

Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano, il Saggiatore, nuova ed. 2024 (pp. 496) e *Cielo in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Roma, Meltemi, nuova ed. 2024 (pp. 296)

Nella frenesia delle attuali logiche editoriali, la ripubblicazione di un libro è un evento – se non eccezionale – almeno degno di attenzione. È il sintomo di un'esigenza, la rivelazione della distinzione che c'è tra un libro come prodotto di consumo immediato e quanto, invece, può essere annoverato sotto l'etichetta di *classico*. I primi seguono le logiche della predazione, delle mode intellettuali e delle tendenze culturali. Sono prodotti di consumo non molto diversi dall'idea di merce. I secondi, invece, si posizionano fuori dal tempo e la ricchezza dei loro contenuti sprigiona un'efficacia sempre attuale. Sono balsamici e sono in grado di porre nuove sfide al presente in cui si trovano di nuovo a circolare.

Di quest'ultimo caso un esempio è lo splendido dittico, a firma di Victor I. Stoichita, composto da *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* e *Cielo in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*. Due testi che lo storico dell'arte rumeno, tra i più raffinati e acuti del nostro tempo, ha realizzato nel corso degli anni Novanta ben prima di ricoprire la carica di professore emerito all'Università di Friburgo.

Oggi nuovamente disponibili al pubblico italiano, la loro rilettura si presenta come una ghiotta occasione non solo per farsi ammaliare dalla sagacia e dall'erudizione che trapela dalla scrittura di questo studioso, ma anche per sondare alcuni spunti di estremo interesse per la ricerca semiotica di cui Stoichita, da sempre, è stato un benevolo fiancheggiatore. Vicino, tra gli altri, a Omar Calabrese, Louis Marin e Lucia Corrain, l'attenzione che egli rivolge nelle sue ricerche ai testi pittorici fa eco all'idea di *oggetto teorico* per cui un quadro, lungi dal limitarsi a “rappresentare” qualcosa, è in grado di compiere, in modo più o meno palese, un'operazione riflessiva che tematizza il fare pittorico che l'ha reso possibile. È esattamente questo il fulcro de *L'invenzione del quadro* in cui l'obiettivo principale Stoichita è appunto quello di “rendere visibile il processo attraverso il quale il lavoro metapittorico è pervenuto a fondare la moderna concezione dell'arte” (p. 11). Una dichiarazione di intenti forte, marcata, che lo studioso sottolinea presentando al proprio lettore le coordinate teorico-metodologiche e i confini empirici della sua ricerca: entrare nel merito dello statuto dell'immagine pittorica attraverso quelle opere che segnarono la nascita dell'arte moderna e di una concezione di artista che dura ancora nella modernità. Avventura che Stoichita sceglie di percorrere attraversando un *corpus* di immagini vasto ma al tempo stesso estremamente coerente. È la cultura visuale europea in un arco di tempo che va dal 1522, anno in cui ebbe luogo la prima rivolta iconoclasta a Wittemberg, al 1675 quando viene attestata la realizzazione di *Dipinto rovesciato* di Cornelis Norberts Gijsbrechts. Una cornice analitica solida che trova la sua motivazione nelle grandi trasformazioni che in poco più di centocinquanta anni modificarono lo statuto di ciò che è “rappresentazione”. Scelta che si rivela a Stoichita necessaria per parlare dell'invenzione dell'idea di “quadro” in quanto oggetto di conoscenza. Diviso in tre sezioni, la prima di esse – *L'occhio sorpreso* – è dedicata al rapporto tra testo e fuori-testo che l'autore indaga prestando attenzione a quei tipi particolari di quadri composti da immagini doppie, come nel caso di *Cristo in casa di Marta e Maria* di Pieter Aertsen (Fig. 1). In dipinti come questo, le nature morte dominano il primo piano mentre sullo sfondo, attraverso l'artificio di aperture (finestre, porte e così via), si ha accesso allo spazio di una narrazione religiosa. Un raddoppiamento dell'immagine, dice Stoichita, che la teoria dell'arte del XVI e XVII secolo sembrano aver ignorato, ma che può trovare nuova leggibilità facendo riferimento ai coevi scritti sul teatro. È in essi, infatti, che lo storico delle immagini è in grado di scovare una teoria della ricezione che implica lo sguardo dello spettatore e il suo ruolo nello “stabilire la ‘necessaria

dipendenza' tra i due livelli dell'immagine" (p. 30). Tenuti insieme da una relazione analoga a quella che c'è tra quadro e cornice, la natura morta trova la sua definizione per opposizione alla scena biblica. Mentre quest'ultima ricopre la funzione di *ergon*, alla prima spetta invece la funzione di *para-ergon*.

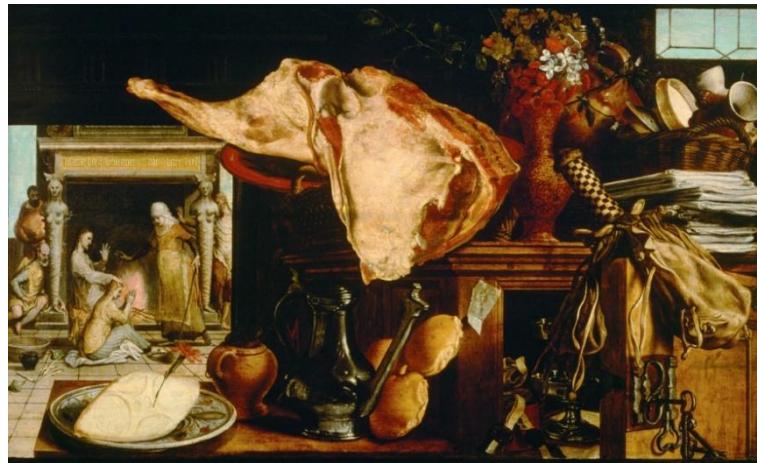


Fig. 1 – Pieter Aertsen, Il Cristo in casa di Marta e Maria, 1552, olio su legno, 60 x 101,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Si dovrà attendere un secolo perché la natura morta, nata come *marginalia*, come *immagine-cornice*, muti la sua funzione ancillare divenendo genere pittorico autonomo in cui si ritrovano tre dati fondamentali per l'argomentazione di Stoichita intorno all'invenzione del quadro: la rappresentazione illusionistica, la "vanità" delle cose e il carattere metapittorico della rappresentazione. Da ciò, segue la seconda sezione dedicata invece all'"occhio curioso" in cui viene affrontata la questione del *montaggio* come meccanismo fondativo della significazione. Stoichita parte da una disamina di quei tipi particolari di immagini che sono il risultato di operazioni di incastonatura e incastratura di tele del passato in dipinti realizzati ex-novo. Giochi di innesti, attestati già nel XV secolo per quanto riguarda l'inserimento di reliquie all'interno di un'altra scenografia, come nel caso della pala d'altare di Aurelio Lomi a Santa Maria in Castello (fig.2).



Fig. 2 – Aurelio Lomi, *Martirio di san Biagio*, quadro-tabernacolo, ca. 1581, Genova, Santa Maria in Castello.

Si tratta di un interessante gioco di riconfigurazione del senso di un'immagine che non riguarda solo i dipinti sacri ma anche quelli secolari, e la loro ubicazione nelle gallerie private. Per prova di ciò, Stoichita passa in rassegna quei quadri che rappresentano i *cabinet d'amateur* e “colpevoli” di mettere in scena relazioni di prossimità tra le opere esposte in uno stesso ambiente. È grazie all’ingranaggio intertestuale che presiede all’idea di collezione che le immagini, nel loro *ensemble*, sono in grado di sprigionare la loro efficacia semiotica. Come ci ricorda Stoichita:

scegliere/mettere insieme, sono operazioni che presiedono alla sua genesi. La collezione originata dalla selezione e dalla combinazione, la collezione in quanto discorso, dunque, si distingue dall’accumulazione indifferenziata, poiché viene accordata priorità assoluta all’azione dell’ordinare, del classificare [...]. Nel caso delle collezioni di dipinti, tale elemento è detto ‘quadro’ e l’insieme ‘galleria’, ‘cabinet’, oppure ‘museo’ (p. 151).

L’occhio curioso, insomma, è quello che si interessa a un discorso per immagini che operano come una voce plurale e multipla. Uno sguardo comune sia a chi recepisce sia a chi crea l’immagine che però, ci avverte Stoichita, rischia di essere messo in ombra dall’affermarsi del pensiero cartesiano che alla *curiosità* preferirà l’ordine e la linearità del pensiero in nome del *metodo*. E infatti l’ultima sezione del libro viene dedicata all’“occhio metodico”. È qui che lo storico dell’arte entra nel merito delle questioni dell’autoritratto e delle immagini del dipingere, anticipate da un passo di lato fondamentale per mettere a fuoco la questione. Mossa strategica che è attuata da Stoichita attraverso una critica del “Discorso sull’occhio”, contenuto nella *Diottrica* di Cartesio, e che gli consente di accompagnare il proprio lettore verso una rinnovata conoscenza del quadro epistemologico in cui ha avuto luogo l’invenzione del quadro. Percorso, come si è detto, che si conclude con il quadro girato di Gijsbrechts (Fig. 3).



Fig. 3 – Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Il rovescio di un dipinto incominciato*, 1670, olio su tela, 82 × 66 cm, Statens Museum for Kunst, Copenaghen.

Un dipinto che potremmo definire paradossale in quanto non rappresenta altro che il retro di una tela. Una vera e propria trappola per la visione, verrebbe da dire, che il pittore olandese propone a chi guarda il quadro, magari esposto nello studio del pittore, per terra tra altre tele. Pensato per suscitare una reazione nel suo osservatore, ci dice Stoichita, la singolarità di questa tela risiede nel fatto che essa è la manifestazione del compimento di un processo di comprensione durato centocinquanta anni: l’invenzione del quadro in quanto nuovo oggetto figurativo. Un discorso autoriflessivo che viene espresso attraverso le qualità sensibili dell’immagine che, riflessivamente, ci parlano del quadro in quanto



rappresentazione. Così articolate, le sezioni di questo testo permettono di notare come la modalità di lavoro di questo studioso si caratterizzi per un costante interesse verso l'intelligibilità degli oggetti studiati al fine di dare risposta a questioni fondative per una teoria critica della storia delle arti.

Esercizio ermeneutico, come lo studioso rumeno più volte ricorda, che deve partire dalla definizione di un campo di indagine empirico da esplorare convocando tutti quegli strumenti teorico-metodologici che sono necessari al percorso della ricerca. Quest'operazione, che si fonda sull'interdefinizione di concetti che le scienze umane e sociali hanno forgiato nel tempo, è necessaria all'indagine del corpus d'analisi che, a sua volta, deve essere definito in modo omogeneo e coerente così da essere funzionale a testare e a mettere alla prova l'ipotesi di partenza. Un'operazione che Stoichita fa sempre con grande maestria. Metodicità di lavoro che si trova in azione anche in *Cielo incornice*. Sottotitolato in modo emblematico *Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, questo testo si pone infatti in diretta continuità con *L'invenzione del quadro*. È lo stesso Stoichita a ricordarlo nelle pagine di apertura:

Una volta portata a termine quella ricerca, mi sono reso conto che l'immaginario religioso affrontava esattamente la stessa problematica metapittorica, benché a partire da differenti premesse e utilizzando altri strumenti. Non avendo trovato nella letteratura specifica risposte soddisfacenti a tutti gli interrogativi derivanti da questa osservazione, mi sono gradualmente addentrato in una ricerca i cui risultati sono quelli che oggi pongo sotto gli occhi dei miei lettori (p. 10).

È possibile rappresentare l'irrappresentabile? E come? Sono queste le domande a cui Stoichita cerca di dare risposta guadando a quelle rappresentazioni che hanno come oggetto il tema dell'ineffabile e dell'inenarrabile: i quadri delle visioni mistiche. Procediamo, però, con ordine. Si ricorderà come per Tommaso d'Aquino il termine “visione” può avere due accezioni. La prima è quella della percezione attraverso il senso della vista. La seconda, invece, riguarda l'attività dell'intelletto, ha a che vedere con l'immaginazione, e si costituisce come fondamento della conoscenza delle cose. A queste, ci dice Stoichita, va aggiunta l'esperienza mistica che è un'esperienza di visione di immagini. Guardando a esse come soggetto della pittura occidentale e, in particolare, alle rappresentazioni prodotte nel corso della Controriforma spagnola, Stoichita reitera quel gesto metodologico di costruzione di un corpus coerente di immagini che gli consente di indagare anche il problema metapittorico dei limiti della rappresentazione. Le ragioni di concentrarsi sull'esempio spagnolo risiedono in alcuni aspetti storici e teorici che lo studioso puntella con precisione. In primo luogo, le caratteristiche dell'immaginario occidentale sono, nella pittura spagnola, spinti all'estremo. E questo perché essa è l'esito di un processo di assimilazione delle sperimentazioni pittoriche sia dei primitivi fiamminghi che del Barocco italiano e in cui “ogni novità è sottoposta a una griglia interpretativa costrittiva” che la rende “un terreno estremamente fecondo per ricerche riguardanti i dati teorici della rappresentazione” (p. 8). In secondo luogo, perché oltre alla pittura anche la letteratura ascetica spagnola del XVI secolo presenta tratti esemplari, perché esacerbati, della spiritualità occidentale. Queste sono le premesse al lavoro ermeneutico che Stoichita porta avanti nel testo. Operazione meritoria non solo perché si occupa di un tema minore della storia dell'arte, ma anche perché nell'analizzare il “repertorio immaginifico delle visioni” (p. 9) esplora la retorica dell'indicibile nel linguaggio della visualità che – come avrebbe detto Michel de Certeau – altro non è che una ricerca orientata a scandagliare i procedimenti attraverso i quali è possibile esprimere ciò che non può essere detto. Per far ciò, lo studioso rumeno convoca non solo rappresentazioni delle estasi dei santi ma anche la letteratura visionaria di figure emblematiche del misticismo cristiano, come Teresa d'Avila. È proprio il racconto della prima visione della santa a offrire uno spunto prezioso per riflettere sul rapporto tra visione interiore e immagine pittorica. Come ricorda Stoichita, infatti, la narrazione dell'esperienza mistica di Teresa permette di riconoscere un interessante parallelismo tra l'atto del vedere mistico e la pittura di una visione¹. Poiché, come si sa, quello della

¹ “Un giorno che era la festa di san Paolo, mentre stavo a Messa, mi apparve tutta la sacratissima unità di Cristo, in quell'aspetto sotto il quale lo si suole rappresentare risolto, con quella gran bellezza e maestà [...]. Mi sembrava proprio, sotto certi aspetti, che quanto vedeve non fosse che un'immagine, ma sotto molti altri no, bensì lo stesso Cristo, dalla chiarezza con cui si era compiaciuto di mostrarmisi. Alcune volte, però, la visione si verificava in

Controriforma è un momento storico conflittuale e un tempo di controversie, nella sua indagine Stoichita chiama in causa anche il versante aniconico della mistica spagnola. E lo fa nel nome di San Giovanni della Croce. Quest'ultimo nutriva infatti una profonda diffidenza verso ogni mediazione figurativa dell'esperienza del divino, considerata irriducibile a qualsiasi rappresentazione. Una posizione estrema, quella del santo, che tuttavia non esercitò un'influenza decisiva all'interno del suo ordine spirituale. E prova di ciò, oltre che subdolo contrappasso, è la pubblicazione a pochi anni dalla sua morte di un'incisione della sua figura che egli certamente non avrebbe apprezzato. L'immagine delle sue visioni mistiche (Fig. 4).



Fig. 4 – Maestro anonimo, *Visione immaginaria*, incisione, Cabinet des Estampes, Bruxelles.

Essa, tuttavia, permette a Stoichita di analizzare alcuni dei tratti, strutturalmente determinanti, di questo genere di immagini. Il santo si trova nella parte bassa della rappresentazione con lo sguardo rivolto verso l'alto, luogo dell'esperienza mistica. E proprio lì, dove lo sguardo è rivolto, che ci trova il senso del titolo scelto da Stoichita: "Cieli in cornice". In molte rappresentazioni mistiche, infatti, la visione trova la sua manifestazione figurativa all'interno di una cornice di una cornice sospesa nel cielo, una sorta di quadro nel quadro, che articola la distanza tra mondo sensibile e rivelazione trascendente.

Naturalmente, questo particolare schema iconografico presenta numerose varianti, che si declinano in una pluralità di espedienti figurativi. Basti pensare, ad esempio, all'uso della nuvola come superficie di apparizione, ricorrente nei dipinti di Francisco de Zurbarán (Fig. 5) o di Vicente Carducho (Fig. 6). In questi casi, la nuvola agisce come una soglia fra il terreno e il celeste, fungendo da supporto immateriale per la visione, strumento essenziale per la visione del sacro.

modo così confuso, che mi pareva un'immagine, ma ben diversa da quelle di quaggiù, per quanto perfette possano essere, come io ne ho viste alcune, davvero molto belle" (Maria Teresa d'Avila 1565 ca.).



Fig. 5 – Francisco de Zurbarán, *La visione di San Francesco (Il miracolo della Porziuncola)*, 1630 ca., Museo Provincial de Bellas Artes, Cadice.



Fig. 6 – Vincente Carducho, *Visione di papa Vittore III*, Cattedrale, Córdoba.

Tra i numerosi temi trattati in *Cielo in cornice*, ce n’è uno in particolare merita di essere ricordato per la vicinanza con gli studi semiotici attorno al senso del corpo alla dimensione aptica della significazione. Si tratta della questione delle *figure dell’eros mistico* in cui Stoichita si interessa della gestualità e dei volti dei visionari che gli consente ribadire come l’estasi visionaria sia quel “fenomeno per cui un’immagine assume il controllo del corpo” (p. 151).

Come si è tentato di mostrare, quella di Stoichita è una postura analitica i cui tratti fondamentali dovrebbero essere riconoscibili, è il caso di dirlo, in ogni indagine che sia davvero ben condotta attorno alle logiche del senso. “Senza alcuna intenzione di voler far diventare a tutti i costi semiotico chi non lo è” (p. 252), come ricorda Lucia Corrain nella postfazione al volume, la metodicità analitica di Stoichita ha comunque il pregio di parlare alla comunità semiotica mostrando come i quattro livelli della ricerca – empirico, metodologico, teorico ed epistemologico – possano e, anzi, debbano essere tenuti sempre saldamente congiunti tra loro in ogni indagine sul senso.

(Mirco Vannoni)