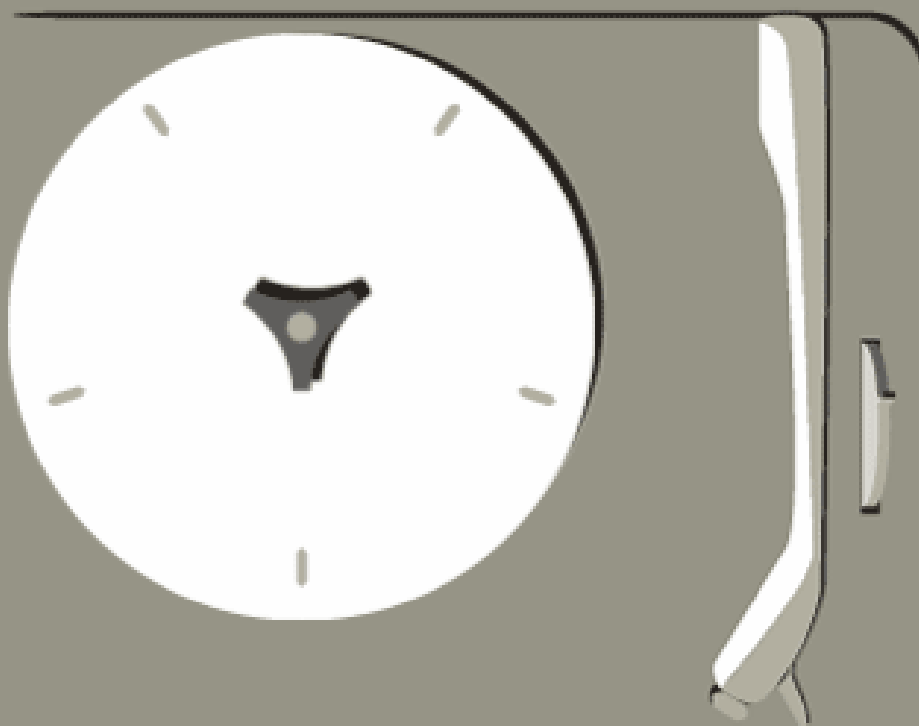

Ais/Design Journal

Storia e Ricerche



WILHELM WAGENFELD, GERD ALFRED MÜLLER, DIETER RAMS, PC3 SV, 1955

AIS/DESIGN JOURNAL

STORIA E RICERCHE

VOL. 1 / N. 2
OTTOBRE 2013

PALINSESTI

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

INDIRIZZO

AIS/Design
c/o Fondazione ISEC
Villa Mylius
Largo Lamarmora
20099 Sesto San Giovanni
(Milano)

SEDE LEGALE

AIS/Design
via Cola di Rienzo, 34
20144 Milano

CONTATTI

journal@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/

DIRETTORE

Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia
direttore@aisdesign.org

CAPO REDATTORE

Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia
Marinella Ferrara, Politecnico di Milano
caporedattore@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO

Daniele Baroni, Politecnico di Milano
Alberto Bassi, Università degli Studi della Repubblica di San Marino
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Vanni Pasca, ISIA Firenze
Maurizio Vitta, Politecnico di Milano

REDAZIONE

Rossana Carullo, Politecnico di Bari - Formazione
Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano — Allestimenti
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano - Design grafico
Francesca Polese, Università Bocconi, Milano - Storia d'impresa
Paola Proverbio, Politecnico di Milano - Archivi
Dario Russo, Università di Palermo - Comunicazione visiva
Sara Zanisi, Associazione AVoce - Storia orale

ASSISTENTI DI REDAZIONE

Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
Elisabetta Mori, Università degli Studi di Firenze

RELAZIONI INTERNAZIONALI

Lisa Hockemeyer, Politecnico di Milano, Milano;
Kingston University, London

ART DIRECTOR

Daniele Savasta, Università Iuav di Venezia

EDITORIALE	PALINSESTI Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia	4
SAGGI	SULLA TEORIA DELLA PERCEZIONE DI WALTER GROPIUS Michele Sinico, Università Iuav di Venezia	7
	LA CORNICE RITROVATA: AUREOLA V/S IPAD Manlio Brusatin	18
	STYLE OVER SUBSTANCE? THE RECEPTION OF ITALIAN DESIGN IN GREECE Artemis Yagou, MHMK Macromedia University for Media and Communication, Munich	30
RICERCHE	FEDE CHETI: 1936-1975. TRACCE DI UNA STORIA ITALIANA Chiara Lecce, Politecnico di Milano	40
MICROSTORIE	MATERA ANNI SETTANTA: COOPERATIVA LABORATORIO UNO S.R.L. DESIGN E FORMAZIONE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA Rossana Carullo, Politecnico di Bari Rosa Pagliarulo, Politecnico di Bari	59
	GIO PONTI: IL DESIGN S'INNAMORA DEL PALCOSCENICO Silvia Cattiodoro, Università Iuav di Venezia	71
	IL DIRIGENTE ILLUMINATO E IL FABBRICANTE DI IMMAGINI Silvia Pericu, Università di Genova	83
	IL 'PRE DESIGN' E IL MERCATO RIONALE. IL GRUPPO EXHIBITION DESIGN Michele Galluzzo, Università Iuav di Venezia	91
	IL DESIGN DELLA RICOSTRUZIONE. ITALIANI A LOSANNA (1944-1950) Pier Paolo Peruccio, Politecnico di Torino	105
	DAL GIORNALINO AL MANIFESTO. ILLUSTRATORI PER L'INFANZIA, GIOVANI MAESTRI DELLA GRAFICA DI UNO STATO NASCENTE Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari	112
PALINSESTI	IL DESIGNER COME APPRENDISTA. L'IMPORTANZA DI UNA FORMAZIONE DAL BASSO François Burkhardt, Hochschule der Bildenden Künste Saar	119
RECENSIONI	FOTOGRAFIA D'INDUSTRIA E FOTOGRAFIA DEL PRODOTTO INDUSTRIALE FRAMMENTI PER UNA STORIA Paola Proverbio, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano	126
	LA PARABOLA DEGLI OMEGA WORKSHOPS Ali Filippini, Scuola Politecnica del Design, Milano	135
	GIORGIO CASALI. LA LEGGEREZZA DELLE SUE FOTOGRAFIE 'SCULTURE', TRA ARCHITETTURA E DESIGN Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia	143
	STORIE DAI MATERIALI D'ARCHIVIO. TRE INIZIATIVE SU MARCO ZANUSO Alessandra Bosco, Università degli Studi della Repubblica di San Marino	151

LA CORNICE RITROVATA: AUREOLA V/S IPAD

Manlio Brusatin, Università Iuav di Venezia

PAROLE CHIAVE

Arti decorative e applicate, Pittura, Storia

Il tema della cornice ha avuto una trattazione piuttosto ampia (Simmel, Ortega y Gasset, Popper, Marin) sia nel concetto di definizione di un campo visivo razionale e necessario, sia nella limitazione di una realtà troppo individuata e prefissata. La cornice rotonda o quadrata riflette l'aureola dei Santi come simboli raggianti, rispetto ai criteri più definiti di cornice-telaio-struttura che serve a tenere in piedi una tavola o una tela come unica rappresentazione possibile. Ma da questo territorio di definizione o di ritaglio costruito della realtà, si ritorna ora a una cornice totalmente in espansione che può ignorare anche l'orizzontalità e la verticalità. Questa nuova cornice dà impressione di catturare il tutto ma forse lascia passare tutto, come raccogliere acqua con un setaccio. Il presente saggio parte dalla consacrazione dell'aureola e va verso la costruzione dello schermo elettronico fino al Tablet: la cornice lucida e oscura che cattura il mondo del visibile ma lo fa subito scomparire.

Nei discorsi di una sera si parlò a lungo di un topo di campagna che si era introdotto in casa ed era sempre riuscito a scappare. Nessun tentativo di una caccia spietata era riuscito a eliminarlo.

Per scherzo e per caso Paolo Fossati* disse: "Bisogna votarsi a quel santo"- indicando una cornice vuota, senza niente dentro, appesa alla parete del corridoio.

Tutti andarono a letto. In piena notte un colpo secco svegliò tutti ma ciascuno pensò a quei colpi improvvisi dei vecchi mobili che crepano.

Alla mattina i padroni di casa, con grande sorpresa, videro che la cornice si era staccata dal chiodo e aveva fatto secco il topo, nel preciso momento in cui era passato sotto.

Quella scena fece sì che tutti furono molto addolorati per la morte del topolino e la cornice miracolosa finì in soffitta.

Per qualche accidente, a un certo punto della vita, può accadere a qualcuno di non riconoscere più le facce dei propri "cari" o delle persone universalmente note. Può capitare lentamente per una malattia degenerativa, detta di Alzheimer-Perusini oppure istantaneamente per un incidente d'auto, la malattia più letale dei "secoli brevi".

La *prosopagnosia* porta a non riconoscere la faccia di una persona conosciuta: non solo non si riesce a darle un nome ma essa risulterà progressivamente del tutto indifferente.

Abbiamo provato quando uno specchio ci si para davanti all'improvviso, per qualche istante non ci riconosciamo, abbiamo addirittura un sussulto, tanto dubbia è la conoscenza della nostra persona rispetto al tempo e allo spazio che ci passano sopra.

I neurologi assicurano che la prosopagnosia è un danno che avviene grossomodo

nell'area occipitale, in buona misura irreversibile. Anche se per il funzionamento "modulare" del nostro cervello, non riconoscere i volti non significa per questo aver perso cognizione degli oggetti (Sacks, 1995; Damasio, 1994; Damasio, 1999; Kosslyn, 1983; Farah, 1990)[1]. Anzi possiamo dedurre che soggetti e oggetti hanno nel nostro cervello un posto differente, se possiamo ricordarci degli uni e dimenticare gli altri. Anzi partendo da questo deficit di mancato riconoscimento delle facce possiamo riuscire a ricordarci del volto delle persone attraverso gli oggetti che stanno loro intorno, come un colletto, un cappello, un orecchino o altri oggetti che fanno da cornice più vicina o lontana al volto vuoto che non riconosciamo. La voce e il tatto non sono strumenti "ciechi" al fine di un riconoscimento, ma devono entrare in azione diretta. In casi particolari la prosopagnosia può essere integrata dal ricordo e dalla riconoscibilità di un contesto di oggetti, in casi patologici più gravi invece si estende e si deposita progressivamente sopra l'oblio volontario del mondo che ci circonda. La memoria ci inganna, ma l'oblio allontana ogni inganno della memoria, con la memoria visiva stessa. (figura 1)

Una breve ricognizione paleoantropologica ci fa scoprire di aver *imparato a riconoscere* il volto umano dei nostri familiari e del nostro clan circa 150 mila anni fa, e questo viene considerato un passo fondamentale per la costruzione virtuosa dell'"uomo sociale" che riconosce nel volto, nello sguardo, nei gesti e nei primi suoni il richiamo di una identità simile a lui. Nel nostro genere umano il riconoscimento del volto dei nostri simili ha quindi circa 150 mila anni di anzianità, nel singolo soggetto umano invece dopo i 45 anni siamo esposti a un processo degenerativo che procede verso un'insensibile agnosia, allo spegnimento dell'individuazione sociale, dove il soggetto viene a perdere lentamente la propria cornice di riconoscimento.

Da questo singolare deficit di riconoscimento del volto che ha bisogno di un "inquadramento", partono alcune nostre riflessioni sulla cornice.

La cornice "del o nel quadro" è stato un argomento che ha suggerito ormai un'antologia di scritti di cui i principali capitoli sono quelli di Georg Simmel (1997 [1902]), di José Ortega y Gasset (1997 [1922]) e di Louis Marin (1993)[2]. Certamente la cornice di un quadro è una parte e un tutto, relativamente e contemporaneamente (Simmel) dove la pittura è evocata quasi da "un fondo", oppure è come un'isola, l'"isola dell'arte" che emerge e sale da un vuoto (Ortega y Gasset) oppure un *ri-quadro* che diventa un "indicatore" del quadro stesso, soprattutto con il ritratto dell'artista (Poussin, Autoritratto, Louvre) un quadro *del* quadro con la sua esatta e puntuale attaccaglia (*accrochage*) (Marin). Ma una cornice che agisce verso l'interno (Simmel) o verso l'esterno (Ortega y Gasset) è stata già percorsa da Baudelaire in *Le cadre*, come un isolamento "stranito ed estasiato"[3], come effettivamente sono le cornici barocchette dei quadri di Turner.

La cornice o il "mito della cornice" per Karl Popper è il limite entro al quale non può avvenire lo scambio, la comunicazione critica che è il vero arricchimento rispetto alla pluralità delle varie culture e ideologie. Stare all'interno della propria "cornice prigioniera", in troppe regole, con troppe convenzioni, ci può essere uno scambio facile appunto all'interno ma non produttivo né critico né risolvente. La cornice è quindi il contrario della "società aperta" (Popper, 1995, pp. 57-94).

In casi di questo genere si vede la cornice come un quadrato eccessivamente chiuso e carcerario (*bildrahmen* o *cadre*). Il termine tedesco (*rand-rahmen*) accanto alle lingue

slave (in russo *rama*), evoca un confine e un limite come l'orlo di un vaso, oltre al quale qualcosa trabocca e può andare perduto. *Cadre-encadrement*, rispetto a *bordure* che resta sempre un orlo che non può traboccare, ha una forma vincolata alla propria dimensione di superficie, perciò il quadro è diventato (*tableau*), anche perché il termine *passe-partout*, non è altro che un'altra cornice che si adatterà alla cornice prevista, rispetto a un quadro che può esserle indifferente per natura e dimensione. In questo senso quadro e cornice possono essere talmente indifferenti l'uno all'altro che dovendosi pronunciare su un'espressione d'arte che più che non conoscere non ci piace, possiamo dire con sufficienza: "meglio la cornice del quadro" mentre non diremmo "meglio il quadro della cornice" - che risulta un'ovvietà oppure un'ironia fin troppo critica, quando è la cornice che uccide il quadro.

Il termine *marco* (in castigliano: la cornice di Ortega y Gasset) dà un'indicazione che torna al concetto di "marchiare", soprattutto quando il marchio individui un'aura di qualità, di autenticità, di garanzia. Mentre la marchiatura a fuoco (*brand*) stabilisce prevalentemente un possesso, esercitato con un sigillo, qualunque esso sia. Ecco che la cornice è l'indice di una cosa posseduta che vale per accrescere valore al tutto, in quanto appartiene a qualcuno che vuole essere qualcuno. In arte il produttivo gioco di scambio di autore e possessore ha un rapporto misterioso ma anche molto semplice. L'etichetta sta di solito sulla cornice per identificare l'autore (spesso presunto), essendo posta dal possessore (o dal critico) che "nomina" qualcosa che "pensa" di possedere totalmente. Più tecnicamente il termine *frame* o *framework* (citato da Popper) propone una struttura-intelaiatura che ha quasi la funzione di rafforzare il telaio vero e proprio, come la tela tesa e inchiodata sopra una cornice irrigidita agli angoli con piccoli triangoli in legno. Anche per i pittori veneziani il quadro su tela, parlando soprattutto di quadri ad olio molto grandi, si chiamava *telero*, che suppone un rettangolo di legno sopra il quale viene stesa la tela ed è l'opposto della *tavola* su legno. Mentre la cornice vera e propria era chiamata *soaza*, il cui etimo ha a che fare con qualcosa che sta sopra anche come orlo, rilevato e decorato del piatto (in francese *suage*). Così del resto erano le teche preziose che proteggevano l'icona dipinta, come un astuccio laminato e traforato, lasciando intravedere alcune parti del tutto libere rispetto al altre del tutto chiuse. Ma qui il *telero* sta dietro come la *soaza* sta davanti, mentre il *quadro*, la superficie pittorica come una pelle sottile sta tra i due.

Il termine *cornice* (italiano) e *corniche* (francese) ci portano all'origine di un latino medievale corrotto *coronix*, comunque una dimensione rotonda come una corona d'oro, di ferro o di lauro che circonda il capo e il volto, e con un ulteriore coronamento può fasciare il collo e le spalle. La corona e l'incoronamento regale diventano simboli perfino troppo forti per una semplice cornice, ma in realtà sono esattamente questo.

Incoronamento e decorazione si descrivono *in tondo* in un soggetto di cui si indichi l'autorità e la dignità. La corona poi dirà anche di che dignità si tratta. Corona quindi e decorazione emulano, data la loro figura rotonda, un principio solare e luminoso, un corpo radiante. È come la materializzazione visibile per quanto impalpabile del fuoco-luce del sole, di una luce che scende e si espande al fine di ricongiungersi per via anagogica al principio della luce originario, ma concentrato o come filtrato dall'aureola o nimbo.

Quel cerchio raggianti, costruito e sospeso esclusivamente sopra il capo del Cristo, sembra si imponga non prima del III secolo, sostituendosi alla più decifrabile *clara*

nimbula (nimbo) che corona il capo degli imperatori accanto al simbolo della rossa Fenice, un aquilotto che resta l'anima incombusta delle dinastie imperiali accanto e oltre la cremazione del singolo imperatore nell'investitura del successore.

La corona raggiante riguarda esclusivamente il Cristo, con la sua conformazione di raggi, *aureola*, oggetto rotante e variabile ora a cerchio, a pentagono, anche a triangolo, sempre in una iscrizione circolare e solare, effetto di una luce che scende attraverso l'incarnazione del Cristo-dio, che si fa immagine e corpo. L'aureola, piccola aura, è una corona luminosa che diventa artisticamente un disco dorato e crociato, spesso caratterizzato dai colori degli elementi o dei sette pianeti, come l'azzurro, all'interno, che proietta il violetto verso l'esterno. La cornice uranica si contrapporrà frequentemente alla terrena corona di spine che incoronerà il presunto re dei Giudei, essendo l'una ragione dell'altra.

Via via l'aureola si diffonde e, durante tutto il IV secolo, circonda i quattro evangelisti e la Madonna, mentre durante il VI secolo si profonde sempre in segno di glorificazione e di apoteosi, per esempio, nei mosaici ravennati degli imperatori Giustiniano e Teodora. Questo segno è ancora negato a tutti i cortigiani ed ecclesiastici, per i quali è sancito, solo in alcuni casi, il nome trascritto a grandi caratteri.

Nella glorificante ed espansiva insegna della cornice rotonda dell'aureola, ci si interroga circa una sua frequente deformazione che diventa un segnale contrario alla rotondità e alla solarità celeste. La forma quadrata di un'aureola o nimbo appare nella storia della rappresentazione sacra all'inizio dell'VIII secolo per estinguersi nel XIII secolo.

Rileviamo oltre ai singoli studi interpretativi (Wilpert, Lauer, De Gruneisen, Jerphanion) alcuni elementi formalmente essenziali circa la sua apparizione e ostensione (Belting, 2001, pp. 108-109)[4]. Il "nimbo quadrato" mostra due aspetti in funzione iconografica. In primo luogo: a) appare nel periodo iconoclasta con una connotazione iconodula; b) incorona papi e anche imperatori o autorità ecclesiastiche viventi al momento della raffigurazione; c) si tratta quasi esclusivamente di rispettabili donatori, fondatori, benefattori (*ktétores*), amanti delle immagini e anti-iconoclasti.

Un secondo aspetto prevalentemente tecnico: a) L'aureola ha l'aspetto quadrato o rettangolo, ma mostra lo spessore prospettico di una tavoletta; b) ha una colorazione esclusivamente azzurra, talvolta verde, in alcuni casi porpora; c) scompare con l'affermarsi della rappresentazione prospettica.

In qualche modo il "nimbo quadrato" diventa la quadratura del cerchio della cornice in quanto collaborante alla santificazione in terra.

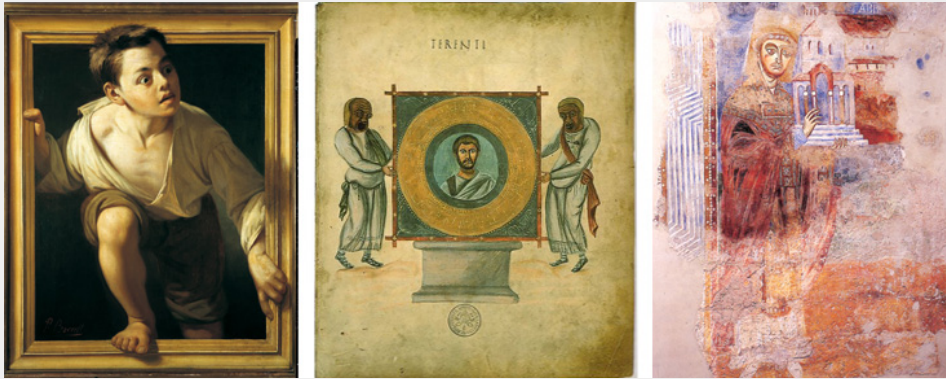


fig. 1 - Pere Borrel del Caso, *Fuga dalla Critica*, 1874. Madrid, Bank of Spain.
 fig. 2 - *Terenzio*, cod. lat. 3868, (fol. 2r), sec. IX. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.
 fig. 3 - *L'abate Desiderio con il modello della chiesa*, sec. XI. Caserta, Sant'Angelo in Formis.

Un celebre esempio “laico” della chiusura quadrata di un medaglione rotondo (*imago clypeata*) è il frontespizio di un codice latino del giovane poeta Terenzio (ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana), una copia fedele del IX secolo di un originale del V-VI secolo. Ciò che è interessante ai nostri fini, accanto all’aureo ritratto portato da due figure deformi in netto contrasto con l’immagine dell’*auctor*, è una cornice i cui legni a fusto di canna non si chiudono ad angolo, ma sopravanzano incrociandosi e oltrepassando il punto di unione (figura 2). Questa cornice-telaio diventa il mezzo di trasporto dell’immagine per una celebrazione: serviva infatti per collocarla sopra un piedistallo, affinché potesse essere più stabilmente ammirata, come era in uso fare, presso sette sincretiste, con i ritratti sacralizzati di Platone, Omero, Pitagora e anche Cristo (Bertelli, 1979).

Le interpretazioni possibili circa l’aureola quadrata si fondano sopra specifici aspetti tecnici del “ritratto riportato” che rappresentava la pratica di un ritratto “dal vero”, ritagliato e ricollocato e quindi “reincorniciato” nel nuovo contesto di un affresco (Wilpert, 1903), un’operazione di *camouflage* o di ritocco, praticamente come un moderno Photoshop. L’immagine del ritratto di un vivente, stimato e autorevole ancorché non santo, si diffonde in una pratica latina a favore dell’immagine rispetto all’iconoclastia bizantina (Lauer, 1907), allargando il popolo dei candidati a un diritto all’immagine, aspetto non trascurabile per un fondatore di una comunità o di una chiesa di impronta cristiano-democratica (figura 3). La coscienza materiale e gli aspetti tecnico-simbolici si intrecciano nell’opera di De Grüneisen (1911) a proposito del ritratto nella pratica egiziana e copta e nel suo “ritorno” simbolico in occidente e a Roma, confermando la sopravvivenza di una *tabula* in quanto inquadratura architettonica cioè di una “porta” che contorna il volto del defunto da vivo come stilema della tomba. Ritratti-tavoletta trattati a encausto (chiamati emblematicamente *carachteres*) sopravvivono in tutto l’alto medioevo con l’attenzione e la cura di far sopravvivere con il proprio ritratto, oltre la propria morte, esclusivamente un defunto titolato o un patrono[5].

In generale questi ritratti riguardano l'immagine (*clypeus*) che rispecchia evidentemente un ritratto da vivo con un contorno rotondo che può essere reinquadrato da una cornice quadrata o rettangolare. In quest'ultimo caso la figura richiama gli elementi di due portelle che si aprono sul davanti, ai lati del volto e lateralmente alla testa del soggetto (figura 4). Tra le diverse spiegazioni questi aspetti sono interpretabili come rudimento di un'assonometria in quanto paleo-prospettiva; non un vago geroglifico sepolcrale, ma nient'altro che un ritratto incorniciato da un "telaio ostensivo", cioè da una cornice con effetto prospettico: due ante di una porticina che si aprono da un interno verso l'esterno di chi guarda. Queste portelle rispecchiano gli elementi iconicamente residui di un coperchio e di una teca che tra il VIII e il IX secolo, racchiudono e conservano l'immagine sacra fin quasi a farla scomparire alla vista. Con la totale copertura d'oro l'icona si certifica come immagine sacra, per mostrarsi solo in particolari e rare occasioni. È per questo che la preziosità di questa teca viene a occultare totalmente l'immagine. Nel santuario di Saidnaya (Siria) dedicato alla madre di Dio, dovrebbe esistere ancora oggi il prototipo di un'immagine totalmente "protetta" e coperta d'oro che nessuno può vedere (e nessuno ha mai visto), pena la cecità per il sacrilego vedente (Bertelli, 1979). In realtà il successo del nimbo quadrato, con le sue ascendenze egizie e virtù iconofile va verso un'assoluta sparizione, quando si assiste alla rudimentale affermazione della prospettiva artistica.



fig. 4 - Mosaico di Papa Pasquale I, 817 ca. Roma, Basilica di Santa Prassede.
 fig. 5 - Vetrata, segno dell'Ariete, sec. XIII. Losanna, Cattedrale.
 fig. 6 - Simone Martini, *San Ludovico*, 1317. Napoli, Museo di Capodimonte.

Fra Tre e Quattrocento la cornice si amplia al punto da occupare lo spazio circostante del quadro, al quale le scene del polittico fanno riferimento, introiettando e moltiplicandosi nell'intorno. Le vetrate gotiche (figura 5) infatti si "infrangono" improvvisamente di fronte alla fortuna dell'affresco, che riesce sia ad animare il mondo delle figure sia ad "aprire" e illustrare pittoricamente gli spazi architettonici anche solo con la semplice raffigurazione di un cielo stellato sulle volte. È il momento in cui il manoscritto su pergamena, con le sue piccole finestre di lacca, oro e oltremare, cede lentamente al nero del libro a stampa aprendo il rotolo al comodo fascio rilegato di fogli e alle grazie dei caratteri.

Certo di fronte alla cornice-finestra prospettica di Piero della Francesca, di Alberti e Brunelleschi e alla sua origine euclidea, c'è ancora una solida resistenza della grande cornice riempita nel fondo di oro e lapislazzuli che vuole garantire e sostenere a tutti i costi il privilegio di quella immagine. Una teca aurea addirittura, come una complicata architettura lignea decorata quanto il quadro, diventa la tavola dipinta come una porta incorniciata, per appoggiarsi agli archetti inferiori che commentano e "sostengono" ad esempio il *San Ludovico* di Simone Martini (Napoli, Museo di Capodimonte) con uno sforzo di rappresentazione ancora incredibile, ma ormai alla fine (figura 6).

Sarà la *perspectiva artificialis* o artistica a segnare la fine della nobile cornice rotondo-quadrata che divinizza il volto e lo fa diventare santo. La cornice si materializza nella gabbia virtuale della prospettiva, guadagnando anche il ritratto sempre più collocato in uno spazio più o meno profondo. E l'immagine solare, fin troppo sfruttata di antropocrazia, diventa man mano il dominio della natura sull'uomo, e si presenta già in crisi nel quadrato e nel cerchio dell'uomo-Leonardo, lui stesso piuttosto scettico sulla prospettiva artificiale, ormai superata dalla sua "prospettiva dei perdimenti". Una attuale interpretazione attribuisce l'immagine dell'uomo vitruviano a un ritratto dello stesso Leonardo in età matura, senza barba com'era realmente, invece del tardivo ritratto senile di un Leonardo-filosofo, al quale lo costrinse un nefasto cambiamento di umore (e di salute).

La cornice *da rotonda a quadrata* accompagna come un'architettura i criteri della rappresentazione occidentale in cui effettivamente l'icona dichiara un passaggio dal sacro-tondo al profano-quadrato, ma dove il culto delle immagini si fa discorso per essere riportato dall'alto verso il basso, ma forse più in alto (e in largo). La cornice resta come l'architettura della pittura ampliandosi in vari generi successivi come nel quadraturismo, nel vedutismo e rovinismo.

In forma conclusiva, è interessante verificare come l'interesse storico-critico e filologico circa il nimbo quadrato e la cornice si sviluppi tra il primo e il secondo decennio del Novecento, contemporaneamente alle incursioni delle avanguardie artistiche. Futurismo, cubismo, Suprematismo e arte astratta infrangono l'iconografia del quadro tradizionale ma non la cornice che resta ora la linea di un taglio ora un territorio di occupazione, quasi un'invasione verso l'esterno o verso l'interno, quando ormai per la fotografia e il cinema l'inquadratura non è altro che un teorema da risolvere con l'occhio della camera fotografica o della macchina da presa. Le singole immagini e i ritratti di donne o uomini "fatali" hanno bisogno di un *passe-partout* che li re-inquadri oppure di uno schermo (*frame*) che li porti, il che diventa il loro modo di essere e di significare, il loro effetto-soggetto.

Soprattutto nell'analisi del grande schermo delle "care ombre" del cinema, Jacques Aumont (2001, pp. 108-111) distingue una "cornice-oggetto" (*cadre-objet*) da una "cornice-limite" (*cadre-limite*). La *cornice-oggetto* sottolinea e contiene la rappresentazione, diventa il quadro, mentre la *cornice-limite* dà all'immagine soprattutto cinematografica il senso del taglio necessario per la sua comprensione e "ricezione", il suo significato, separandola dal resto o congiungendola al testo, che sta fuori e verrà a sua volta inquadrato e raccontato (figura 7). Questo più che un limite è esattamente il rettangolo del fotogramma, che ha la sua cornice bucherellata, assolutamente orizzontale anche se arrotolato in verticale. Una piccola cornice assolutamente nera diventa il quadro virtuale costruito *dal* soggetto guardato *per* il soggetto che guarda, dove si

confondono i loro sogni e le loro pulsioni, come uno scenario “in proiezione”. Questo è in realtà il vero quadro illimitato del cinema, grazie ai suoi limiti. Infatti i due *cadre* danno una forma all’immagine e stabiliscono un formato visibile, narrativo, simbolico, ma anche trasportabile, comunicabile, vendibile. I termini invece di “centrato/acentrato” e anche di *cadrage/décadrage* danno l’idea di una definizione tra la messa a fuoco e lo sfocato che è un limite indeterminato dentro al quale l’immagine viene a disperdersi, a evaporare nei bollori delle mode e dei costumi. Ma questo è il cinema, la vera arte della (ri)producibilità.

Nel bordo bianco di una fotografia come nel taglio al vivo di un fotogramma, quella cornice che sembra scomparire come un fantasma diventa invece l’anima insostituibile, la possibile dimensione spaziale (anche invisibile) dell’immagine in quanto corpo dell’arte moltiplicata. Questo vale per l’inquadratura consacrata che sta al di sopra dell’immagine da catturare, ma anche per la bordura tutt’intorno, utile per il ritaglio componibile in altri tipi di montaggio, ritocco o *collage*. Queste operazioni diventano le esigenze di un ritratto che definisce il suo spazio e il suo luogo attraverso il ritrovamento del soggetto, nella sua riproposizione rispetto all’immagine smarrita e destinata a sparire dell’uomo massa che riprende individualmente la sua piccola aureola quasi per giocare col cerchiello. Ora ogni piccolo fotografo riesce a fare una bella fotografia come ogni grande artista può fare un brutto quadro (figura 8). Nell’epoca della riproducibilità dell’arte un quadro apparentemente vuoto può diventare “pieno” e assoluto grazie ad una nuova cornice che non è più una cornice.



fig. 7 - Giuseppe Novello, *L'inutile sorriso dei tagliati fuori*, in *Il signore di buona famiglia*. Mondadori, Milano 1958.

fig. 8 - Umberto Martina, *Studio di nudo in cornice*. Venezia, Casa dei Tre Oci, archivio Zannier.

fig. 9 - Kasimir Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915.

Il quadro di *Quadrato nero [su fondo bianco]* (1915), quasi nuova icona, è una cornice riempita di un vuoto parlante, nient’altro che polvere carboniosa aderente, quadro che ha scoperto un’anima inconscia soltanto quando il nero ha aperto le sue crepe come il tessuto nervoso “dipinto” da Golgi e Cajal (1906). Un quadro con cornice bianca si stampa su di un quadro nero come anima e corpo, memoria e oblio, trama e ordito di un tessuto di neuroni e assoni. (figura 9)

La cornice poi, paradossalmente, è come annullata con Pollock, (che in russo vuol dire

pavimento), ma rinasce con Rothko che dipinge con il colore una guerra fredda all'immagine Pop.

Il disegno dei fumetti di Walt Disney ritrova l'aureola come il momento di stupore ironico rispetto a ciò che è stato sottratto, rubato, non solo che manca ma che "ci manca". Il dramma moderno della cornice è che la cornice "disoccupata" rivela più di ogni altra cosa l'assenza (lasciata) dalla pittura. È una mancanza che l'animazione colorata del *cartoon*, dei *writer*, del mosaico del web cercano di rimpiazzare nella sua sparizione, perché "l'assenza si vede e la mancanza si sente" (Scarpa, 2000, pp. 159-163). (figura 10)



fig. 10 - Joys, *La catena impossibile*, 2007 ca. Padova Arcella.

L'uso più divertente e paradossale di una cornice è infine il telaio a rovescio di una tela senza tela, in un Picasso che supera ogni *drôlerie* e *trompe-l'oeil* secentesca dei quadri a rovescio (Paris, Musée Picasso). Si tratta di una botola-vasca ma forse di una finestrella carceraria dalla quale una *Baigneuse* (1930) di un paese alieno cerca di farsi inquadrare - come un'arte deformata che si affaccia attraverso il vetro più o meno liquido di uno schermo. Ciò che sembra tranquillamente contemplare un altro lavoro di Picasso di una *Donna in un interno* che guarda non più uno specchio qualsiasi ma lo specchio magico&telematico. (figure 11-12)



figg. 11-12 - Pablo Picasso, *Baigneuse*, 1930 e *Donna in un interno*, 1925-30 ca. Parigi, Musée Picasso.

fig. 13 - iPad, 2010 con inserimento di Jan Breughel, *Sorcio con le rose*, 1605. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

La “cornice digitale” del web, torna a essere un’aureola semplicemente rettangolare che contempliamo nell’assoluto del suo spegnimento e della sua esplosiva accensione, come la nascita di una supernova. In più il modello dell’*aureola quadrata* si configura ancora nella sua venerazione incontestabile e nel suo desiderio di infinito. L’iPad (appare nel 2010 e mentre parliamo è alla quarta edizione) è una “cornice-ritrovata” e molto più di una tavoletta (*tablet*): una cornice/telaio sulla quale è tesa, più e meglio di una tela, una superficie liquida (Sironi, 2012). Non staremo qui considerare come si ottiene materialmente con le terre rare (gallio e indio) quella superficie levigata meglio di una lacca cinese. Si aprirebbe un inferno in mezzo a una popolazione di lavoratrici cinesi che impazzisce né più né meno come la classe di operaie al tempo di Marx-Engels, perché non regge al ritmo selvaggio dei turni di produzione non solo ma anche per aggiornare in tempo tutte quelle modificazioni e aggiustamenti di cui ha bisogno un oggetto industriale che non è mai perfetto: soprattutto perché più si aggiungono elementi di perfezionamento (tra tech e design) per inseguire unilateralmente gusto e innovazione più si aprono altri “effetti collaterali”, non previsti ancorché prevedibili. L’oggetto anonimo/ma non anonimo si esalta da solo al ritmo frenetico del *touch* (ascoltare/vedere *Touch me* in *Rocky Horror Picture Show*, 1973-75)[6] con la sua orizzontalità e verticalità in gioco d’alternanza anche a testa in giù. La cornice vera dell’iPad dagli angoli smussati è di 20x15cm, ma è qui che il suo *non* ornamento ri-diventa un delitto: lo spessore di 1,34 cm è infatti miracoloso per poter contenere tutto quello che c’è, ma se cade in terra tutto svanisce come lo specchio di Cenerentola. Anche per l’esaurirsi della vita della batteria bisognerà ricorrere a quegli artigiani riparatori che son fuggiti dall’inferno delle fabbriche cinesi trafugando dei piccoli segreti e tenendoli per sé per sopravvivere. Una compensazione naturale, e non servirà aspettare il deserto della discarica di tavolette perché il debito sociale e i “costi umani” (*human costs*) si estinguano e gli aventi diritto al risarcimento - direbbe Keynes - siano tutti morti (figura 13).

Ci si può riservare un discorso “oltre la rottamazione” perché questi oggetti si mostrano assolutamente incapaci di invecchiare bene e il loro ciclo vitale (*life cycle*) appare quasi rovesciato su se stesso, come le cordicelle Quipu o le tavolette di Ebla che, tutto sommato, sono solo degli indifferenti registri contabili.

* Questo testo vuole ricordare Paolo Fossati, interprete di un saggio inattuale quanto assolutamente anticipatore (Fossati, P. (1972). *Il design in Italia, 1945-1972*. Torino: Einaudi), con la temeraria considerazione che “il design è arte contemporanea”.

Bibliografia

- Aumont, J. (2001). *L'immagine* (2° ed.). Parigi: Nathan.
- Belting, H. (2001). *Il culto delle immagini* (B. Maj, Trad.). Roma: Carocci. (Pubblicato originariamente nel 1990).
- Bertelli, C. (1979). Grammatica della cornice. *Rassegna, numero monografico “Recinti”*, 33-40.
- Damasio, A. (1995). *L'errore di Cartesio*. (Trad.). Milano: Adelphi (Pubblicato originariamente nel 1994).
- Damasio, A. (1999). *Emozione e coscienza* (S. Frediani, Trad.). Milano: Adelphi.
- De Grûneisen, W. (1911). *Le portait: traditions hellenistiques et influences orientales*. Roma.
- Farah, M. J. (1990). *Visual Agnosia. Disorders of Object recognition and What They Tell us about Normal Vision*. Cambridge-Mass: MIT Press.
- Kosslyn, S. M. (1989). *Le immagini nella mente*. (G. Noferi, Trad.). Firenze: Giunti. (Pubblicato originariamente nel 1983).
- Lauer, J.-P. (1907). Observations sur l'origine et usage du nimbe rectangulaire. *Bulletin et Mémoires de la Société nat. des antiquaires de France, VII*, 55-71.
- Marin, L. (2001). *Della rappresentazione*. (L. Corrain, Trad.). Roma: Meltemi. (Pubblicato originariamente nel 1994).
- Ortega y Gasset, J. (1997 [1922]). Meditazione sulla cornice. In M. Mazzocut-Mis (a cura di). *I percorsi delle forme. I testi e le teorie* (pp. 208-228). Milano: Bruno Mondadori.
- Popper, K. R. (1995). *Il mito della cornice. Difesa della razionalità e della scienza*. (P. Palminiello, Trad.). Bologna: Il Mulino. (Pubblicato originariamente nel 1965)
- Sacks, O. (1995). *Un antropologo su Marte*. (I. Blum, Trad.). Milano: Adelphi.
- Scarpa, T. (2000). *Cos'è questo fracasso?*. Torino: Einaudi.
- Simmel, G. (1997 [1902]). La cornice del quadro. In M. Mazzocut-Mis (a cura di). *I percorsi delle forme. I testi e le teorie* (pp. 56-62). Milano: Bruno Mondadori.
- Sironi, M. (2012). *La pelle dell'iPad*. Disponibile presso <http://www.doppiozero.com/rubriche/360/201209/la-pelle-dell'ipad>.
- Wilpert, J. (1903). *La pittura delle catacombe cristiane*. (Trad.). Roma.

NOTE

1. La prosopagnosia talvolta associata a l'alessia, non è però necessariamente legata all'agnosia per gli oggetti, cioè gli individui riconoscono gli oggetti ma non il volto delle persone.↵
2. Su questi temi si vedano anche: Stoichita, V. I. (1998). *L'invenzione del quadro. Arte artefici, e artefici nella pittura europea*. (B. Sforza, Trad.). Milano: Il Saggiatore. (Pubblicato originariamente nel 1993); Lebenszteijn, J.-C. (1987). A partir du cadre. In *Le cadre et le socle dans l'art di XX siècle* (p. 15). Dijon: Université de Bourgogne - Paris: Musée National d'Art Moderne.

Il saggio di Antonio Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, disponibile in www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/duemila/ascom.htm, risulta una fra le riflessioni più acute sul tema della cornice, per quanto la mia lettura non sia in grado di inserirlo in maniera utile al mio discorso. Il saggio comunque si appoggia ai testi

consacrati di Simmel e di Ortega y Gasset e particolarmente di Louis Marin e all'“effetto indicatore”, come si è detto, esplicitato nell'effetto-soggetto, il che sembra piuttosto contrapposto al tema suggerito da Derrida di *par-ergon* (*La vérité en peinture*, 1978), che riferito alla cornice sta dentro&fuori “ni simplement dehors ni simplement dedans” dell'opera, pur contribuendo decostruttivamente, in qualche modo, non a negarla del tutto, ma a metterla in crisi. Non si può però confermare l'assoluta decostruzione di una cornice indipendentemente dalla sua costruzione. Una cornice è più iconofila o iconoclasta? Nella modernità possono essere entrambe le cose pur in rapporti diversi. Per le nostre considerazioni, è la cornice vuota che cerca un volto, soprattutto quando il volto della sindone-pittura è scomparso. La costruzione dell'arte non ha bisogno *stricto sensu* di una cornice ma di un telaio, solo nella sua fase ostensiva ha bisogno della cornice, ma come ogni *hors-d'oeuvre* è necessario configurarlo accanto al resto, come ogni piatto-pietanza è indifferente alla pentola ma non al menu o alla presentazione in tavola (ricezione). Il saggio di Somaini riafferma poi nel concetto di *bordure* (Gruppo μ , *Sémiotique et Réthorique du Cadre*, in *La part de l'oeil*, 5, 1989, pp.115-131) ma già presente di Baudelaire in *Le cadre* cit., un'uscita fuori dai confini della cornice, nel termini di un accostamento al teatro e alla musica, sulle quali arti non è facile pensare ad altro “incorniciamento” che non sia il teatro (in architettura) e lo strumento (in musica).↵

3. Su questo tema si veda il saggio di Roberto Calasso del 2008 *La folie Baudelaire* (Milano: Adelphi), in cui la cornice di Baudelaire (“Je ne sait quoi d'étrange et enchanté / en l'isolant de l'immense nature”), è il quadro anzi tutto il quadro, dentro al quale sta tutta Parigi “dove la cornice agisce sprigionando nel quadro stesso un'energia di cui altrimenti non si coglierebbe l'origine” (pp. 66-67).↵
4. Si vedano in particolare i passaggi del volume riguardanti la figura di Teodoto come promotore del culto delle immagini. Il saggio però non considera il tema dell'aureola e del nimbo.↵
5. Su questi argomenti di veda anche: de Jerphanion, G. (1913). *Le nimbe rectangulaire en Orient et en Occident. Études*, 134, 85-93. L'argomento del nimbo quadrato è stato affrontato da Maria Luisa Michieli Zanzotto nella sua tesi di laurea, che ho potuto ampiamente consultare (Michieli Zanzotto, M.L. (1958-1959). *Il problema del nimbo quadrato*. Padova: Università degli Studi).↵
6. Nel 2011 si sono festeggiati i trent'anni di proiezione del film *Rocky Horror Picture Show* (1975) al cinema *Mexico* di Milano.↵

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE
VOL. 1 / N. 2
OTTOBRE 2013

PALINSESTI
