



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle arti e conservazione  
dei beni artistici

Tesi di Laurea

## **Ai confini dell'arte**

Quando il parergon diventa ergon:  
un nuovo destino per la cornice

**Relatore**

Ch. Prof. Pietro Conte

**Correlatore**

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

**Laureando**

Alessandro Cerchier

Matricola 856460

**Anno Accademico**

2019 / 2020



## INDICE

INTRODUZIONE	p. 5
1. LA CORNICE COME OGGETTO TEORICO	p. 13
1.1 Cercando una definizione	p. 13
1.2 La cornice tra parergon e ornamento	p. 21
1.3 La cornice tra immagine e realtà	p. 33
1.4 Cornice, contorno, bordo, formato	p. 47
2. LA CORNICE NEL TEMPO	p. 59
2.1 Dalle origini al Medioevo	p. 59
2.2 Dal Rinascimento al Manierismo	p. 67
2.3 Dal Barocco ai Preraffaelliti	p. 83
3. DA PARERAGON A ERGON: UN NUOVO DESTINO PER LA CORNICE	p. 103
3.1 La cornice semantica	p. 103
3.1.1 Segni grafici in cornice	p. 103
3.1.2 Immagini in cornice	p. 111
3.2 La cornice formale	p. 127
3.2.1 La cornice e il taglio fotografico	p. 127
3.2.2 La cornice dipinta	p. 131
3.2.3 La cornice sagomata	p. 140
3.2.4 La cornice materica	p. 149
3.2.5 La cornice astratta	p. 151
3.2.6 La cornice-scultura	p. 161
3.3 La cornice concettuale	p. 167
3.3.1 La cornice come gesto	p. 167
3.3.2 La cornice-finestra	p. 176
3.3.3 La cornice-contenitore	p. 178
3.3.4 La cornice-ambiente	p. 190

CONCLUSIONE	p. 211
BIBLIOGRAFIA	p. 219
SITOGRAFIA	p. 233

## INTRODUZIONE

La cornice: un oggetto comune, familiare a ciascuno di noi. Siamo circondati da cornici, le vediamo ogni giorno senza stupirci della loro presenza. Quando ci guardiamo allo specchio osserviamo la nostra immagine riflessa, ma raramente prestiamo attenzione al bordo che circonda la superficie specchiante. La prima volta che vediamo un quadro appeso alla parete probabilmente ci accorgiamo della cornice che lo circonda, ma se ci capitasse di rivedere lo stesso dipinto in altre occasioni verosimilmente non ci soffermeremmo più sull'incorniciatura. Nel momento in cui guardiamo lo schermo del computer, del televisore o del cellulare siamo talmente immersi nel mondo virtuale delle immagini da non renderci conto il più delle volte di essere di fronte a un oggetto fisico, reale. La cornice dello specchio, del quadro o dello schermo media continuamente tra l'universo iconico e la realtà, orientando il nostro sguardo verso il suo contenuto. In quanto intermediaria, essa non è l'oggetto privilegiato della nostra percezione. Ciononostante, pur rimanendo "invisibile", la cornice influenza la nostra visione, indirizzando l'occhio dello spettatore nei confronti di ciò che essa vuole che venga osservato.

Non sempre i margini svolgono il loro compito in completo anonimato. Talvolta, gli artisti decidono di istituire delle complesse relazioni tra l'immagine e i suoi confini, tanto da rendere la cornice coprotagonista dell'opera. Un esempio eloquente sotto questo punto di vista è il quadro *Ragazza in una cornice* del 1641 di Rembrandt van Rijn (fig. 1). L'espressione della ragazza ritratta dal pittore olandese è piuttosto ambigua: da una parte sembra invitarci a entrare nel mondo irreali del dipinto, dall'altra appare intenzionata a uscire dalla cornice e fare irruzione nel mondo reale. In un primo momento riesce a ingannarci: ci sembra così viva e reale da farci venir voglia di andarle incontro e di aiutarla a oltrepassare la soglia che la divide da noi, dalla nostra dimensione. Nel frattempo, il desiderio di evasione della ragazza si è insinuato anche in noi, tanto da spingerci a voler entrare anche solo per un attimo nell'universo iconico del quadro. A ogni modo, questa sensazione è soltanto una momentanea illusione, favorita dalla scelta del pittore di rappresentare le mani della ragazza sopra una sezione di cornice dipinta.



Fig. 1 - Rembrandt van Rijn, *Ragazza in una cornice*, 1641. Castello Reale, Varsavia.

Per quanto questa soluzione tenda a offuscare la percezione del confine tra realtà e irrealtà, la cornice concreta del dipinto è pronta a rammentarci che siamo di fronte a un'immagine. Il quadro di Rembrandt ci aiuta a comprendere la funzione imprescindibile della cornice: essa è un dispositivo che ha il compito di evidenziare la distinzione tra la dimensione iconica e lo spazio reale, evitando qualsiasi forma d'intrusione dell'immaginario figurativo nell'ambito della quotidianità. Nondimeno, la cornice non si limita a tracciare una linea di demarcazione tra l'immagine e la realtà, ma garantisce la comunicabilità tra le due sfere. Il bordo è un filtro, un mediatore tra l'universo creato dall'artista e l'osservatore. La cornice ritaglia una porzione di spazio per l'opera, al fine di renderla una presenza autonoma e al tempo stesso correlata al reale circostante. Oltretutto, l'incorniciatura rende possibile la contemplazione del quadro. L'immagine, a differenza di qualsiasi altro oggetto materiale, non viene semplicemente percepita, ma è oggetto di un atto contemplativo da parte di chi la osserva. La contemplazione comporta una temporanea sospensione

della consapevolezza di trovarsi nello spazio reale, permettendo così allo spettatore di immergersi per qualche istante nell'atmosfera irreal della rappresentazione. Non si tratta di un inganno: non è l'immagine a voler attraversare la soglia per invadere il nostro spazio, ma siamo noi ad addentrarci con la mente nel mondo iconico del quadro. È sufficiente indirizzare il nostro sguardo al di fuori della cornice per rendersi conto di essere ancora nella realtà.



Fig. 2 - Pere Borrell del Caso, *Sfuggendo alla critica*, 1874.  
Collezione Banco de España, Madrid.

Il sospetto desiderio di libertà della ragazza dipinta da Rembrandt diventa esplicito nell'opera *Sfuggendo alla critica* del 1874 di Pere Borrell del Caso (fig. 2). Mentre la donna seicentesca rappresentata dal maestro olandese sembra più interessata a invitarci nel suo mondo piuttosto che volerne uscire, il ragazzo ottocentesco raffigurato in *trompe-l'œil* dal pittore spagnolo sta letteralmente uscendo dalla cornice, pronto a balzare fuori e irrompere nello spazio dell'osservatore. Il dipinto di Borrell del Caso esprime perfettamente l'aspirazione degli artisti contemporanei a sottrarsi ai limiti imposti dalla cornice fisica del quadro e dalla cornice metaforica

del sistema dell'arte. Benché negli ultimi decenni del XIX secolo ci siano già i primi segnali di questa volontà da parte degli artisti di trascendere i confini del dipinto, è nel XX secolo che hanno luogo le massime sperimentazioni in merito alla cornice. A partire dai primi anni del Novecento, se da un lato gli artisti iniziano a porre in discussione l'incorniciatura, dall'altro filosofi, psicologi, teorici e storici dell'arte cominciano a nutrire sempre più interesse per questo fenomeno estetico, destinato ad accompagnare le sorti dell'arte ancora per molti anni.

Gli esempi citati mettono in luce le problematiche riguardanti l'articolato rapporto tra l'opera d'arte e il bordo. La protagonista indiscussa di questa ricerca è, dunque, la cornice, intesa non solamente in quanto oggetto fisico che inquadra un dipinto, ma più in generale come dispositivo che ha il compito di segnalare l'opera d'arte, rimarcando la netta distinzione tra ciò che è arte e ciò che non è arte. La cornice è un elemento isolatore che al contempo delimita il campo rappresentazionale e lo pone in dialogo con l'ambiente esterno. Senza di essa, l'immagine rischierebbe di essere assimilata alla realtà che la circonda, generando disordine nel processo percettivo condotto dall'osservatore. La cornice, invece, autonomizza l'immagine e garantisce le corrette condizioni di fruibilità dell'opera. I margini indicano l'enunciato semiotico contenuto al loro interno, evidenziando la sua natura di "oggetto estetico", il quale è al tempo stesso presente e presentificato, reale e irreali. In sintesi, la cornice traduce un atto percettivo in un atto di coscienza d'immagine.

Perché la cornice è così importante? Questo tema da sempre coinvolge gli artisti e tutti coloro che producono immagini, dalle pitture rupestri dell'uomo primitivo alle ricerche ambientali novecentesche. L'immagine deve costantemente confrontarsi con lo spazio che la circonda e, di conseguenza, il confine tra la rappresentazione e la realtà materializzatosi nella cornice è perennemente al centro delle riflessioni degli artisti. Fatta eccezione per i contributi di Leon Battista Alberti e Immanuel Kant, è soltanto a partire dal XX secolo che filosofi e teorici dell'arte hanno iniziato a interessarsi a tale tematica. Il problema dell'incorniciatura ora non riguarda più unicamente l'ambito della creazione artistica, ma anche altri settori della conoscenza, quali l'estetica, la psicologia della percezione e la semiotica. La cornice è sia un fenomeno storico, caratterizzato da un proprio percorso evolutivo lungo i secoli e differenziato nelle diverse aree geografiche, che un fenomeno teorico, oggetto di un

dibattito multidisciplinare. Per questo motivo, la cornice è una questione decisamente complessa, soggetta a continue trasformazioni: la sua forma e le sue funzioni non sono assolute, ma sono incessantemente messe in discussione e sottoposte a un processo di ridefinizione. La sua configurazione e il suo ruolo rispondono di volta in volta alle mutevoli esigenze degli artisti e si adeguano ai nuovi valori estetici e culturali della società. A questo proposito, la cornice-finestra che si apre sul mondo iconico teorizzata da Alberti trova la sua dimensione ideale nella pittura prospettica rinascimentale. Nel Novecento questo modello perde il suo significato più autentico: la pittura piatta o astratta delle Avanguardie non necessita più di un filtro che si interponga tra lo spazio immaginario della rappresentazione e lo spazio reale, dal momento che le immagini bidimensionali si manifestano direttamente in quanto presenze oggettuali. Nonostante ciò, la cornice non smette di esistere, ma semplicemente si reinventa. Da elemento esterno essa si trasforma in una componente intrinseca della composizione formale, fino a divenire l'autentica protagonista delle più recenti indagini concettuali, nelle quali il confine stesso tra dimensione artistica e realtà diventa il fulcro delle riflessioni degli artisti contemporanei.

Quale motivazione si cela dietro la decisione di affrontare questo argomento? La cornice costituisce una tematica sovente trascurata da buona parte degli studiosi. Soltanto di recente tale questione ha cominciato a coinvolgere con maggiore intensità l'attenzione di storici dell'arte e filosofi, divenendo un fenomeno sempre più attuale. Tuttavia, ancora oggi numerosi cataloghi di mostre, manuali di storia dell'arte e varie altre pubblicazioni sono soliti presentare le immagini dei dipinti senza la loro cornice originaria. In questo modo, la rappresentazione viene proposta come un oggetto indipendente, slegato dal contesto fisico a cui appartiene. A dire il vero, ciò che rende il quadro un'entità autonoma è il medesimo dispositivo che lo pone in relazione con lo spazio circostante: la cornice. Quest'ultima contestualizza l'immagine nel mondo reale, annunciandone la valenza estetica. Senza la cornice l'opera rischierebbe di essere scambiata per un frammento di realtà. Pertanto, il bordo contribuisce a identificare lo statuto artistico della creazione umana. La cornice è importante tanto quanto l'immagine: affrontare il tema della cornice equivale a riflettere sull'arte stessa, sulla sua definizione, sui suoi confini e sui suoi rapporti con il reale.

Al fine di analizzare in modo esauriente questo complesso fenomeno, sono stati messi a confronto i principali contributi teorici e le metodologie di diverse sfere del sapere, quali l'estetica, la psicologia della percezione, la semiotica e la storia dell'arte. Date le numerose discipline coinvolte, la struttura della ricerca tiene conto sia di un ordine cronologico che di un ordine tematico-concettuale. La prima parte rappresenta un'introduzione teorica, la quale esamina il tema della cornice mediante un punto di vista filosofico. Dopo aver tentato di individuare una definizione universale in grado di inquadrare l'oggetto-cornice nella sua ampiezza, l'elaborato indaga il concetto di *parergon* teorizzato da Kant, ponendolo in relazione con i successivi studi sull'ornamento condotti da teorici dell'arte e filosofi. Segue la discussione relativa al luogo della cornice: essa rientra nell'ambito della realtà? Appartiene al mondo iconico? A entrambi? A nessuno dei due? La cornice viene poi analizzata in quanto bordo, ovvero come un segno con il compito di indicare un determinato enunciato semiotico. In ultimo luogo, vengono prese in considerazione la questione del formato e le influenze esercitate dalla cornice sulla percezione visiva.

La seconda parte della ricerca illustra la storia di questo dispositivo, approfondendo l'evoluzione della cornice nelle varie epoche: dalle prime forme di rappresentazione realizzate dall'uomo sulle pareti delle caverne preistoriche alla prassi di incorniciare le immagini, diffusa nel mondo antico, dalla pittura vascolare greca alla decorazione parietale romana; dalla cornice architettonica dei polittici medievali alla cornice-finestra rinascimentale, fino alla cornice-porta della pittura barocca; dall'ornamento della cornice settecentesca al simbolismo delle soluzioni ottocentesche concepite dai Preraffaelliti, in cui la cornice si fa portatrice di significato e ragiona sulla sua storia, reinterpretando i modelli del passato.

Infine, l'ultima parte prende in esame le sperimentazioni condotte dagli artisti in età contemporanea, nelle quali la cornice si trasforma in opera d'arte. Tre sono le principali categorie di cornici elaborate nel corso degli ultimi decenni del XIX secolo e nel XX secolo: la "cornice semantica", contraddistinta dall'introduzione di segni grafici e immagini sulla superficie del bordo; la "cornice formale", la quale si offre in quanto elemento interno della composizione, come nel caso delle cornici dipinte, delle cornici sagomate, delle ricerche materiche, astratte e plastiche; in ultima analisi,

la “cornice concettuale”, dai primi esperimenti ideati negli anni delle Avanguardie alle soluzioni più recenti, dalla cornice-contenitore alla cornice-ambiente, dalla cornice-galleria alla cornice istituzionale del museo, fino alla cornice naturale degli interventi di Land Art.



# 1. LA CORNICE COME OGGETTO TEORICO

## 1.1 Cercando una definizione

[La cornice è un] oggetto ambiguo, luogo di un'articolazione mai semplice, mai data una volta per tutte, tra lo spazio dell'opera e lo spazio dello spettatore. Al tempo stesso elemento di chiusura e condizione dell'aprirsi, confine o luogo di accesso allo spazio finzionale [...]. E si rivela sempre componente essenziale nella creazione della relazione dell'immagine col fruitore.<sup>1</sup>

La nozione di cornice è decisamente articolata, al punto tale che risulta difficile attribuirle una definizione universalmente valida. Tuttavia, la formula appena citata si presta a una molteplicità di interpretazioni: essa, infatti, pone l'accento sulla principale proprietà estetica della cornice, ovvero quella di essere un luogo di confine tra il mondo dell'immagine e il mondo reale, pur rispettando la complessità del fenomeno. È necessario tener presente che una definizione è sempre relativa a modelli astratti, non a fatti concreti. Di conseguenza, essa deve aiutarci nel processo di costruzione e di identificazione di un modello teorico che ci aiuti a classificare i vari casi reali, senza però avere la presunzione di poter comprendere la realtà nella sua interezza. Come affermano i teorici del Gruppo  $\mu$ :

Nessuna classificazione degli effetti poggia su basi solide. Tali classificazioni hanno piuttosto come conseguenza di disperdere il soggetto dentro sistemi di distinzioni ad hoc, per principio infinite (o perlomeno dello stesso numero degli oggetti incontrati).<sup>2</sup>

Il rischio, appunto, sarebbe quello di perdersi nel labirinto delle «specialità individuali».<sup>3</sup>

Tornando alla definizione, il nodo centrale rimane la funzione primaria della cornice, ovvero quella di mettere in rapporto l'immagine con il mondo dell'osservatore. Certamente, la natura di questa relazione col passare del tempo ha subito delle

---

<sup>1</sup> L. Scalabroni, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, in "E/C", 2008, pp. 1-33, qui p. 1, ([http://www.ec-aiss.it/pdf\\_contributi/scalabroni\\_20\\_3\\_08.pdf](http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/scalabroni_20_3_08.pdf)).

<sup>2</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice" (1989), tr. it. di T. Migliore e I. Vitali, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 155-171, qui pp. 170-171.

<sup>3</sup> Ibidem.

variazioni (da circoscritta è diventata sempre più aperta e fluida), ma, nonostante ciò, ancora oggi questo nesso immagine-fruitori, arte-vita continua a essere più vivo che mai e la cornice, pur cambiando aspetto e conformazione, ne rimane un fattore imprescindibile.

Procediamo ora con l'analisi di alcuni dei principali contributi che nel corso del ventesimo secolo e negli anni più recenti hanno cercato di definire questo particolare fenomeno. Secondo Schapiro la cornice corrisponderebbe a una «delimitazione regolare che isola il campo della rappresentazione dalle superfici circostanti». <sup>4</sup> Lo stesso storico dell'arte americano, però, nota come questa definizione non possa essere applicata complessivamente a tutti i dipinti. Basti pensare agli innumerevoli esempi di cornici attraversate da elementi figurativi: in questi casi la cornice non riesce a isolare l'immagine dalla realtà circostante, bensì essa stessa partecipa al campo della rappresentazione, come fosse una componente dello sfondo del quadro. Per incontrare questa tipologia di fenomeni non è necessario scomodare l'arte contemporanea, poiché molti esempi di questo tipo sono già diffusi nell'arte classica e medievale. <sup>5</sup> Inoltre, la cornice non per forza deve sussistere in una «delimitazione regolare». In taluni casi essa può assumere delle forme irregolari, adeguandosi fondamentalmente alla sagoma dell'immagine: è il caso delle cornici sagomate delle Avanguardie, le quali, in questo modo, contribuiscono al valore espressivo dell'immagine stessa. Pertanto, possiamo dire che l'idea della classica cornice quadrata o rettangolare che delimita con esattezza il campo dell'immagine non è del tutto errata, tuttavia rappresenta solamente un determinato gruppo di dipinti e non racchiude in un'unica definizione la complessità del fenomeno. Difatti, le cornici possono assumere molteplici forme e aspetti, i quali hanno come fine quello di dare risposta a delle necessità tra loro differenti, esprimendo molteplici concetti legati all'intenzione dell'artista, della committenza e più in generale al contesto culturale di riferimento.

Schapiro per indicare il luogo dell'immagine parla di «campo della rappresentazione». Prima di procedere con la ricerca di una definizione di cornice, è

---

<sup>4</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine" (1969), tr. it. di G. Perini, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 91-111, qui p. 96.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 96-97.

meglio soffermarsi un momento sull'analisi del termine «rappresentazione». Marin evidenzia come il verbo «rappresentare» indichi contemporaneamente due movimenti: da un lato «rappresentare» denota un'assenza, la quale attraverso l'atto della rappresentazione viene a essere sostituita attraverso un elemento mimetico; dall'altro lato «rappresentare» implica una presenza, ovvero la rappresentazione è essa stessa un atto di presentazione, o meglio di autopresentazione. Integrando questi due movimenti tra loro, possiamo affermare che: «rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa». <sup>6</sup> Dunque, la rappresentazione consiste in una duplice dimensione, allo stesso tempo riflessiva (relativa all'atto di presentare se stessa) e transitiva (che consiste nell'operazione di rappresentare un qualcosa di diverso da sé, ma a cui si rimanda in modo mimetico). Secondo il filosofo francese la cornice non è altro che uno strumento di cui la rappresentazione pittorica si serve per «presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa». I principali «dispositivi di presentazione» dell'immagine dipinta sono tre: lo sfondo, ovvero il supporto fisico, materico nonché la superficie su cui le figure si rivelano; il piano, invisibile all'occhio dell'osservatore ma esteso sull'intero dipinto; infine, la cornice, il dispositivo che ci interessa analizzare più nel dettaglio. <sup>7</sup> Marin, al fine di abbracciare con la massima ampiezza possibile tale concetto, indaga il fenomeno partendo dalle differenze teoriche insite nei termini «cadre», «cornice» e «frame», impiegati rispettivamente in francese, italiano e inglese per designare tale oggetto. Il francese «cadre» per etimologia designa la forma quadrata, ma, nonostante ciò, sappiamo bene che una cornice può essere anche tonda o avere altri profili. In questo caso il termine francese vuole evidenziare il concetto della cornice in quanto bordo, frontiera che serve a marcare il confine della tela o della tavola dipinta, sottolineandone la sagoma possibilmente regolare e geometrica. Il termine italiano «cornice», invece, appartiene al lessico specifico dell'architettura: indica quell'elemento architettonico sporgente che delimita la porzione superiore di un edificio, di una porta o di una finestra. Come scrive Marin: «nel termine sono in gioco i valori di ornamento e di protezione, le nozioni di pregnanza e sporgenza». <sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> L. Marin, «La cornice della rappresentazione e alcune sue figure» (1988), tr. it. di M. Della Bernardina, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 139-153, qui p. 139.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 140-142.

<sup>8</sup> Ivi, p. 141.

Per ultimo, «frame» denota la cornice come un «elemento strutturale» dell'oggetto-quadro, sotto un punto di vista materiale, concreto. La parola inglese indica sostanzialmente il telaio che mette in tensione il supporto della superficie pittorica.<sup>9</sup> È interessante notare come ogni lingua e ogni cultura renda manifesto un differente concetto di cornice, passando da una dimensione francese-teorica, che enfatizza il carattere di soglia tra immagine e realtà, a quella italiana-architettonica, che si sofferma sull'aspetto ornamentale della cornice, fino a quella inglese-pragmatica, la quale ne sottolinea la natura materica, fisica. Ognuna di queste definizioni non esclude l'altra, bensì sono tutte fondamentali per delineare la polisemica nozione di cornice.

Recuperando ora la definizione di cornice offerta da Schapiro, abbiamo osservato come essa risulti già allo stesso storico dell'arte troppo limitante. Pure i teorici del Gruppo  $\mu$  ritengono tale enunciazione piuttosto discutibile. Gli studiosi contestano il fatto che secondo quella formula si può parlare di cornice solo in relazione a degli enunciati iconici (le «rappresentazioni»), in una realtà bidimensionale («superfici circostanti») e in termini di forme «regolari».<sup>10</sup> La definizione di Schapiro fa riferimento alla cornice esclusivamente in quanto oggetto concreto. In realtà, la nozione di cornice può consistere in diverse manifestazioni semiotiche. Tra queste, i teorici del Gruppo  $\mu$  concentrano la loro attenzione su due fenomeni in particolare: il «contorno» e il «bordo». Il «contorno» corrisponde a una linea astratta che, frazionando lo spazio in settori, lo organizza in sfondo e figura/figure. Il «contorno», a differenza del «limite», non è un elemento neutro dello spazio, indipendente rispetto all'interno e all'esterno dell'area che delimita, bensì è una componente integrante a livello percettivo della figura che esso stesso contribuisce a creare. Il «bordo», invece, è «l'artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica».<sup>11</sup> Possiamo altresì dire che il «bordo» consiste in un segno che a sua volta indica un insieme di segni contenuti al suo interno, i quali ricevono in questo modo uno statuto organico, omogeneo e semiotico. La cornice non è altro che un esempio concreto di «bordo», ma non è l'unico: basti pensare al basamento di una scultura. Pertanto, la cornice intesa come «bordo» non

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 141-142.

<sup>10</sup> Gruppo  $\mu$ , «Semiotica e retorica della cornice», cit., p. 155.

<sup>11</sup> Ibidem.

pone in rilievo esclusivamente il luogo interno, quello che è l'enunciato semiotico, ma anche il luogo esterno, il quale può essere considerato come «esteriorità» solo in virtù della presenza del bordo, che è contemporaneamente in relazione con entrambi gli spazi (interno ed esterno), ma ne è anche indipendente.<sup>12</sup> Più recentemente, la cornice è stata paragonata a una figura retorica, la quale ha lo scopo di delimitare una determinata area che si desidera venga percepita con un'attenzione privilegiata rispetto allo spazio circostante, concentrando su di essa l'attenzione dell'osservatore.<sup>13</sup>

Se, invece, consideriamo la cornice nella sua dimensione materiale, essa rappresenta un dispositivo di protezione e di mobilità dell'immagine: attraverso la cornice la rappresentazione pittorica diventa un'immagine trasportabile, mobile, non fissa, e, di conseguenza, guadagna uno statuto d'autonomia. Separando l'immagine dipinta dall'ambiente circostante, essa diviene un oggetto, ma non un oggetto qualsiasi, bensì quello che potremmo definire un "oggetto iconico".

La cornice impone allo sguardo "ordinario" di trasformarsi in *visione e contemplazione*, e allo spettatore di porsi nei confronti dell'immagine in una relazione "estetica", l'atteggiamento della fruizione, della valutazione, dell'interpretazione. Nei confronti dello sguardo dello spettatore la cornice svolge dunque una funzione analoga a quella di un *deittico*, ossia di un segno la cui funzione è quella di mostrare, esibire, indicare. Essa concentra lo sguardo dello spettatore sull'immagine contenuta all'interno dei suoi confini, offrendola e mostrandola come oggetto degno di attenzione e sollecitando dallo spettatore stesso un abito di risposta adeguato.<sup>14</sup>

In altre parole, è proprio la cornice a conferire alla rappresentazione dipinta lo statuto d'opera d'arte: «La cornice trasforma l'immagine in un quadro, ed un quadro è un'immagine che si è *definitivamente emancipata dal luogo della sua manifestazione*».<sup>15</sup>

Per quanto concerne le funzioni della cornice si potrebbe scrivere moltissimo. A ogni modo, limitiamoci perlomeno ad analizzare quelle principali. Innanzitutto, la cornice

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 155-156.

<sup>13</sup> M. A. Ai Quintas, "The Frame and the Window: rhetoric value in the visual field", in *Exploring Visual Literacy Inside, Outside and Through the Frame*, a c. di F. Aundreta e P. Frieda, Interdisciplinary Press, Oxford 2012, pp. 3-9.

<sup>14</sup> A. Somaini, "La cornice e il problema dei margini della rappresentazione", in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000, ([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm)).

<sup>15</sup> P. Spinicci, "La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine", in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000, ([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/picorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/picorn.htm)).

ha uno scopo decorativo: per esempio, essa può essere impiegata per armonizzare il dipinto con il contesto architettonico in cui è inserito oppure per porlo in risalto. Inoltre, la cornice detiene un fine pratico-funzionale, dal momento che essa deve proteggere la delicata superficie della tela o della tavola e in particolare le estremità dell'opera, oltre che favorirne l'esposizione fisica (su una parete o su altri supporti) e la trasportabilità.<sup>16</sup>

Con tutto ciò, la cornice non è un oggetto meramente pratico e ornamentale, ma ha anche delle importanti finalità artistiche ed estetiche. La principale funzione della cornice è, infatti, quella di creare una distanza tra l'opera d'arte e l'ambiente quotidiano.<sup>17</sup> A livello percettivo essa si comporta da bordo, da confine tra la rappresentazione pittorica e la parete, richiamando l'attenzione dell'osservatore verso il suo contenuto, ovvero l'immagine. Oltretutto, celando il più delle volte alla vista i confini materiali del supporto dell'opera, favorisce la lettura contemplativa del messaggio iconico senza richiamare lo sguardo dello spettatore sulla fisicità dell'oggetto-quadro. Questo perché senza cornice il dipinto è un oggetto tridimensionale, appartenente al mondo reale, mentre con la cornice il quadro diventa una finestra aperta su un mondo altro. Infine, la cornice può essere decisiva per la comprensione della composizione dell'opera, accentuandone il formato oppure entrando in relazione con il soggetto rappresentato e gli elementi figurativi, come i colori, le linee e le proporzioni.<sup>18</sup> Possiamo, dunque, affermare che la cornice non è un mero accessorio superfluo, bensì una componente molto importante per l'opera d'arte.<sup>19</sup>

Sempre più arduo si rivela essere l'intento di trovare una definizione esaustiva e universale che delinea la nozione di cornice. Ciononostante, c'è un principio che sembra mettere d'accordo un po' tutti gli studiosi che negli anni hanno affrontato questa tematica: la cornice è essenzialmente un dispositivo che, a prescindere dalla sua forma, ha il compito di dividere «l'immagine da tutto ciò che è non-immagine». Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significativo, rispetto al di fuori-

---

<sup>16</sup> B. E. Savedoff, *Frames*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 57, 1999, pp. 345-356, qui pp. 350-351.

<sup>17</sup> T. Brunius, "Inside and Outside the Frame of a Work of Art", in *Idea and Form. Studies in the History of Art*, a c. di A. Bengtsson, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1959, pp. 1-23, qui p. 3.

<sup>18</sup> B. E. Savedoff, *Frames*, cit., pp. 350-351.

<sup>19</sup> Ivi, p. 353.

cornice, che è il mondo del semplice vissuto». <sup>20</sup> Sebbene i teorici non siano d'accordo a proposito del luogo di appartenenza della cornice (dimensione iconica oppure reale, entrambe o nessuna delle due), tutti sono però in sintonia nel definire la cornice un "elemento isolatore" del mondo dell'immagine rispetto al mondo reale. <sup>21</sup> Ortega y Gasset sostiene:

Per isolare una cosa dall'altra, ce ne vuole una terza, che non sia né come l'una, né come l'altra: un oggetto neutro. La cornice non è la parete, un elemento meramente utile del mio ambiente, ma non è ancora la superficie incantata del quadro. Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e funge da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione leggendaria dell'isola estetica. <sup>22</sup>

Tuttavia, questo principio, il quale vede in sintonia i principali studiosi che hanno scritto sul tema, non entusiasma molto gli artisti contemporanei. Piuttosto singolare è notare il fatto che questa concezione tradizionale della cornice in quanto elemento isolatore si sia diffusa con forza nel pensiero e negli scritti di filosofi, teorici e storici dell'arte a partire dai primi decenni del Novecento, periodo in cui gli artisti delle Avanguardie prima e delle Neoavanguardie poi hanno cominciato, invece, a sperimentare diverse modalità per mettere in discussione, alterare o addirittura rifiutare del tutto quello stesso concetto ormai diventato obsoleto. <sup>23</sup> L'obiettivo principale degli artisti del ventesimo secolo e di molte ricerche contemporanee è quello di superare la soglia tra arte e vita, di ricercarne un equilibrio, un territorio comune, senza confini e divisioni, non certamente quello di enfatizzare il limite tra mondo iconico e mondo reale. Per questo motivo, dopo i vari contributi offerti da pensatori, scrittori, artisti del passato e del presente, risulta quasi impossibile affermare una definizione univoca e universalmente valida del concetto di cornice, dispositivo complesso, da sempre caratterizzato da una molteplicità di forme, significati e funzioni, che ancora oggi continua a vivere una propria evoluzione verso

---

<sup>20</sup> V. I. Stoichita, "Margini" (1993), tr. it. di B. Sforza, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 173-196, qui p. 173.

<sup>21</sup> Si vedano G. Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico" (1902), tr. it. di A. Pinotti, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 71-76; J. Ortega y Gasset, "Meditazione sulla cornice" (1921) tr. it. di C. Bo, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 77-82; M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., pp. 91-111; V. I. Stoichita, "Margini", cit., pp. 173-196.

<sup>22</sup> J. Ortega y Gasset, "Meditazione sulla cornice", cit., p. 80.

<sup>23</sup> Si veda "Introduzione. Cornici, con il senno di poi", in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 9-11, qui p. 9.

nuove strade non ancora percorse. Tutto ciò che possiamo fare oggi è cercare di analizzare nel dettaglio i vari aspetti che hanno contraddistinto questo fenomeno nel passato per tentare di comprendere al meglio quali direzioni la cornice stia prendendo nel presente. In ultima analisi, desidero concludere questo percorso di indagine non attraverso una definizione, per l'appunto, ma mediante le parole rivelatrici di Cortenova, le quali rendono con ineccepibile efficacia il difficile e multiforme rapporto che pensatori e artisti hanno avuto e continuano ad avere nei confronti della cornice:

1. La cornice come margine, confine, frattura, luogo della distanza (mettere a distanza), dell'interruzione, zona della vertigine, fissità e spartizione del territorio e insieme precarietà dell'equilibrio. Guardare al di qua e al di là del ciglio, interferenza delle palpebre tra il giorno e la notte, la luce e il buio. Luogo in cui il senso sprofonda nel "sentimento" della differenza, segnalazione e fondamento del differire: spartizione tra senso e non-senso, proprio e improprio, intermittenza (mettere nel mezzo) tra contestuale e non-contestuale, intervallo e caduta nello spazio, termine del territorio, museificazione, glorificazione, archiviazione.

Ciò che è contenuto all'interno e ciò che, lateralmente, rimane "chiuso fuori".

2. "Chiuso fuori": in realtà il "parlato" raddoppia il senso originario dell'incorniciare, sdoppiandone la funzione e proponendo uno specchiamento del significato. Sottolinea la separatezza, l'"essere chiusi" fuori o dentro la porta, fuori o dentro la cornice; segnala per allusione di senso la violenza del meccanismo e la rigidità del bordo: il dentro e il fuori, in relazione alla cornice, sono luoghi di costrizioni, entrambi sono sottrazione di spazio; all'esterno si estendono i territori delle libertà, all'interno vengono contenuti quelli della prigionia; ma l'interno è interezza, compiutezza, potere del padre sulla madre, sottrazione della madre al figlio: fortezza, fortilizio, luogo del tesoro, regno dell'oro, dell'atto e della forma compiuta. A sua volta l'esterno è sede dell'informe, processo di sterminazione, ebbrezza e dolore della sessualità dispersa. Tuttavia, per contraddizione non solo linguistica, l'informe si dà spesso "incorniciato", preso dentro, preso in mezzo.

Allora la cornice non appare più nella funzione "prima" di margine e in quella affiorante di "bordo", ma si presenta in maniera "seconda" come sottolineatura, procedimento di segnalazione, di enfasi e di duplicazione.

Segnalare l'informe equivale a metterlo in cornice. Solo in cornice esso è linguaggio: soltanto se iscritto e messo a morte nel luogo dell'oro.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> G. Cortenova, *Il luogo dell'oro*, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", nn. 4-5, a. 2, 1983 (*La cornice – Il mostro quotidiano*), pp. 46-49, qui pp. 46-47.

## 1.2 La cornice tra *parergon* e ornamento

E soprattutto, io non so che cos'è questa cosa, né essenziale né accessoria, che Kant chiama *parergon*, per esempio, la cornice. Dove ha luogo la cornice? E ha un luogo? Dove comincia? Dove finisce? Qual è il suo limite interno? Ed esterno? E qual è la sua superficie tra i due limiti? Non so neppure se il passo della *Critica* in cui si definisce il *parergon* è anch'esso un *parergon*. Prima di decidere su quello che è *parergonale* in un testo che pone il problema del *parergon*, dobbiamo sapere che cosa è un *parergon* - o almeno se ci sono dei *parerga*.<sup>25</sup>

Nel paragrafo precedente si è cercato di inquadrare in maniera generale la nozione di cornice attraverso i principali contributi di filosofi e teorici dell'arte. Pertanto, è possibile analizzare più nel dettaglio il fenomeno partendo dalla lettura del paragrafo XIV della *Critica della capacità di giudizio* di Kant, testo imprescindibile per tutte le riflessioni successive che si sono realizzate nel tempo su questo tema. Per questo motivo, più che di una lettura sarebbe maggiormente corretto parlare di una rilettura, dal momento che questo paragrafo negli anni è già stato letto, riletto, commentato e interpretato da molti filosofi: basti citare Derrida e il suo fondamentale apporto. Concentriamoci ora sulle riflessioni formulate dal filosofo tedesco. Innanzitutto, Kant ragiona sulla natura dei «giudizi di gusto», distinguendoli tra «giudizi estetici empirici» e «giudizi estetici puri». I primi sono fondamentalmente dei «giudizi estetici materiali», propri dei sensi, mentre i secondi sono i veri giudizi estetici, poiché essi sono dei «giudizi di gusto formali». In altre parole, i «giudizi estetici puri» sono quelli determinati dal mero intelletto, senza condizionamenti da parte di alcun appagamento dei sensi. Inoltre, solamente questi ultimi possono attribuire il predicato «bello» a un oggetto. La bellezza, infatti, può essere conferita a un oggetto in virtù della sua forma e non può essere minimamente incrementata attraverso delle «attrattive». Ciò nonostante, delle attrattive il più delle volte possono essere aggiunte alla forma, ma il loro fine deve essere esclusivamente quello di stimolare l'interesse dell'animo nei confronti dell'oggetto, senza però influenzare il giudizio estetico puro. Per favorire ciò è fondamentale che le attrattive non vengano percepite in quanto principi di determinazione della bellezza, dato che quest'ultima è del tutto estranea

---

<sup>25</sup> J. Derrida, "Il *parergon*" (1978), tr. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 113-119, qui p. 118.

rispetto alle stesse attrattive.<sup>26</sup> In seguito, Kant ricorre a un esempio relativo alle arti figurative. In pittura, in scultura, così come in tutte le altre arti visive, l'«essenziale», ovvero ciò che può essere giudicato come «bello» dal giudizio di gusto puro, è il «disegno», poiché in esso si manifesta la forma. I «colori», invece, non sono forma, bensì delle mere attrattive. Con questo non si vuole affermare che i colori siano da escludere a priori nell'ambito delle arti figurative, anzi, si possono tranquillamente integrare in una composizione, ma non bisogna dimenticare che essi non rappresentano la vera materia del puro giudizio estetico, poiché quest'ultima corrisponde al solo disegno.<sup>27</sup> Dopo questa cruciale premessa dedicata al giudizio di gusto, il filosofo tratta il tema del *parergon*:

Perfino ciò a cui si dà il nome di *ornamenti (parerga)*, vale a dire ciò che non rientra internamente come parte costitutiva nell'intera rappresentazione dell'oggetto, ma solo esternamente come accessorio, aumentando il compiacimento del gusto, non lo fa però anch'esso se non mediante la forma: per esempio, le cornici dei dipinti o i panneggi delle statue o i colonnati intorno agli edifici magnifici. Ma se l'ornamento non consiste anch'esso nella bella forma, se, come la cornice dorata, non ha altro scopo che quello di raccomandare mediante la sua attrattiva l'approvazione dell'oggetto, allora si chiama *decorazione* e nuoce alla bellezza autentica.<sup>28</sup>

In questo passaggio decisivo Kant indaga la nozione di *parergon*, descrivendolo come un elemento «accessorio», esterno all'oggetto artistico, ma in stretta relazione con esso, tanto da poter influenzare direttamente il giudizio di gusto. Tuttavia, il *parergon* può incidere sul giudizio estetico puro esclusivamente attraverso la forma. Ecco che lo stesso filosofo ci ricorda che non tutti gli ornamenti consistono in una «bella forma», istituendo in questo modo una distinzione tra veri *parerga* da un lato e le semplici «decorazioni» dall'altro. I primi, essendo caratterizzati da una forma, possono incrementare la bellezza dell'oggetto artistico; i secondi, invece, rappresentano delle mere attrattive il cui unico fine è quello di attirare l'attenzione dell'osservatore nei confronti dell'opera d'arte vera e propria, senza interferire direttamente sul giudizio di gusto. La cornice in quale caso rientra? La cornice di per sé è un ornamento, ma anch'essa può essere considerata un *parergon* se e solo se risulta essere dotata di una «bella forma». Altrimenti, come nel caso della cornice

---

<sup>26</sup> I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di L. Amoroso, BUR Rizzoli, Milano 2012, pp. 203-207.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 207-209.

<sup>28</sup> Ivi, p. 209.

dorata, essa è semplicemente una «decorazione», la quale secondo il filosofo rischierebbe addirittura di influire negativamente sulla percezione estetica dell'oggetto artistico qualora fosse erroneamente presa in considerazione dal giudizio di gusto.

Il paragrafo XIV della *Critica della capacità di giudizio* è stato puntualmente studiato e commentato da Derrida. Il filosofo francese offre molteplici traduzioni del termine greco *parergon* scelto da Kant, tra le quali «decorazione», «ornamento», «abbellimento» e «fregio». Ciononostante, lo stesso Derrida predilige il termine kantiano originario, giacché esso attribuisce il giusto valore filosofico a questo elemento «accessorio». Quest'ultimo, pur rispettando e non alterando minimamente l'*ergon*, ossia l'opera d'arte, non rimane passivamente in disparte, bensì contribuisce attivamente alla percezione estetica dell'oggetto artistico. Il *parergon*, quindi, è un'«aggiunta», una componente complementare rispetto alla rappresentazione complessiva dell'oggetto, ma lo è attraverso un rapporto estrinseco nei confronti dell'*ergon*.<sup>29</sup> In seguito, il filosofo francese ragiona scrupolosamente sui tre esempi di *parerga* offerti da Kant. In primis, si sofferma sui «panneggî delle statue»: essi sono degli «accessori» che hanno il compito di ornare il corpo nudo modellato o scolpito. I panneggî, però, non rientrano interamente nell'ambito della rappresentazione. Per Derrida l'«essenza rappresentativa» della scultura corrisponde al semplice corpo svestito. In altri termini, solamente il corpo nudo può essere giudicato «bello» dal puro giudizio estetico. Di conseguenza, il filosofo si interroga su questo punto: dal momento che il giudizio di gusto deve contemplare esclusivamente l'*ergon* (la pura e semplice rappresentazione dell'oggetto), perché risulta essere necessario un *parergon*? Di cosa è deficitaria la rappresentazione del corpo nudo, tanto da rendere determinante la presenza del panneggî? Prima di rispondere a questi interrogativi, Derrida prende in considerazione il secondo esempio, ovvero il «peristilio degli edifici monumentali». In questo caso la questione si fa ancora più complicata, poiché l'ornamento ora si integra a un *ergon* che non è più una rappresentazione di un oggetto, ma è esso stesso un oggetto che a sua volta va ad aggiungersi al mondo naturale.<sup>30</sup> Possiamo ora cercare di rispondere al precedente quesito: ciò di cui l'*ergon* risulta essere difettoso si identifica nella sua

---

<sup>29</sup> J. Derrida, «Il *parergon*», cit., pp. 113-115.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 115-116.

incapacità di inserirsi autonomamente in un ambiente. L'opera d'arte necessita fortemente di un dispositivo complementare in grado di favorirne la corretta ed efficace contestualizzazione nella realtà, in modo tale che essa sia percepita in quanto oggetto iconico, dunque in quanto rappresentazione. Questo elemento integrante si rispecchia nel *parergon*, il quale, pur rimanendo esterno all'*ergon*, instaura con quest'ultimo una relazione strutturale intrinseca al fine di colmare quella lacuna interna all'opera. Risulta così più chiaro il ruolo determinante che il *parergon* svolge in funzione dell'*ergon*, poiché senza questo legame essenziale l'opera d'arte rischierebbe di essere erroneamente percepita come un oggetto comune, perdendo in questo modo il suo statuto artistico ed estetico, ben ribadito invece dal *parergon*. Infine, il terzo esempio di *parergon* su cui riflette Derrida è proprio la cornice. Relativamente a questo tema il filosofo francese propone un'integrazione rispetto alle parole di Kant. Infatti, secondo Derrida le cornici, ma in generale tutte le tipologie di *parerga*, non sono contraddistinte solamente da un «limite interno» (quello caratterizzante il nesso cornice-dipinto), ma anche da un «limite esterno» (il quale si materializza nel rapporto cornice-parete). In sintesi, non esiste solo un limite intrinseco tra *parergon* ed *ergon*, ma anche un confine estrinseco tra *parergon* e ambiente. Allo stesso tempo il *parergon*, mentre crea un distanziamento con l'ambiente, istituisce un legame con l'*ergon*, e viceversa.<sup>31</sup>

Per ultimo, Derrida recupera il tema della duplice natura del *parergon* già illustrato da Kant, evidenziando come il filosofo tedesco non sia contrario a priori a esso, bensì unicamente in particolari circostanze. Il *parergon* essenzialmente può assumere due valenze: nel primo caso esso è caratterizzato da una «bella forma» e può in tal modo partecipare attivamente alla «rappresentazione propria e intrinsecamente estetica», dal momento che anch'esso rientra nell'ambito del giudizio estetico puro. Nel secondo caso, invece, il *parergon* è privo di forma e quindi rischia di influenzare negativamente la percezione estetica dell'opera, compromettendo la bellezza dell'oggetto artistico. In quest'ultima circostanza il *parergon* non deve essere preso in esame dal puro giudizio di gusto, poiché esso di fatto non corrisponde al «*parergon* normale», vero e proprio del primo caso, ma si identifica in un mero «ornamento», una semplice decorazione. Ancora una volta l'esempio utilizzato da Derrida per

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 117-119.

illustrare la nozione di *parergon* declassato a decorazione è di derivazione kantiana: la cornice dorata, la quale ha sì il compito di attirare l'attenzione dell'osservatore nei confronti dell'opera, ma spesso finisce per convogliare quasi del tutto su di sé l'interesse di chi guarda, distraendolo rispetto al vero oggetto estetico che è il dipinto. Ciò è dovuto all'oro della cornice, il quale essendo un colore costituisce una «non-forma», una mera attrattiva.<sup>32</sup>

Diverso, per contro, è il parere di Ortega y Gasset, per il quale la cornice dorata rappresenta un modello ideale. In primo luogo, egli ne rimarca l'indiscussa vittoria e diffusione nelle varie epoche. Per di più, secondo il filosofo spagnolo la cornice dorata è quella che riesce ad assolvere al meglio la sua funzione: segnalare il confine tra il mondo dell'immagine e il mondo reale. L'oro, in quanto colore astratto, mistico e irrealista per eccellenza, si rivela essere ottimo per questo compito:

Se si vuole interrompere il nostro commercio con il reale, non c'è niente di meglio che presentarci qualcosa di remoto da qualsivoglia somiglianza con le cose della natura [...]. Soltanto l'informe non ha allusioni al reale. Il predominio della cornice dorata si deve forse al fatto che la porporina è la materia che produce la maggior quantità di riflessi; e il riflesso è quella nota di colore, di luce che non ha in sé la forma di alcuna cosa, che è puro colore informe.<sup>33</sup>

Sempre in merito al rapporto tra oro e cornice Cortenova scrive:

Oro e cornice coincidono nel mondo antico, non si danno separatamente ma si congiungono come sede di lacerazione e di ferita. Tutta la tradizione della cornice è bagnata dall'oro, vale a dire che tutte le ferite esalano emblematicamente nell'oro alchemico, predestinate si completa e s'invera nella messa a morte resuscitante dell'arte. [...] L'oro presiede, circonda, difende, sottolinea, introduce l'evento arte, il trascolare del linguaggio, il suo oscuramento e la sua emergenza. L'oro s'insedia nel bordo e nella ferita: bordo di godimento e di perdita, solco di vertigine e ponte teso sugli abissi. Cornice come soglia, iniziazione di morte e simbologia dell'immortalità. Dentro la cornice aurea tutto deve essere consumato, lo scambio simbolico deve avverarsi e concretizzarsi nella perdita linguistica e dunque nella comunicazione totale: il resto è in ogni modo zero.<sup>34</sup>

Tornando ora alla questione dell'ornamento, abbiamo osservato come Kant rimproveri non il *parergon* in generale, ma il caso in cui l'ornamento implichi «un'attrazione puramente sensuale (“Reiz”) che distrae dalla *rappresentazione totale dell'oggetto*, e pertanto retrocede il giudizio di gusto a una sensazione di pura e

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 119.

<sup>33</sup> J. Ortega y Gasset, “Meditazione sulla cornice”, cit., p. 81.

<sup>34</sup> G. Cortenova, *Il luogo dell'oro*, cit., p. 47.

semplice piacevolezza». <sup>35</sup> Questo principio del filosofo tedesco ha influenzato generazioni successive di teorici, artisti e architetti, come Loos e i principali esponenti del Movimento Moderno, i quali hanno ereditato questo atteggiamento critico e polemico nei riguardi dell'ornamento. Bisogna, però, rammentare che per Kant il solo ornamento da condannare con decisione corrisponde alla mera decorazione ridondante. In effetti, l'ornamento «può essere anche molteplicità varia cospirante all'unità ed essenziale a quella che in termini kantiani possiamo chiamare *la rappresentazione totale dell'oggetto*». <sup>36</sup> Per esemplificare tale affermazione possiamo richiamare il caso delle cattedrali gotiche e degli edifici d'età barocca, in cui questa «*rappresentazione totale dell'oggetto*» risulterebbe inimmaginabile senza quella ricchezza di ornamentazione propria di quei linguaggi architettonici. Pertanto, il tutto dipende dalle diverse «poetiche» prese in considerazione: l'ornamento viene a essere percepito come superfluo, se non addirittura condannato, in un oggetto realizzato secondo una poetica che tende a evitare l'ornamentazione stessa; dall'altro lato, la mancanza d'ornamento risulta perturbante in quegli oggetti creati facendo riferimento a una poetica che invece necessita dell'ornamentazione. In questo contesto si inserisce anche il problema della cornice: Kant presenta il caso della cornice dorata indicandola come un modello in cui l'ornamento influenza negativamente la bellezza pura dell'opera d'arte. In realtà, se analizziamo i polittici medievali e i quadri di età rinascimentale e barocca, notiamo che per essi la cornice dorata rappresenta un elemento pienamente in dialogo. <sup>37</sup> Quindi, la sentenza kantiana ha senso in relazione a determinati dipinti e a determinate cornici, non a tutte le pitture. Bisogna, dunque, tener sempre presente il ruolo decisivo della poetica che ha ispirato una determinata rappresentazione pittorica e la sua cornice. Veniamo ora a indagare più nel dettaglio il nesso cornice-ornamento. Cominciamo prendendo in esame il testo di un architetto del diciassettesimo secolo al fine di osservare qual era il punto di vista su questo argomento in età moderna. Félibien nel 1676 scrive:

Oltre al fatto che le cornici sono d'ornamento ai quadri, esse contribuiscono a farli

---

<sup>35</sup> R. Assunto, *Parergon filosofico sugli ornamenti*, in "Rivista di estetica", n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 3-9, qui p. 5.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 5-6.

apparire maggiormente. I mercanti e gli amatori infatti non mostrano mai i propri quadri se non con una bordura, affinché essi producano un più bell'effetto. È per questo che gli italiani dicono che una bella bordura, che essi chiamano cornice, è il ruffiano del quadro.<sup>38</sup>

Nel Seicento, quindi, la cornice costituisce a tutti gli effetti un ornamento, ma non un semplice ornamento accessorio e secondario, bensì un ornamento imprescindibile, inseparabile rispetto al quadro, dal momento che questa «bordura» ha il fine di esaltare e valorizzare l'immagine dipinta. La cornice risulta essere così un elemento complementare al dipinto, ne è per l'appunto il suo «ruffiano».

Più tardi, all'inizio del ventesimo secolo, Simmel pone l'accento sulla distinzione tra arti figurative e arti applicate. Secondo il filosofo tedesco la moderna consuetudine di riconoscere agli oggetti d'arte decorativa uno statuto artistico pari a quello delle arti maggiori è sostanzialmente errata. Egli riconosce nelle creazioni della pittura, della scultura e dell'architettura una «manifestazione sensibile di un'unità spirituale», la quale garantisce alle opere d'arte un assetto autonomo, indipendente. Viceversa, l'oggetto d'arredo non può godere di questa condizione d'autosufficienza, dato che esso è pienamente inserito nella realtà quotidiana ed è in assoluta osmosi con la nostra stessa esistenza. E la cornice in quale sfera rientra? Essa per Simmel non può appartenere al mondo delle opere d'arte, poiché «come la cornice di un'anima può essere solo un corpo, e non un'altra anima, così un'opera d'arte, che è un'entità per sé, non può sottolineare e sostenere come cornice l'esser-per-sé di un'altra opera: la rinuncia di cui la cornice necessita a tal fine ne esclude l'artisticità»<sup>39</sup>. Di conseguenza, la cornice dovrebbe rientrare nell'ambito dell'arte ornamentale. Tuttavia, la questione è più complessa di quanto potrebbe sembrare. Per far luce su questo punto possiamo far riferimento alle osservazioni di Ortega y Gasset. Il filosofo spagnolo istituisce un confronto tra la cornice e altri due fenomeni: l'abito e l'ornamento. Innanzitutto, osserva come il rapporto tra il dipinto e la cornice sia di vitale importanza, ne costituisca un'«esigenza fisiologica». Ciò nonostante, questa relazione essenziale tra cornice e opera d'arte non è assimilabile a quella esistente tra abito e corpo per un semplice principio: l'abbigliamento ha la funzione di coprire

---

<sup>38</sup> A. Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Coignard, Parigi 1676, p. 712; tr. it. in L. Scalabrini, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 4.

<sup>39</sup> G. Simmel, «La cornice del quadro. Un saggio estetico», cit., p. 74.

buona parte del corpo, lasciandone a vista solo alcune porzioni, mentre «la cornice non è l'abito del quadro», poiché il suo compito è invece quello di rendere visibile nella sua totalità l'opera d'arte.<sup>40</sup> In secondo luogo, la cornice non è nemmeno equiparabile a un ornamento. Indubbiamente l'ornamento, e nello specifico la decorazione del corpo umano, rappresenta la prima azione creativa dell'uomo. Come ha scritto lo stesso Ortega y Gasset:

Nell'ornamento, arte primigenia, troviamo il germe di tutte le altre. E questa prima opera d'arte è consistita semplicemente nell'unione di due opere della natura, che la natura non aveva unito. [...] Ecco il primo balbettamento di questo complesso e divino discorso dell'arte.<sup>41</sup>

Espressione vicina alle parole già utilizzate da Loos nel suo *Ornamento e delitto* del 1908: «L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa. È il balbettio della pittura».<sup>42</sup> Dunque, l'ornamento è il «germe» che sta all'origine dell'evoluzione delle varie arti figurative. L'ornamento, però, è caratterizzato da una proprietà peculiare: esso è un segno (o un sistema di segni) che ha il compito di richiamare inizialmente verso di sé l'occhio dell'osservatore, per poi orientarlo nei confronti dell'individuo o dell'oggetto che deve porre in risalto. La cornice, d'altro canto, sebbene abbia un destino analogo nella funzione di valorizzazione di un contenuto, in questo caso il dipinto, non convoglia mai l'attenzione del fruitore verso sé stessa. Una cornice che compie correttamente la sua mansione indirizza lo sguardo dello spettatore unicamente sull'opera. Viceversa, se essa distrae l'osservatore e concentra su di sé la visione, allora non si sta comportando realmente da cornice, dal momento che il suo ruolo è quello di garantire la percezione estetica del quadro.<sup>43</sup>

Difficile il destino dell'ornamento. Come sostiene Loos: «L'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso».<sup>44</sup> L'architetto, vissuto a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, nota come l'ornamento, questo naturale «impulso» tipico nel bambino e nell'uomo non civilizzato, venga via

---

<sup>40</sup> J. Ortega y Gasset, “Meditazione sulla cornice”, cit., pp. 78-79.

<sup>41</sup> Ivi, p. 79.

<sup>42</sup> A. Loos, “Ornamento e delitto” (1908), tr. it. di S. Gessner, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano 2013, pp. 217-228, qui p. 218.

<sup>43</sup> J. Ortega y Gasset, “Meditazione sulla cornice”, cit., pp. 79-80.

<sup>44</sup> A. Loos, “Ornamento e delitto”, cit., p. 218.

via sempre più represso dall'uomo occidentale, come se all'umanità contemporanea non sia più permesso creare alcuna forma di ornamento. Mentre gli oggetti privi di ornamentazione realizzati dall'uomo nel passato hanno subito una sorte di dispersione, se non addirittura di deterioramento e successiva cancellazione, nell'età contemporanea l'oggetto disadorno è diventato la prassi. Tuttavia, ancora oggi dinanzi a un antico oggetto ornato tendiamo a provare commozione. Continua Loos:

Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dell'ornamento.<sup>45</sup>

Non tutti però possono accettare da un momento all'altro la scomparsa improvvisa dell'ornamento dalla propria esistenza. Queste persone per l'architetto sono degli «uccelli del malaugurio», i quali, essendo troppo affezionati al passato, non riescono ad accettare il presente e i suoi nuovi valori estetici. Per gli «uomini civili» l'ornamento non è più fonte di diletto, ma costituisce un elemento superfluo che distrae l'essere umano dai nuovi valori della modernità e potenzialmente capace di determinare un degrado dello «sviluppo estetico». Dunque, l'ornamento viene concepito come un vero e proprio «delitto», il quale «reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale».<sup>46</sup> Per Loos «l'ornamento è la traccia inattuale di una umanità infantile e suggestionabile; è un insulto alla storia e al progresso; è antieconomico e privo di funzioni positive. La modernità e il progresso si manifestano infatti attraverso forme semplici, essenziali e razionali».<sup>47</sup> Conseguentemente, per l'architetto austriaco l'arte moderna implica la soppressione totale di ogni forma d'ornamento, il quale è manifestazione di un'umanità ormai «inattuale». Sebbene l'argomentazione di Loos ci possa oggi sembrare essa stessa «inattuale», ne possiamo comunque ricavare un principio universale: la possibilità di differenziare tra loro il «necessario» (ovvero l'«idea», la «*substantia*») rispetto all'«accidentale» (il quale si identifica nel «*décor*», tutto ciò che è ridondante, non necessario). L'obiettivo di Loos, in conclusione,

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 219.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 218-222.

<sup>47</sup> M. Ferraris, *Metafora, proprio, figurato. Da Loos a Derrida*, in «Rivista di estetica», n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 60-73, qui p. 60.

sarebbe quello di ricavare la forma sostanziale, l'idea essenziale della creazione artistica liberandola dagli elementi superflui e accessori. Queste «determinazioni accidentali» secondo la prospettiva dell'architetto si identificherebbero con qualsiasi tipologia di ornamento.<sup>48</sup>

Dalle parole di Loos, dunque, emerge un punto di vista deciso e fedele all'ideale di progresso estetico e culturale dell'umanità, per il quale l'ornamento rischierebbe di essere solamente un ostacolo e una causa di rallentamento, se non persino d'inversione di marcia. Diverso, viceversa, è l'approccio di Riegl nei confronti dell'ornamento nel suo *Stilfragen* del 1893. Il testo, come enuncia il sottotitolo, è dedicato ai «principi fondamentali per una storia dell'arte ornamentale».<sup>49</sup> Già da queste parole si comprende la posizione quasi antitetica di Riegl rispetto a Loos: secondo lo storico dell'arte austriaco, infatti, non solo è possibile parlare di «arte ornamentale», elevando così l'ornamento a statuto artistico, ma è anche concepibile l'esistenza di una «storia dell'arte ornamentale», la quale permetta una ricostruzione del percorso storico e geografico di quest'arte. Non bisogna però cadere, come ci rammenta lo stesso Riegl, nella «concezione materialistica» dei seguaci di Semper, per i quali ciò che sta all'origine di ogni realizzazione artistica corrisponde alla combinazione di «materia» e «tecnica». In realtà, Semper sostiene che «materia» e «tecnica» sono solo due tra le varie componenti che entrano in gioco nella produzione artistica. Per Riegl l'equivalenza arte-tecnica è fortemente limitante, nella misura in cui la «tecnica» non può assolutamente sostituire la «libera volontà creatrice dell'artista». Contemporaneamente, però, la storia dell'arte e in generale le discipline teoriche a essa applicate non possono permettersi di ignorare le questioni legate alla «tecnica», delle quali l'arte ornamentale nello specifico ne è particolarmente ricca.<sup>50</sup>

Più recentemente, partendo da una considerazione di carattere generale sul rapporto tra arte e natura, Dorfles è arrivato a segnalare l'esistenza della «decorazione naturale», la quale non è accessoria, bensì «funzionalissima», dal momento che essa risponde a delle esigenze vitali dell'essere vivente. Basti pensare agli ornamenti presenti sul manto di certi animali, come tigri e zebre, e ai motivi decorativi delle

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>49</sup> A. Riegl, *Problemi di stile* (1893), tr. it. di M. Pacor, Feltrinelli, Milano 1963, p. 1.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 1-3.

prime vesti dell'uomo primitivo: la funzione di queste decorazioni è quella di garantire la mimetizzazione dell'animale e dell'uomo nel loro contesto naturale. Questo prova come l'ornamento sia necessario già in natura. Per questo motivo, il filosofo e critico d'arte si domanda per quale ragione un elemento naturale come l'ornamento rischi di essere condannato nelle creazioni artistiche umane. Loos certamente è la figura principale di questa polemica «antiornamentale», per la quale la decorazione risulta essere del tutto superflua rispetto all'oggetto artistico o architettonico inteso nella sua purezza. In verità, Dorfles ribadisce come da sempre la presenza dell'ornamento sia stata cruciale nello sviluppo del linguaggio artistico nelle varie epoche e nelle varie culture del mondo: dalle ricche decorazioni delle moschee ai disegni ornamentali dei tappeti persiani. Nonostante ciò, non serve andare tanto in là nel tempo e nello spazio per comprendere il ruolo di primo piano dell'ornamento nella creazione artistica. Basti considerare il primissimo gesto espressivo del bambino nel momento in cui egli ha a disposizione un supporto (per esempio un foglio) e uno strumento per disegnare (una matita): il bambino tende a tracciare uno scarabocchio.<sup>51</sup> Lo scarabocchio per Dorfles è un «elemento indubbiamente “decorativo”, fatto a posta per vincere l'*horror vacui* e che diventerà in un secondo tempo la matrice di infinite successive figurazioni».<sup>52</sup> Questo significa che alla base della rappresentazione non c'è un elemento figurativo, ma un ornamento, da cui in seguito nasceranno soggetti figurativi o decorativi più complessi. In questo modo, il filosofo vuole riscattare il valore dell'ornamento in arte, in quanto fattore non da incriminare a priori, bensì elemento fondamentale e irrinunciabile dello sviluppo artistico nella sua totalità.

Terminato questo approfondimento dedicato al concetto di ornamento, recuperiamo ora il problema relativo al rapporto ornamento-cornice.

In quanto dispositivo di abbellimento e ostentazione, finalizzato a convogliare l'attenzione dello spettatore sull'immagine senza troppo farsi notare, la cornice eredita dunque tutta la problematicità dello statuto dell'ornamento, sempre sospeso tra l'essenziale e l'accessorio, il necessario e l'accidentale.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> G. Dorfles, *Riscoperta dell'ornamento*, in “Rivista di estetica”, n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 10-15.

<sup>52</sup> Ivi, p. 13.

<sup>53</sup> A. Somaini, “La cornice e il problema dei margini della rappresentazione”, cit..

In altre parole, la cornice ha il compito di attribuire uno statuto d'integrità e di totalità al dipinto, di decorarlo e di giustificarlo. In ultima analisi, essa rende possibile l'individuazione e la percezione dell'immagine in quanto immagine. Tutto questo, però, lo fa restando sempre sullo sfondo. La cornice presenta il quadro, rimanendo esterna nei riguardi dell'immagine stessa. La sua condizione, quindi, è quella di un «ornamento necessario», il quale è allo stesso tempo ausiliare ed essenziale rispetto al dipinto.<sup>54</sup>

Le cornici sono mezzi che ci aiutano a vedere la scena dipinta alla luce della grammatica degli oggetti immaginativi, di quel gioco linguistico cui siamo sin da bambini addestrati e che ci invita a mettere le virgolette dell'immaginazione alla pretesa esistenza di ciò che un gioco, un racconto o uno spettacolo teatrale ci presenta.<sup>55</sup>

La cornice è quell'ornamento necessario che favorisce l'attivazione da parte dell'osservatore della contemplazione estetica nei confronti dell'immagine. In altri termini, essa è quel dispositivo che richiama lo sguardo dello spettatore indirizzandolo sul quadro e lo avverte di essere in presenza di una rappresentazione iconica. In ultimo, possiamo affermare che la «funzione ornamentale» della cornice non è secondaria, bensì di assoluta rilevanza, data la sua imprescindibile mansione di «*vehiculum imaginationis*».<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> P. Spinicci, “La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine”, cit..

<sup>56</sup> Ibidem.

### 1.3 La cornice tra immagine e realtà

Sebbene sia difficile attribuire una definizione universalmente valida al fenomeno della cornice, su una questione, però, sembra non esserci alcun dubbio: la cornice è concepibile come un dispositivo che al contempo separa e pone in relazione mondo reale e mondo dell'immagine. A livello percettivo, cosa succede quando passiamo dalla visione della realtà quotidiana all'osservazione di un'immagine? Per rispondere a questo interrogativo possiamo fare riferimento agli studi di Husserl. Il filosofo rileva come di fronte a un oggetto concreto da una parte e davanti a un'immagine dello stesso oggetto dall'altra l'osservatore non reagisca con il medesimo atto della coscienza. Dinanzi all'oggetto fisico lo spettatore attiva un atto di percezione, mentre davanti all'immagine dell'oggetto il cervello risponde mediante una «coscienza d'immagine». Perché questa differenziazione? Per comprendere questo passaggio bisogna analizzare la natura dell'immagine. Quest'ultima è composta da tre parti: il «*Bildding*», il quale corrisponde all'immagine in quanto cosa materiale, in quanto supporto che permette la concretizzazione dell'immagine; il «*Bildobjekt*», ovvero l'oggetto-immagine, l'oggetto iconico, il rappresentante, che scaturisce dall'organizzazione mentale dei dati percepiti; infine, il «*Bildsujet*», il soggetto dell'immagine, il rappresentato, l'oggetto reale a cui l'immagine rimanda.<sup>57</sup> Conseguentemente, nella percezione l'oggetto è presente materialmente, concretamente, si trova veramente davanti agli occhi di chi guarda. Nella coscienza d'immagine, invece, l'oggetto appare presente, ma non è considerabile reale. L'oggetto, in questo caso, non è direttamente presente, ma lo è indirettamente, dal momento che è reso presente attraverso l'utilizzo di un medium. Dunque, possiamo dire che non c'è minimamente percezione nel caso di un'immagine? A dire il vero, anche per l'immagine avviene una percezione: lo spettatore può percepire il *Bildding*, l'oggetto fisico, e il *Bildobjekt*, l'oggetto iconico. Ciò che non può essere direttamente percepito è il *Bildsujet*, poiché esso non è direttamente presente. Quello che distingue la coscienza d'immagine dalla percezione è la presenza di un rimando tra il rappresentante e il rappresentato. L'immagine, in tal modo, è considerabile come una

---

<sup>57</sup> E. Husserl, "Fantasia e coscienza d'immagine" (1904/1905), tr. it. di C. Rozzoni, in Id., *Fantasia e immagine*, a c. di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 1-128, qui pp. 19-25.

struttura di rinvio, dato che essa è sempre un'immagine di un qualcos'altro a cui essa stessa rimanda (fatta eccezione, ovviamente, dell'arte astratta, non figurativa). In sintesi, possiamo dire che la percezione è un atto di presentazione, in cui l'oggetto è presente direttamente da sé, mentre la coscienza d'immagine è un atto di presentificazione, nel quale l'oggetto è reso presente attraverso un medium, ovvero l'immagine.<sup>58</sup>

Relativamente a quest'ultimo punto (l'interpretazione della coscienza d'immagine in quanto atto di presentificazione), Fink non risulta essere d'accordo. Per il filosofo tedesco, infatti, la coscienza del carattere d'immagine può essere definita come un atto di presentazione. Più dettagliatamente, lo studioso considera la coscienza d'immagine un «atto mediale», il quale permette la distinzione tra realtà e irrealtà, tra mondo fisico e mondo dell'immagine, esclusivamente attraverso un medium. Questo medium, essenziale per la manifestazione dell'irrealtà, è per sua natura reale e si trova nell'immagine stessa. Questo significa che l'immagine non solo ci proietta verso una dimensione iconica, irreali, ma è anche percepibile in quanto oggetto materiale. Per esempio, quando osserviamo un dipinto non vediamo solo ciò che vi è rappresentato, ma possiamo analizzarne anche la tela o la tavola, i colori e il modo in cui essi sono stati distribuiti. L'immagine è data dalla combinazione di un «portatore reale» e di un «mondo dell'immagine»: il portatore rappresenta la componente reale propria di un'immagine (il supporto, i materiali e le tecniche utilizzate per creare fisicamente l'immagine), viceversa il mondo iconico corrisponde alla dimensione irreali dell'immagine, la quale è dotata di un proprio spazio-tempo, dal momento che l'irrealtà equivale a una realtà altra, con proprie leggi.<sup>59</sup> Di certo, quando lo spettatore contempla un'immagine non considera il portatore, il quale nella coscienza d'immagine non viene a essere percepito, ma non per questo esso cessa di compiere la propria funzione. Senza il portatore reale non sarebbe possibile l'immagine e, a sua volta, senza l'immagine non sarebbe possibile il mondo iconico. Come afferma Fink:

L'irrealtà del mondo dell'immagine può essere per ragioni di essenza solo il momento astratto di una determinata realtà; o, in altre parole: l'irrealtà del mondo dell'immagine

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 19-41.

<sup>59</sup> E. Fink, "Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà" (1930), tr. it. di N. Zippel, in Id., *Studi di fenomenologia 1930-1939*, a c. di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, pp. 47-140, qui pp. 127-138.

esiste solo fintantoché viene compresa dalla realtà complessiva dell'immagine, che è l'unità di mondo dell'immagine e portatore, un'unità che costituisce un medium tra i due. [...] Un'immagine è piuttosto un correlato conforme a percezione, essendo l'insieme unitariamente indivisibile. Una percezione d'immagine è un determinato tipo di percezione [...]. Una percezione d'immagine è un atto mediale, ossia una modalità di esperienza che costituisce in se stessa lo spazio originario di un'“irrealtà”. L'“irrealtà” del mondo dell'immagine è il momento strutturale di un correlato d'atto mediale; in altri termini l'irrealtà è una reale “apparenza”.<sup>60</sup>

Come l'irrealtà dell'immagine sussiste se e solo se essa rende possibile la sua manifestazione mediante un portatore reale, a sua volta il portatore non si identifica direttamente nel solo supporto materiale, bensì esso corrisponde alla «realtà elementare, nella misura in cui *coincide* con il mondo dell'immagine»<sup>61</sup>. La condizione del portatore è, pertanto, quella dell'«esser sovrapposto celante»<sup>62</sup>. In fin dei conti, l'immagine può essere interpretata come una «finestra» collocata nel mondo reale che accompagna lo sguardo dell'osservatore verso il mondo dell'immagine.<sup>63</sup>

Affinché l'osservatore dinanzi a un'immagine risponda correttamente mediante una coscienza d'immagine, è fondamentale che l'immagine sia immediatamente riconoscibile in quanto tale e non venga confusa con il reale che la circonda. Come scrive Husserl:

Questa è però la base essenziale per la possibilità del sentire estetico nell'arte figurativa. Senza immagine [*Bild*] non c'è arte figurativa [*bildende*]. E l'immagine deve distinguersi *in modo chiaro* dalla realtà, vale a dire in modo puramente intuitivo, senza alcun ausilio di pensieri indiretti. Dobbiamo venire sollevati dalla realtà empirica e innalzati nel mondo, parimenti intuitivo, del carattere d'immagine. La parvenza estetica non è un inganno dei sensi. Il piacere per il grossolano imbroglio o per il rozzo contrasto fra realtà e parvenza, nel quale ora la parvenza si fa passare per realtà, ora la realtà per parvenza - realtà e parvenza giocano l'un l'altra, per così dire, a nascondino - è l'estremo opposto rispetto al piacere estetico, che si fonda sulla chiara e pacifica coscienza del carattere d'immagine.<sup>64</sup>

Applicando queste osservazioni alla rappresentazione pittorica possiamo, in ultima analisi, cogliere il ruolo imprescindibile della cornice nell'ambito della fruizione estetica: essa ha il compito di segnalare l'immagine in quanto tale, evitando qualsiasi forma di commistione tra immagine e realtà, al fine di permettere una regolare

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 137.

<sup>61</sup> Ivi, p. 138.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 139-140.

<sup>64</sup> E. Husserl, “Fantasia e coscienza d'immagine”, cit., p. 50.

coscienza d'immagine nella mente di chi guarda il dipinto. Il tema della cornice è stato indagato anche dallo stesso filosofo tedesco, il quale dichiara:

Attraverso la cornice - come, per così dire, attraverso una finestra - guardiamo nello spazio dell'immagine, nella realtà-immagine. [...] La manifestazione dell'oggetto-immagine si distingue dalla normale manifestazione percettiva in un punto, in un punto essenziale che ci rende impossibile considerarla una normale percezione: essa porta in sé il carattere dell'*irrealtà*, del *contrasto con il presente attuale*.<sup>65</sup>

Dentro la cornice troviamo la realtà propria dell'immagine, la quale, essendo in contrasto con la realtà presente, corrisponde a un'irrealtà. Fuori la cornice, viceversa, si apre il mondo della «realtà attualmente presente»<sup>66</sup>. Per il filosofo è imprescindibile che realtà e irrealtà non si mescolino: esse devono rimanere separate e chiaramente riconoscibili l'una dall'altra. La missione della cornice, quindi, risulta di vitale importanza per la contemplazione estetica di un'opera d'arte.

Dopo aver definito la cornice come un dispositivo che segna il confine tra il mondo dell'immagine e il mondo reale, è arrivato ora il momento di comprendere a quale dimensione appartenga la cornice stessa. A quella reale? All'immagine? A entrambe? A nessuna delle due? Per rispondere a questo quesito è necessario prendere in considerazione i principali contributi di filosofi, teorici e storici dell'arte che hanno analizzato questo tema, in particolare a partire dal secolo scorso. Uno dei primi interventi significativi è rappresentato dal saggio *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, scritto da Simmel nel 1902. In questo testo il filosofo tedesco attribuisce all'opera d'arte un carattere di unitarietà e singolarità: «L'essenza dell'opera d'arte è quella di essere una totalità per se stessa non bisognosa di alcuna relazione con l'esterno»<sup>67</sup>. Di conseguenza, essa deve prendere le distanze dal mondo esterno, isolarsi e dotarsi di limiti solidi e invalicabili. Questi margini segnalano la natura indifferente dell'opera d'arte rispetto a ciò che la circonda e, nello stesso tempo, costituiscono degli strumenti di protezione rispetto al mondo esterno, favorendo la coesione unitaria interna dell'oggetto artistico. Questo confine nel caso dei dipinti si materializza nella cornice, la quale ha il compito di stabilire un distacco tra l'opera e il mondo dello spettatore. Questa separatezza, tuttavia, non implica solo una

---

<sup>65</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>66</sup> Ivi, p. 57.

<sup>67</sup> G. Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico", cit., p. 71.

distanza, bensì risulta imprescindibile anche per la genesi della percezione estetica del quadro da parte dell'osservatore.<sup>68</sup> Riassumendo, due sono le principali proprietà che la cornice determina nell'opera: rispetto alla dimensione esterna si verifica la «distanza» (l'«antitesi»), mentre all'interno della stessa si viene a realizzare l'«unità» (la «sintesi»). Queste due peculiarità non sono indipendenti l'una dall'altra, ma sono in dialogo e contemporaneamente presenti nell'oggetto artistico, il quale risulta essere autosufficiente, un «esser-per-sé». Questa concentrazione interna dell'opera d'arte è favorita anche dalla conformazione stessa della cornice: basti pensare alle linee di fuga presenti tra i margini verticali e quelli orizzontali, le quali conducono l'occhio dell'osservatore verso il centro della rappresentazione, contribuendo in questo modo alla coesione centralizzata dell'opera.<sup>69</sup>

Nel precedente paragrafo abbiamo già constatato come per Simmel la cornice non possa essere considerata un'opera d'arte, dal momento che essa ha una specifica funzione, ovvero quella di servire il dipinto. Pertanto, se abbiamo definito l'oggetto artistico in quanto entità autonoma, autosufficiente, esso non può essere di supporto e sostegno a un'altra opera d'arte. Il risultato di questo ragionamento comporta l'esclusione di ogni possibile valenza artistica della cornice, la quale non può rientrare nell'ambito dell'immagine. Per esclusione, allora, la cornice dovrebbe rientrare nel mondo reale. La soluzione si può ricavare analizzando il compito stesso della cornice. L'oggetto artistico è un «esser-per-sé», una totalità in sé, ma nello stesso tempo è pur sempre un elemento di una totalità più grande, ovverosia il mondo.<sup>70</sup> Come scrive il filosofo tedesco: «L'opera d'arte è nella condizione propriamente contraddittoria di dover produrre con il suo ambiente circostante una totalità unitaria, mentre essa stessa è già una totalità»<sup>71</sup>. Il ruolo della cornice si rivela essere di primaria importanza, poiché essa deve «mediare tra l'opera d'arte e il suo *milieu*, separando e congiungendo»<sup>72</sup>. Dunque, la cornice non appartiene meramente alla dimensione reale, ma nemmeno può pretendere di essere considerata dello stesso valore dell'opera d'arte: essa risiede nel mezzo, costituisce un ponte tra il mondo dell'immagine e il mondo della realtà.

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ivi, p. 72.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 74-76.

<sup>71</sup> Ivi, p. 76.

<sup>72</sup> Ibidem.

Il rapporto tra dipinto e cornice costituisce un nodo essenziale per la percezione estetica dell'opera d'arte. Possiamo dire che il nesso quadro-cornice scaturisce da un'«esigenza fisiologica». Come scrive Ortega y Gasset: «L'uno ha bisogno dell'altra. Un quadro senza cornice ha l'aria di un uomo svestito e nudo. Il suo contenuto sembra rovesciarsi fuori dei quattro lati della tela e disfarsi nell'atmosfera. Viceversa, la cornice postula costantemente un quadro per il proprio interno, fino al punto che, quando le manca, deve trasformare in quadro ciò che vi si vede attraverso»<sup>73</sup>. La rappresentazione pittorica non costituisce una realtà: tutto ciò che vi vediamo non è presente direttamente, ma è per l'appunto rappresentato, ovvero reso presente indirettamente. Ciò significa che l'immagine dipinta può essere definita come un'«apertura di irrealtà», la quale si manifesta nel mondo reale. Di fronte a un oggetto appartenente alla sfera della realtà la nostra reazione corrisponde a un comportamento utilitaristico; invece, nel momento in cui osserviamo un'immagine attiviamo un «atteggiamento di pura contemplazione», il quale sembra allontanarci temporaneamente dalla realtà per accompagnarci in una dimensione d'irrealtà. La rappresentazione pittorica da un lato e la parete su cui il dipinto è appeso dall'altro rappresentano due mondi opposti, non comunicanti fra loro. Il passaggio tra reale e irreale non è graduale, sfumato, bensì si realizza mediante un brusco salto dimensionale. Conseguentemente, possiamo concepire il quadro come un'isola d'irrealtà attorniata dalla realtà.<sup>74</sup> Questo binomio quadro-isola non è una novità in estetica: già Simmel definisce il dipinto un'isola, sottolineando come proprio la cornice attraverso le sue linee di demarcazione permetta un significativo isolamento dell'immagine rispetto alla realtà circostante.<sup>75</sup> Se l'immagine dipinta è un'isola, la cornice cos'è? Essa è un «isolatore», il quale ha lo scopo di determinare una netta separazione tra parete e immagine, al fine di evitare ogni possibile mescolamento tra realtà e irrealtà e permettere la contemplazione estetica del quadro. Come scrive il filosofo spagnolo:

Per isolare una cosa dall'altra, ce ne vuole una terza, che non sia né come l'una, né come l'altra: un oggetto neutro. La cornice non è la parete, un elemento meramente utile del mio ambiente, ma non è ancora la superficie incantata del quadro. Frontiera delle due

---

<sup>73</sup> J. Ortega y Gasset, «Meditazione sulla cornice», cit., pp. 78-79.

<sup>74</sup> Ivi, p. 80.

<sup>75</sup> G. Simmel, «La cornice del quadro. Un saggio estetico», cit., pp. 72-73.

regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e funge da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione legendaria dell'isola estetica.<sup>76</sup>

Secondo Schapiro la cornice è «un espediente euristico e di focalizzazione posto tra lo spettatore e l'immagine»<sup>77</sup>. Lo storico dell'arte non ignora il fatto che la cornice stessa in alcuni casi possa essere determinante nel processo di costituzione dell'immagine; basti considerare gli esempi di rappresentazioni pittoriche realizzate utilizzando un taglio fotografico, come i dipinti di Degas e di Toulouse-Lautrec: in queste opere la cornice intercetta gli elementi rappresentati in primo piano e appare nell'atto di interrompere attraverso la sua silhouette il mondo dell'immagine, il quale sembra estendersi illimitatamente alle sue spalle.<sup>78</sup> Un altro esempio interessante è quello di Seurat: l'artista francese è solito proseguire il motivo pittorico della tela anche sulla cornice, creando una situazione di continuità tra *ergon* e *parergon*.<sup>79</sup> In queste circostanze «anche la delimitazione è trasformata in elemento della rappresentazione»<sup>80</sup>. Nella maggior parte dei casi, però, la cornice partecipa della dimensione reale propria dell'osservatore più che dello spazio irreal del dipinto.<sup>81</sup> Ciononostante, essa svolge un ruolo di primo piano come parte integrante del processo di presentazione dell'opera d'arte.<sup>82</sup> Affermare l'esclusione della cornice dal mondo dell'immagine, perciò, non equivale a dire che essa ne sia totalmente estranea e indifferente. Anche se la cornice non rientra integralmente nella rappresentazione pittorica, quest'ultima è chiaramente percepibile in quanto tale solo grazie alla prima. D'altro canto, possiamo dire che «la cornice è appunto uno dei momenti che appartengono alla *dimensione segnica* del quadro, al suo *dispositivo di presentazione*»<sup>83</sup>. Considerando che un segno è caratterizzato da due proprietà, una «*transitiva*» (il segno rappresenta, rimanda a un qualcos'altro da sé) e una «*riflessiva*» (il segno stesso si presenta in quanto segno), allora, se sosteniamo che la

---

<sup>76</sup> J. Ortega y Gasset, «Meditazione sulla cornice», cit., p. 80.

<sup>77</sup> M. Schapiro, «Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine», cit., p. 95.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 95-110.

<sup>79</sup> T. Brunius, «Inside and Outside the Frame of a Work of Art», cit., pp. 4-5.

<sup>80</sup> M. Schapiro, «Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine», cit., p. 110.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> B. E. Savedoff, *Frames*, cit., p. 354.

<sup>83</sup> P. Spinicci, «La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine», cit..

cornice rientra nella «*dimensione segnica*» del dipinto, ciò comporta asserire che essa sia ascrivibile anche alla *proprietà riflessiva* del segno, ovvero al segno che presenta se stesso.<sup>84</sup>

La cornice appartiene sì al *sostrato materiale dell'immagine*, ma vi appartiene come un momento che non ne determina la dimensione figurativa. Anche se è parte del quadro, la cornice è un oggetto reale cui è interamente sottratta la possibilità di far parte dello spazio figurativo: la cornice è appunto il limite *esterno* dell'immagine, non una sua ultima propaggine. Lo spazio figurativo è solo all'interno della cornice che si limita dunque a circoscrivere l'immagine e a *determinarne il luogo*. Per dirla parafrasando Aristotele: la cornice è il primo limite reale dello spazio immaginario della figurazione, è il contenente che assegna un luogo a ciò che racchiude.<sup>85</sup>

Nel paragrafo precedente abbiamo già analizzato come Derrida condivida il principio kantiano secondo cui la cornice rappresenti un esempio di *parergon*. Quest'ultimo trova la propria collocazione accanto all'*ergon*, ne è prospiciente, esterno. Tuttavia, esso non è indipendente, bensì interagisce e collabora con l'*ergon*, pur rimanendo fuori la dimensione prettamente rappresentativa dell'immagine. Come afferma il filosofo francese: «Non è né semplicemente al di fuori, né semplicemente all'interno. Come un accessorio che si è costretti ad accogliere sull'orlo (*au bord*), a bordo (*à bord*). È, fin dal principio (*d'abord*), a-bordo (*à-bord*)»<sup>86</sup>. Il *parergon* si trova quindi sul margine, «sull'orlo» dell'opera d'arte. Per di più, la cornice deve fare i conti con un duplice limite: un «limite interno», tra *parergon* ed *ergon*, e un «limite esterno», tra *parergon* e ambiente. Ciò significa che, allo stesso tempo, il *parergon* si allontana dal quadro e dal mondo reale; come una «figura» esso si separa da uno «sfondo». Oltretutto, mentre l'opera d'arte si scosta da un unico sfondo, la cornice prende le distanze da ben due elementi, ma nel fare ciò accade un fenomeno particolare: nel medesimo istante in cui la cornice si separa dalla parete, essa tende a diventare un tutt'uno con il dipinto, contribuendo in questo modo a marcare il netto distacco dell'opera rispetto alla realtà; viceversa, quando la cornice si allontana dall'*ergon*, essa viene accorpata alla parete, dando così pieno risalto all'opera d'arte nella sua purezza. Attraverso questo duplice movimento di separazione e aggregazione, la cornice finisce per sfumare e svanire dinanzi agli occhi dell'osservatore. Se ciò

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> J. Derrida, «Il *parergon*», cit., p. 114.

succede, il *parergon* ha perseguito efficacemente il suo compito.<sup>87</sup> In ultima analisi, la cornice non si offre mai come uno «sfondo», ma nemmeno in quanto «figura», a meno che non la interpretiamo come una «figura che si distacca da se stessa»<sup>88</sup>. Questa natura profondamente ibrida della cornice emerge dalla definizione stessa che il filosofo offre del concetto di *parergon*, inquadrandolo come un «misto di-dentro e di-fuori, ma un misto che non è una mescolanza o un compromesso, un di-fuori che è chiamato all'interno dal di-dentro per costituirlo nel suo interno»<sup>89</sup>.

A proposito del «limite esterno» e del «limite interno» della cornice ha scritto anche Arnheim. Innanzitutto, lo studioso prende in considerazione la relazione tra cornice e ambiente esterno, sottolineando come essa risulti fondamentale nella messa a punto della condizione di realtà dell'immagine artistica, dal momento che la cornice in primo luogo serve a marcare la distinzione tra opera d'arte e mondo della quotidianità. La rappresentazione pittorica attraverso la cornice non corre alcun rischio di mescolarsi alla sfera reale, ma anzi risulta essere «un'asserzione in merito a tale ambiente»<sup>90</sup>. In questo modo, la cornice orienta lo sguardo dello spettatore a considerare gli elementi raffigurati nell'immagine non in quanto oggetti reali, bensì come rappresentazioni di oggetti: ciò che l'osservatore percepisce non è il mondo in cui vive quotidianamente, ma una «rappresentazione del mondo dell'osservatore. Ciò implica che quanto si vede entro una pittura non va preso come parte del repertorio del mondo, ma come veicolo di un significato simbolico»<sup>91</sup>. Ciononostante, la cornice non istituisce solamente un rapporto con il mondo esterno, ma anche con ciò che essa contiene. In relazione al suo interno la cornice ha la funzione di porre un confine all'immagine, mentre nei confronti dell'esterno essa risulta decisiva per definire il dipinto in quanto oggetto concreto inserito nel mondo. La cornice, quindi, è un'«intermediaria» tra la realtà e il mondo dell'immagine.<sup>92</sup>

«In sintesi, *parergon* necessario, supplemento costitutivo, la cornice autonomizza l'opera nello spazio visivo; pone la rappresentazione come una presenza esclusiva; offre la giusta definizione delle condizioni della ricezione visiva e della

---

<sup>87</sup> Ivi, pp. 114-118.

<sup>88</sup> Ivi, p. 118.

<sup>89</sup> Ivi, p. 119.

<sup>90</sup> R. Arnheim, «Limiti e cornici» (1982), tr. it. di R. Pedio, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 121-138, qui p. 121.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ivi, p. 122.

contemplazione della rappresentazione in quanto tale»<sup>93</sup>. In questo cruciale passaggio Marin ribadisce ancora una volta quello che è il fine principale della cornice, ovvero accentuare la distinzione tra immagine dipinta e ambiente reale, marcando il carattere esclusivo del dipinto rispetto alla realtà circostante e attribuendogli uno statuto autonomo e indipendente. Il nodo più interessante di quest'affermazione, però, riguarda il tema della contemplazione. Grazie alla presenza della cornice, la raffigurazione pittorica è percepita dall'osservatore non come un oggetto comune tra innumerevoli altri oggetti, bensì in quanto oggetto iconico. Nell'atto di osservare il quadro lo spettatore viene attratto esclusivamente dall'immagine, determinando l'attenuazione momentanea dal campo visivo di tutti gli altri elementi del reale. Pertanto, il dipinto risulta essere un «oggetto di contemplazione». Tutto ciò che è rappresentato all'interno dei confini della cornice viene contemplato dall'osservatore; il mondo esterno che circonda la cornice, invece, non è passibile di contemplazione. Questo perché la contemplazione implica un processo che «rende autonoma la costruzione rappresentativa, di una trasformazione e dell'aspetto, semplice percezione delle cose, in prospettiva, ossia ufficio di ragione, [...] modificazione, modalizzazione dello sguardo: là, si vedeva, si guardava il mondo, la natura; qui, si contempla l'opera d'arte ed essa soltanto»<sup>94</sup>. E la cornice nel frattempo dove si trova? Essa è collocabile in un «luogo della cornice», cioè un «luogo neutro dove l'interno diventa esterno o viceversa, che non è né l'uno né l'altro, bensì l'uno e l'altro [...] spazio neutro tra lo spazio del dipinto e lo spazio in cui si trova e da cui è contemplato, limite tra due limiti, interno ed esterno»<sup>95</sup>.

Diversamente, se immaginiamo la cornice come un «vettore» che orienta l'attenzione dello spettatore verso il centro della rappresentazione, allora possiamo interpretarla come un margine che segnala il suo stesso spazio.<sup>96</sup> Lo statuto della cornice denuncia un carattere decisamente ibrido, difficilmente inquadrabile in un'unica soluzione. Come rilevano gli studiosi del Gruppo  $\mu$ : «Il bordo è quindi allo stesso tempo incluso ed escluso dallo spazio indicato, al punto che possiamo considerarlo contemporaneamente un limite, e un luogo di passaggio. È, per meglio dire, uno

---

<sup>93</sup> L. Marin, «La cornice della rappresentazione e alcune sue figure», cit., p. 142.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> L. Marin, *Les combles et les marges de la représentation*, in «Rivista di estetica», n. 17, 1984, pp. 11-33, qui p. 13.

<sup>96</sup> Gruppo  $\mu$ , «Semiotica e retorica della cornice», cit., pp. 157-158.

strumento di meditazione tra lo spazio interno, occupato dall'enunciato, e lo spazio esterno»<sup>97</sup>. In altri termini, «la cornice chiude e esclude ma è, al tempo stesso, la premessa indispensabile all'inaspettata istanza di apertura dell'opera»<sup>98</sup>. La natura composita della cornice, quindi, si ritrova anche nelle sue funzioni, dato che essa non si pone soltanto come frontiera invalicabile tra immagine e realtà, ma parallelamente rende possibile, in virtù della sua presenza, la comunicazione tra questi due mondi. La cornice è un «oggetto neutro», un confine tra due dimensioni tra loro opposte, tra le quali non sarebbe possibile dialogo alcuno. Essa, di conseguenza, è concepibile come una porta mediante la quale l'osservatore può addentrarsi nel mondo dell'irrealtà.<sup>99</sup> Questo ruolo di «raccordo spaziale» svolto dalla cornice è articolabile in due relazioni: quella tra lo «spazio fisico dell'ambiente» proprio dell'osservatore e la «spazialità del dipinto» e quella tra la «spazialità del dipinto» e la «spazialità della parete» su cui è appeso il quadro. Queste tre dimensioni (spazialità fisica dell'ambiente dello spettatore, spazialità iconica e spazio della parete) dialogano tra loro e determinano relazioni in maniera simultanea. Ciò comporta l'esigenza di dare ordine a queste articolate connessioni reciproche, favorendo l'introduzione di un dispositivo di «raccordo» e di «sospensione», ovvero la cornice.<sup>100</sup>

Stoichita, dopo aver enunciato la principale funzione della cornice (quella di distinguere tra il «mondo significante» al suo interno e il «mondo del semplice vissuto» al suo esterno), si chiede dove poterla collocare. A tale quesito lo storico dell'arte cerca di dare immediatamente una soluzione, affermando che: «La risposta non può che essere bivalente: a entrambi e a nessuno. La cornice non è ancora immagine e non è più un semplice oggetto dello spazio circostante. Fa parte dell'esistenza, ma non ha ragion d'essere se non in rapporto all'immagine. Né d'altronde appartiene al mondo ideale di essa, pur rendendolo possibile»<sup>101</sup>. Al fine di sciogliere qualsiasi perplessità, è opportuno affermare fin dall'inizio l'impossibilità di inquadrare in modo univoco il complesso fenomeno della cornice, mettendo in luce la sua natura «bivalente»: essa appartiene contemporaneamente al mondo della

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 158.

<sup>98</sup> L. Scalabrini, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 3.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> C. Brandi, «Togliere o conservare le cornici come problema di restauro» (1958), in Id., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, pp. 123-130, qui p. 124.

<sup>101</sup> V. I. Stoichita, «Margini», cit., p. 173.

rappresentazione pittorica e a quello reale, ma, nello stesso tempo, non è pienamente riferibile a nessuno dei due. La cornice si trova in una dimensione posizionabile perfettamente a metà tra immagine e realtà, tanto da costituirne il punto d'equilibrio.<sup>102</sup> Mentre il «quadro è negazione della parete»<sup>103</sup>, la cornice è allo stesso istante l'elemento di scissione e di dialogo tra questi due mondi, ne rappresenta il «mediatore»<sup>104</sup>. Per riassumere, la cornice, una volta che il dipinto viene mostrato e appeso su una parete, finisce per appartenere al contempo alla sfera dell'immagine e a quella dell'osservatore.<sup>105</sup>

Nonostante i vari contributi teorici finora analizzati, la cornice sembra non potersi liberare di questa sua «ambigua collocazione»: essa è «*esterna*» e, allo stesso tempo, «*parte integrante*» del mondo iconico del quadro.<sup>106</sup> La cornice abita una dimensione difficilmente inquadrabile,

un luogo in cui si incontrano tutte le aporie che portano con sé le nozioni di *marginie*, *limite* e *soglia*. Essa è al tempo stesso gesto di chiusura e condizione dell'aprirsi della manifestazione, confine protettivo e luogo di accesso allo spazio della finzione: a seconda della sua forma materiale, essa sottolinea o occulta la cesura che separa l'immagine dallo spazio circostante, accentra o disperde lo sguardo che la contempla, rafforza o pregiudica il meccanismo di finzione e di *mimesis* messo in atto dall'eventuale costruzione prospettiva dell'immagine.<sup>107</sup>

Nella cornice la «*separazione* [è] indisgiungibilmente vincolata alla *connessione*»<sup>108</sup>. Ciò significa che la cornice non solo ha l'obiettivo di assicurare all'immagine una condizione isolata nei confronti del mondo esterno, ma anche quello di focalizzare e ricongiungere in modo organico i fattori costitutivi della rappresentazione pittorica contenuti all'interno dell'immagine.<sup>109</sup> La cornice è una sorta di ponte che permette il collegamento (evitando però qualsiasi forma di mescolamento) tra mondo reale e mondo iconico e, nel fare questo, essa «ci avverte che stiamo per compiere un salto in un territorio irreali, nel quale vigono leggi dello spazio-tempo totalmente altre

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 173-174.

<sup>103</sup> Ivi, p. 174.

<sup>104</sup> Ivi, p. 182.

<sup>105</sup> Ivi, p. 192.

<sup>106</sup> A. Somaini, «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione», cit..

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> A. Pinotti, «La cornice come oggetto teorico», in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 51-67, qui p. 51.

<sup>109</sup> Ibidem.

rispetto a quelle che regolano la vita ordinaria»<sup>110</sup>. Infine, la natura ibrida della cornice impedisce la sua univoca collocazione nel mondo reale così come nel mondo dell'immagine. La cornice appartiene

all'uno e all'altro, e a nessuno dei due. Lo statuto anfibio della cornice - vero Giano bifronte, che da un lato si rivolge all'immagine interna per sintetizzarla, dall'altro al mondo esterno che da quell'immagine viene separato - necessita di una natura "terza", neutra (è Ortega a rilevarlo) che non sia assimilabile a nessuno dei due contendenti e al contempo riesca a relazionarsi a entrambi. È uno "strumento di mediazione" (come preferisce esprimersi il Gruppo  $\mu$ ), un luogo di passaggio, al contempo incluso ed escluso rispetto allo spazio interno e a quello esterno, ciò che ne determina lo "status paradossale".<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 54.

<sup>111</sup> Ibidem.



#### 1.4 Cornice, contorno, bordo, formato

Dopo aver analizzato l'argomento mediante i principali contributi di filosofi, teorici e storici dell'arte, in questo paragrafo il tema della cornice viene ora esaminato attraverso la prospettiva di altre due discipline: la semiotica e la psicologia della percezione.

A livello semiotico Schapiro analizza la questione della cornice inserendola in un discorso più ampio relativo agli «elementi non mimetici del segno-immagine» e al loro peso nella definizione della rappresentazione. Tra questi «elementi non mimetici» rientra anche la cornice, la quale non solo contribuisce all'elaborazione del «segno-immagine», ma può persino farsi portatrice di una valenza semantica.<sup>112</sup> Prima di procedere con l'indagine inerente al ruolo della cornice, è indispensabile soffermarsi un istante sul tema del «campo» su cui viene a delinarsi la rappresentazione. Innanzitutto, il campo non è mai stato sempre lo stesso, bensì ha subito un'evoluzione nel corso dei secoli: dalla superficie irregolare, ruvida e quasi sconfinata delle caverne dell'uomo primitivo al campo regolare, levigato, piano e delimitato del foglio di carta, della tavola e della tela dell'uomo moderno. Per la cultura figurativa occidentale, il campo destinato a ospitare il mondo iconico deve essere liscio e definito da margini, possibilmente netti e regolari, poiché per l'osservatore «figura» e «fondo» costituiscono un'unità inseparabile. In altri termini, per l'uomo occidentale l'immagine è data dall'insieme complessivo di figura e fondo, i quali sono caratterizzati da un sistema di relazioni interne che influiscono sulla percezione visiva.<sup>113</sup>

A segnalare l'esistenza di margini che delimitano la superficie del campo interviene la cornice, la quale favorisce in questo modo la separazione dell'immagine dal mondo esterno, garantendole una «delimitazione omogenea simile a una cinta muraria urbana»<sup>114</sup>. Nell'ambito della pittura prospettica essa tende ad allontanare il mondo iconico dallo sguardo, a farlo sprofondare verso una realtà altra da cui si può

---

<sup>112</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 91.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 91-94.

<sup>114</sup> Ivi, pp. 94-95.

accedere visivamente solo attraverso l'apertura della cornice, la quale si comporta in una maniera simile alla finestra che si apre su un paesaggio retrostante. In questo caso la cornice sembra essere parte integrante del mondo concreto dell'osservatore, offrendosi come un ultimo varco di realtà che guarda all'universo irreal della rappresentazione pittorica.<sup>115</sup> A dire il vero, «nel gesto che le è costitutivo - quello di ritagliare la scena inquadrandola e centrandola, includendo ed escludendo, negoziando il rapporto fra visibile e invisibile -, la cornice diventa a pieno titolo “semantica”, cioè portatrice di un senso suo proprio»<sup>116</sup>. Questa partecipazione attiva della cornice all'elaborazione dell'immagine è possibile attraverso varie modalità: l'esempio più lampante è offerto dalle forme importanti delle cornici architettoniche rinascimentali e delle cornici scultoree di legno intagliato e dorato di età barocca. Se, invece, ci avviciniamo cronologicamente all'età contemporanea, non possiamo non citare l'usanza di tagliare le figure rappresentate sul campo visivo attraverso i lati orizzontali e verticali della cornice, processo tipico nei quadri impressionisti e post-impressionisti, in particolare in quelli di Degas e Toulouse-Lautrec. Un'altra possibilità, praticata dagli artisti a partire dagli ultimi decenni del diciannovesimo secolo e poi continuata negli anni delle Avanguardie, consiste nell'«attraversamento della cornice», al fine di attribuire un valore espressivo anche ai margini della rappresentazione: è il caso delle cornici dipinte, in cui il segno-immagine esce dai confini del campo per invadere la superficie della cornice stessa, la quale diventa definitivamente una componente complementare dell'opera d'arte. Infine, un'altra strada che l'artista può percorrere è riscontrabile nel caso delle cornici contraddistinte da sagome irregolari, che si adattano al profilo delle figure dipinte: in questa circostanza è l'immagine a influenzare l'assetto compositivo della cornice sagomata, e non viceversa. Molteplici, dunque, sono le possibilità di forme e utilizzi che la cornice può convogliare.<sup>117</sup> Riassumendo, possiamo tranquillamente asserire che varie sono le «maniere in cui il fondo e la cornice, concepiti come campo non mimetico degli elementi delle immagini, ne influenzano il significato e in particolare il senso espressivo»<sup>118</sup>. Anzi, possiamo anche segnalare «la conversione di lungo

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 95.

<sup>116</sup> A. Pinotti, “La cornice come oggetto teorico”, cit., p. 57.

<sup>117</sup> M. Schapiro, “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine”, cit., pp. 95-97.

<sup>118</sup> Ivi, p. 110.

termine di questi elementi non mimetici in rappresentazioni positive; a loro volta le loro funzioni all'interno della rappresentazione indirizzano verso nuove funzioni espressive e di ordine costruttivo in un'arte posteriore, non mimetica»<sup>119</sup>.

Interessante poi, sempre in chiave semiotica, è il contributo di Greimas, il quale riconosce nella cornice il dispositivo attraverso cui l'artista può circoscrivere l'immagine e definirla in quanto «spazio significante», indipendente nei confronti dello stesso atto creativo che l'ha generato. Come scrive lo stesso semiologo:

[Il testo visivo] resta insufficientemente definito, anche se si tratta soltanto della sua manifestazione materiale, finché non è circoscritto, delimitato, separato da ciò che non è; è il ben noto problema della *cornice-formato* o, in termini semiotici, della *chiusura* dell'oggetto. Atto deliberato del produttore che, situandosi lui stesso nello spazio dell'enunciazione “fuori-quadro”, instaura, attraverso una sorta di *débrayage*, uno spazio enunciato di cui sarà il solo responsabile, capace di creare un “universo utopico” separato da quest'atto; assicurando all'oggetto così circoscritto lo statuto di una “totalità significante”, è anche il luogo a partire dal quale potranno cominciare le operazioni di decifrazione della superficie inquadrata.<sup>120</sup>

L'individuazione dei confini del testo rappresenta l'istante preliminare di ogni indagine semiotica. Nell'ambito dell'enunciato visivo, e quindi dell'opera d'arte, l'identificazione della cornice costituisce quel momento imprescindibile che permette la realizzazione dello studio semiotico del dipinto, evitando qualsiasi forma d'interferenza da parte di fattori esterni. È fondamentale, però, porre l'accento sul fatto che l'affermazione di Greimas mette in luce una nozione di cornice teorica e mentale più che concreta e fisica, concepandola come un confine voluto e pensato dall'artista stesso alla sua opera. Una concezione perfettamente adattabile al sempre più complesso statuto delle cornici concettuali e incorporee delle sperimentazioni artistiche contemporanee.<sup>121</sup> Per questo motivo, risulta indispensabile ribadire la differenza tra «cornice-oggetto» e «cornice-formato»: quest'ultima, infatti, gode di

sue proprietà geometriche, di divisibilità e di proiezione ecc. pertanto la scelta della sua dimensione e forma è già parte del processo di composizione. Alla fine le potenzialità del formato saranno in relazione complessa con le linee, le forme e i colori che trovano spazio sulla superficie della tela e il quadro sarà greimasianamente un testo visivo. Il bordo del formato sarà in relazione nella parte interna con l'enunciato visivo in quella

---

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> A. J. Greimas, “Semiotica figurativa e semiotica plastica” (1984), tr. it. di L. Corrain e M. Valenti, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, a c. di L. Corrain e M. Valenti, Esculapio, Bologna 1991, p. 42.

<sup>121</sup> L. Scalabroni, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 4.

esterna con lo spazio di ricezione. Questo scarto può essere evidenziato con una cornice oggetto che sottolinea la chiusura dell'enunciato, cattura e dirige lo sguardo dell'osservatore. Oppure no. Ma già il formato determina la chiusura semiotica dell'oggetto, crea l'universo utopico e definisce il luogo a partire dal quale potrà avere inizio l'operazione di "decifrazione della superficie inquadrata".<sup>122</sup>

Un'altra importante lettura semiotica del fenomeno della cornice è quella elaborata dal Gruppo  $\mu$ . Nel primo paragrafo abbiamo già messo in luce come per i teorici la cornice sia un esempio empirico di «bordo», ovvero di un «artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica»<sup>123</sup>. A sua volta, la cornice può essere pensata anche come un «contorno», il quale può essere immaginato come un confine teorico tra «figura» e «sfondo».<sup>124</sup> Sulla base di questo disegno concettuale gli studiosi hanno poi elaborato una «retorica della cornice», che si articola in una «retorica del contorno» e una «retorica del bordo». Dato che il bordo è un «segno», esso deve essere suddiviso in «significante» e «significato»: ne consegue che otterremo anche una retorica del significante e una retorica del significato. Infine, la retorica può riguardare anche le complesse relazioni esistenti tra il bordo e l'«enunciato di ordine iconico o plastico».<sup>125</sup>

Analizziamo ora più nel dettaglio alcune figure retoriche particolarmente significative. Innanzitutto, quando parliamo di «figure del contorno», non dobbiamo considerare il contorno di un singolo elemento dell'immagine, per esempio di un'unica figura, ma il contorno dell'intero enunciato iconico. Relativamente al contorno, la regola prevede quasi un eccesso di delimitazioni. Tuttavia, nel momento in cui si verifica la «soppressione totale del contorno», è possibile che si realizzi la figura retorica dell'«espansione» spaziale dell'enunciato: un esempio è offerto dalle raffigurazioni prive di contorno lasciateci dall'uomo primitivo sulle pareti delle caverne.<sup>126</sup> Per quanto riguarda il bordo inteso come significato, esso deve porre in evidenza una determinata porzione di spazio, differenziando tra un dentro e un fuori. Normalmente avviene la sovrapposizione tra «spazio bordato» e «spazio dell'enunciato», ma possono intervenire particolari figure retoriche, le quali finiscono

---

<sup>122</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>123</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 155.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>126</sup> Ivi, pp. 159-160.

per alterare questo status quo. Per esempio, si può avere una «figura per soppressione», ovvero lo «sconfinamento»: in questa circostanza l'immagine letteralmente «sconfinata», supera i confini della tela e attraversa la cornice. Inoltre, si possono avere delle «figure per aggiunta»: la «delimitazione indotta», nella quale la configurazione del bordo è determinata dalla forma dell'enunciato, e il «confinamento» o «delimitazione induttiva», in cui si realizza una ridondanza di «spazio enunciativo». Un'ultima figura retorica che interessa il bordo inteso come significato è la «compartimentazione», la quale costituisce una figura di «soppressione-aggiunta»: questa figura comporta un'articolazione dell'immagine, la quale appare ripartita a causa della presenza di bordi posizionati internamente all'enunciato.<sup>127</sup> Nel momento in cui consideriamo il bordo in quanto significativo, invece, esso assume un valore oggettuale autonomo. In questa condizione, la norma dipende dal periodo storico di riferimento: mentre in passato ci sono state epoche in cui il bordo ha avuto un ruolo determinante, negli ultimi anni si è sempre più indirizzati verso la mimetizzazione dello stesso. Anche in questo ambito si può verificare una figura per soppressione: la «distruzione», la quale si realizza mediante un bordo lacunoso, parziale o materialmente quasi assente. Piuttosto frequente, viceversa, è la figura per aggiunta dell'«iperbole», in cui la porzione di spazio occupata dal bordo è di molto superiore a quella riservata all'opera d'arte, tanto che quest'ultima rischia di esserne sommersa e celata. In ultima analisi, le figure per soppressione-aggiunta consistono nella «sostituzione plastica», la quale va a condizionare fortemente la forma, l'orientamento, il colore e la texture del bordo, e nell'«iconizzazione» del bordo, in cui il bordo stesso diventa portatore di un enunciato iconico.<sup>128</sup> Infine, un'ultima categoria di figure retoriche emerge dall'intricata relazione «bordo-enunciato», in cui contemporaneamente hanno luogo una «disgiunzione» e una «congiunzione»: disgiunzione poiché il «bordo indicante» deve necessariamente essere distinguibile dall'«enunciato indicato», e ciò è possibile attraverso la sua condizione di «eteromaterialità» nei confronti del secondo; congiunzione dal momento che vi deve essere una «pertinenza» tra bordo ed enunciato e tra bordo e ambiente circostante. In questo caso, sono possibili esclusivamente delle figure per soppressione: il «bordo rimato», nel quale è

---

<sup>127</sup> Ivi, pp. 161-164.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 164-167.

l'immagine ad assegnare al bordo determinati elementi peculiari, e il «bordo rappresentato» o «bordo incluso», nel quale avviene il contrario, ovvero è l'immagine stavolta a ricevere le qualità del bordo, poiché l'enunciato rappresenta in modo iconico il bordo al suo interno. Queste due figure retoriche il più delle volte non sono immediatamente identificabili, poiché spesso è possibile una vera e propria «compenetrazione» tra l'enunciato iconico e il suo bordo.<sup>129</sup>

Spostiamoci ora nell'ambito della psicologia della percezione. Quali criteri si nascondono dietro le varie conformazioni delle cornici? A stabilire la forma e la direzione nello spazio di una cornice concorrono il formato e l'orientamento del dipinto che essa contiene. Per questa ragione, a un quadro con formato verticale solitamente si associa una cornice che a sua volta tende a sottolineare lo slancio verticale della composizione, e viceversa per il formato orizzontale. I «vettori compositivi» della rappresentazione incidono sulla percezione della cornice e, da parte loro, la forma e l'orientamento spaziale della cornice influiscono in maniera più o meno significativa sull'equilibrio energetico dell'immagine.<sup>130</sup> Abbiamo appena accennato alla questione del formato dei dipinti: ma dove trova le sue origini questo tema? Secondo Burckhardt esso deriva dal rapporto della pittura e della scultura con l'architettura. Le sculture e i dipinti vengono realizzati per essere collocati in un preciso spazio architettonico. In altre parole, è l'architettura in origine a determinare la natura dei formati delle opere d'arte: dalle metope quadrate della trabeazione del tempio dorico al formato orizzontale continuo del fregio ionico; dalla lunetta semicircolare dell'arte romanica al tabernacolo slanciato verticalmente dell'architettura gotica; dai molteplici formati rinascimentali, prevalentemente armonici, come il quadrato, il rettangolo e il tondo, alle libere bizzarrie del barocco, e così via. In un secondo momento, soprattutto a partire dall'età moderna, il formato non è più stabilito unicamente dall'architettura, bensì può essere deciso con maggior libertà dall'artista stesso: basti pensare alle innumerevoli rappresentazioni pittoriche realizzate su un supporto mobile. A dire il vero, il pittore e lo scultore devono sempre tenere presente tutta una serie di fattori esterni, come le volontà della committenza e le convenzioni legate ai vari generi artistici: il ritratto esige un determinato formato, solitamente verticale, la pittura di storia invece necessita una

---

<sup>129</sup> Ivi, pp. 167-170.

<sup>130</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 129.

configurazione orizzontale, e allo stesso modo il paesaggio. Solamente negli anni più recenti la libertà dell'artista si è affermata con maggior forza nel campo del formato, anche se ancora oggi le opere d'arte possono essere influenzate dal contesto d'esposizione e da particolari richieste da parte di collezionisti e committenti.<sup>131</sup> In ultima analisi, come possiamo definire il formato? Ancora una volta Burckhardt può esserci d'aiuto: «Il formato è la delimitazione del bello nei confronti dello spazio rimanente. [...] Il formato non è l'opera d'arte, ma una condizione vitale di questa»<sup>132</sup>. Arnheim segnala come i formati delle cornici possano essere molteplici e avere diverse conseguenze sulla funzione intermediaria tra mondo esterno e opera d'arte. La cornice circolare è quella che permette un distacco netto e drastico, nella misura in cui essa tende a opporsi alla forza di gravità, enfatizzata, invece, dall'andamento orizzontale e verticale delle pareti di una stanza. La cornice quadrata, d'altro canto, si adegua perfettamente al «reticolo gravitazionale» delle pareti, prescindendo, però, del tutto dalla diversità di valore tra orientamento verticale e orizzontale. Infine, la cornice più diffusa, quella rettangolare, tende a conformarsi allo spazio concreto della stanza e a sfruttare le diverse valenze tra orientamento orizzontale e verticale. Un dipinto impostato orizzontalmente esercita un maggior equilibrio con la parete, attribuendo un senso di serenità e pacatezza all'ambiente. Un quadro con cornice verticale, al contrario, manifesta la sensazione di uno slancio verso l'alto, dando l'impressione di un ambiente sviluppato in altezza. Più insolite sono le cornici con forme differenti o a «forma libera», le quali si relazionano in modo più dinamico con lo spazio, determinando, di conseguenza, la conversione della rappresentazione pittorica in oggetto scultoreo, con una presenza fisica evidente nell'ambiente.<sup>133</sup> Concentrandoci ora sulla cornice rettangolare, possiamo notare come i quattro bordi possano esercitare delle funzioni tra loro opposte. In primo luogo, essi tendono tutti a presentare un orientamento centripeto, trascurando apparentemente la forza gravitazionale. Il lato superiore spinge verso il fondo, mentre quello inferiore presenta uno slancio verso l'alto; le due estremità laterali, poi, a loro volta esercitano le loro forze in direzioni contrarie e simmetriche. In questo modo, le diverse energie

---

<sup>131</sup> J. Burckhardt, "Quadro e formato" (1886), tr. it. di A. Staude, in Id., *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 408-420, qui pp. 408-416.

<sup>132</sup> Ivi, p. 411.

<sup>133</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 122.

dei quattro lati implicano pure uno sviluppo centrifugo, regolato dal peso che viene ad assumere il centro della composizione, principale fulcro verso cui convergono tutte le forze messe in campo dai bordi della cornice. Le cornici che presentano delle estremità particolarmente decorate possono ugualmente favorire questa configurazione centripeta e simmetrica; ciononostante, esse devono presentare i quattro lati con il medesimo assetto formale: «Concepita in questa foggia, la cornice sminuisce l'importanza delle coordinate verticali e orizzontali, e sottolinea il centro. È una concezione che meglio si adatta al quadrato che al rettangolo, e che, nel suo effetto, richiama il tondo»<sup>134</sup>. Riguardo a questo punto Gombrich afferma: «La cornice o il bordo delimitano il campo di forza, con i suoi gradienti di significato che crescono procedendo verso il centro. Tanto forte è questo senso di attrazione organizzante che diamo per scontato che gli elementi del pattern siano tutti orientati verso un loro centro comune. In altri termini il campo di forza crea il proprio campo gravitazionale»<sup>135</sup>. In secondo luogo, i bordi della cornice possono inserirsi pienamente nel sistema gravitazionale dell'ambiente, assumendo una conformazione simile a una «costruzione trilitica, nella quale la sommità poggia sui due lati»<sup>136</sup>. In realtà, questa condizione si realizza principalmente nel caso di cornici di porte e finestre (componenti essenziali di un edificio architettonico e quindi in dialogo stretto con lo spazio esterno), più che nell'ambito delle cornici dei dipinti. Questa conformazione della cornice si presta meglio a un formato verticale, poiché attribuisce un senso di simmetria nei confronti di un asse ortogonale, attenuando, invece, il bilanciamento energetico attorno al punto centrale: il risultato, pertanto, corrisponde a una soluzione fortemente caratterizzata da una spinta verticale, che sembra mirare a una fuga dal centro compositivo.<sup>137</sup>

Nel momento in cui esaminiamo la cornice esclusivamente in rapporto al «mondo interno» che essa circonda, è necessario tener presente che essa si comporta come un «centro di energia»<sup>138</sup>. La valenza energetica della cornice dipende da tutta una serie di fattori, tra i quali troviamo il suo assetto, ovvero la sua forma. Qualche

---

<sup>134</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>135</sup> E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1984, p. 253.

<sup>136</sup> R. Arnheim, «Limiti e cornici», cit., p. 123.

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Ibidem.

esempio può essere d'aiuto nell'illustrazione di questo punto: una cornice piuttosto spessa, riccamente decorata e magari dorata tende ad attrarre con forza lo sguardo dell'osservatore, poiché il suo peso energetico è notevole; viceversa, una cornice sottile, senza decorazioni e di un colore neutro non presenta la medesima forza, ma risulta piuttosto debole sotto un punto di vista energetico. Interessante, però, è notare come un quadro senza cornice riesca a richiamare in modo deciso lo spettatore, pur senza esibire un contorno pronunciato, quasi allo stesso livello di un dipinto con una cornice importante. Altri elementi fondamentali che prendono parte al flusso energetico della cornice sono l'orientamento spaziale della stessa e la forza gravitazionale. Quest'ultima concentra l'occhio di chi guarda principalmente verso la parte inferiore della tela, conferendo in questo modo maggior peso energetico al lato della cornice posto in basso. Se non fosse per questa singolare circostanza, tutti i settori della cornice nel complesso eserciterebbero una forza attrattiva piuttosto equilibrata.<sup>139</sup> Inoltre, nel caso della pittura occidentale d'età moderna, cornice e dipinto appartengono a diversi livelli spaziali. Prendendo in considerazione una rappresentazione pittorica prospettica, essa non s'inserisce direttamente nell'ambiente reale della stanza in cui si trova a essere esposta fisicamente, bensì l'immagine si costruisce autonomamente un proprio spazio prospettico, il quale non coincide con lo spazio concreto proprio dello spettatore. Conseguentemente, risulta necessaria una cornice che si vada a collocare tra lo spazio pittorico e il mondo reale, al fine di mediare e rendere possibile un collegamento efficace tra la dimensione iconica e quella della quotidianità, senza che l'una venga assorbita erroneamente nell'altra, e viceversa.<sup>140</sup>

Nel definire il nesso cornice-immagine è inevitabile far riferimento ancora una volta al rapporto «figura-sfondo». La cornice, come abbiamo già visto in precedenza, separa l'ambiente reale dallo spazio iconico. Quest'ultimo, nonostante appaia delimitato da confini, ambisce in realtà a un'estensione infinita.<sup>141</sup> Ragion per cui Arnheim riprende il parallelismo di albertiana memoria tra la cornice e la finestra: «La cornice fu concepita come una finestra attraverso la quale l'osservatore poteva

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 124.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> R. Arnheim, "Cornici e finestre" (1954), tr. it. di G. Dorflès, in Id., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 200-202, qui pp. 200-201.

spiare entro un mondo esterno limitato dall'apertura attraverso la quale si guarda, ma non limitato in se stesso»<sup>142</sup>. Qualche anno più tardi lo studioso torna su questo argomento e scrive: «La tradizionale cornice pittorica occidentale [...] crea una finestra attraverso la quale si guarda entro lo spazio pittorico. La cornice agisce come “figura”, che si sovrappone allo spazio pittorico in quanto sfondo. Lo spazio pittorico viene percepito come se continuasse al di sotto e al di là della cornice»<sup>143</sup>. In altri termini, la cornice attraverso la sua silhouette interrompe degli elementi della rappresentazione, i quali appaiono in questo modo incompleti. Non è necessario prendere in esame il caso del taglio fotografico ottocentesco, in cui addirittura le stesse figure in primo piano vengono tagliate, ma è sufficiente considerare la realtà più diffusa degli sfondi, dove, sebbene la linea dell'orizzonte e il cielo risultino interrotti dai confini della cornice, essi nel mondo dell'immagine continuano idealmente all'infinito.<sup>144</sup> Tutto ciò rientra perfettamente nel campo della percezione umana: il cervello, infatti, è solito ricostruire quelle figure che appaiono incomplete, basandosi fondamentalmente sui dati forniti dall'esperienza. Bisogna però evidenziare che nell'istante in cui la mente tenta di integrare un'immagine incompleta, essa non lo fa mai nel dettaglio, poiché il più delle volte la sola esperienza non può ricostruire interamente una figura mai vista prima, ma vi applica delle categorie determinate dalle esperienze pregresse. Dunque, la riorganizzazione dell'immagine offerta dalla percezione è sempre approssimativa e basata su elementi figurativi generali: per esempio, un paesaggio interrotto non viene mai rielaborato mentalmente con precisione, ma le parti integrate dal cervello consistono in una riproposizione del colore o della gamma cromatica dominante, oltre che dell'orientamento complessivo dell'immagine percepita.<sup>145</sup> Possiamo, quindi, affermare che da una parte la cornice induce percettivamente l'osservatore a completare gli elementi figurativi tagliati, dall'altra questi stessi elementi continuano a essere avvertiti in quanto segni «aperti», favorendo un moto centrifugo della composizione pittorica, la quale tende a estendersi oltre i confini della tela. Questa situazione sembra contrastare con l'esigenza di una «composizione completa», che

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 201.

<sup>143</sup> R. Arnheim, “Limiti e cornici”, cit., p. 125.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ivi, p. 126.

permetta la lettura ottimale dell'opera d'arte. A dire il vero, «il problema si risolve da sé quando ci rendiamo conto che la struttura di una composizione non è determinata dalla completezza puramente quantitativa dei suoi oggetti visuali, bensì dai centri dinamici e dai pesi variabili che la struttura mantiene in equilibrio»<sup>146</sup>. Più semplicemente, non è così determinante se degli elementi marginali e secondari della composizione vengono tagliati ai lati, l'importante è comprendere dove si trova il centro energetico dell'immagine dipinta e verificare se i vari elementi sono tra loro complessivamente in equilibrio.<sup>147</sup>

In seguito a tutte queste considerazioni, si può tranquillamente dichiarare che la cornice giochi un ruolo fondamentale nell'elaborazione e nella percezione di una composizione, operando come un vero e proprio «centro di energia». La cornice attribuisce all'opera un determinato centro energetico, il quale corrisponde all'incirca al «centro geometrico» del formato della cornice stessa: non bisogna, infatti, dimenticare il peso non indifferente esercitato dalla forza di gravità, la quale implica uno spostamento di questo centro leggermente verso l'alto rispetto al centro geometrico, al fine di bilanciare il tutto con uniformità. D'altro canto, il «centro d'equilibrio della cornice» non corrisponde direttamente al «centro della composizione».<sup>148</sup> Ciononostante, il centro stabilito dalla cornice contribuisce attivamente alla determinazione del centro dell'intera composizione, entrando in relazione con i vari «centri visivi» che prendono parte allo sviluppo della stessa. Solamente considerando i nessi tra tutti questi centri e la natura dei loro rapporti è possibile stabilire il centro d'equilibrio dell'opera d'arte nella sua interezza.<sup>149</sup>

Infine, riguardo alla questione della cornice intesa come una figura che si colloca anteriormente rispetto a un mondo dell'immagine concepito come uno sfondo, Brandi sostiene: «Se per noi è dubbio che l'idea della cornice, per l'epoca moderna, derivi dalla finestra, non è dubbia l'origine architettonica della cornice, e che il quadro con la cornice venga a rapportarsi alla parete come figura a fondo: ma oltre a questo rapporto globale cornice-quadro rispetto alla parete, c'era il rapporto di figura a fondo della cornice rispetto al dipinto a cui si sovrapponeva»<sup>150</sup>. Tuttavia, lo storico

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 127.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Ivi, p. 133.

<sup>149</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>150</sup> C. Brandi, «Togliere o conservare le cornici come problema di restauro», cit., p. 130.

dell'arte, allineandosi sulla posizione dello stesso Arnheim, precisa come questo rapporto figura-sfondo tra cornice e rappresentazione pittorica sussista soprattutto in età moderna, cioè quando i pittori concepiscono il mondo dell'immagine come uno spazio altro, dotato di una propria profondità. A partire dagli ultimi anni del diciannovesimo secolo gli artisti non sono più interessati a costruire un mondo prospettico sulla tela, ma prediligono una pittura tendenzialmente piatta, simbolica, se non addirittura astratta. In conclusione, questo nuovo modo di concepire l'immagine determina un rinnovato rapporto tra arte e realtà, tanto che la cornice non si comporta più come una figura sovrapposta a uno sfondo, poiché ora è il dipinto stesso, spesso senza cornice, a stagliarsi in quanto figura sullo sfondo della parete.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Ibidem.

## 2. LA CORNICE NEL TEMPO

### 2.1 Dalle origini al Medioevo

Quando nasce la cornice? Non esiste una risposta certa a questa domanda, ma non per questo dobbiamo rinunciare a indagare le origini di questo fenomeno. Solitamente si fa risalire l'usanza di incorniciare un segno o un gruppo di segni ai tempi dell'antica Grecia e di Roma. A dire il vero, negli anni della civiltà classica la cornice, intesa come delimitazione di un campo iconico, ha già raggiunto un suo livello di maturazione, frutto di un lungo processo di accurata definizione di modelli precedenti. Bisogna tornare indietro di parecchi secoli per scovare i primi segnali di tale prassi.

Abbiamo già osservato come l'uomo primitivo realizzi i suoi disegni su un campo irregolare e tendenzialmente privo di margini: le ruvide pareti delle caverne. L'idea di servirsi di un campo piano e levigato risale molto probabilmente al Neolitico e all'Età del Bronzo, epoche in cui l'uomo comincia a produrre oggetti dotati di superfici lisce e spesso destinate a ospitare segni disposti in modo più o meno simmetrico. Queste soluzioni possono essere interpretate come le prime manifestazioni della sensibilità umana nei confronti delle relazioni esistenti tra la figura e il fondo. Il passo successivo è rappresentato dall'adozione di un campo al contempo levigato e delimitato da confini. Il primo modello di questo nuovo modo di concepire il campo della rappresentazione è riscontrabile nella pratica di articolare la superficie in bande orizzontali, su cui in seguito trovano disposizione i segni. Tuttavia, bisogna aspettare il II millennio a. C. per fare i conti con le prime delimitazioni unitarie del campo iconico e assistere alla nascita della cornice.<sup>152</sup> Ciò non significa che prima di questa data non esistano casi isolati di raffigurazioni definite da un margine continuo. Un esempio precoce di questa pratica si identifica nel vaso iraniano del 4000 a. C. ca. (fig. 3), conservato al Louvre e proveniente dall'antica Susa: sulla sua superficie è rappresentata la sagoma stilizzata di

---

<sup>152</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., pp. 91-95.

un'antilope che si staglia su uno sfondo monocromatico. Il dettaglio più interessante di questa raffigurazione è costituito dalla cornice dipinta che segnala con regolarità quasi geometrica i limiti del campo. In questa rappresentazione figura e sfondo non sono più liberi, bensì sono sottoposti a un determinato ordine, il quale è sintomo di un nuovo sentire estetico da parte dell'uomo. La scelta di incorniciare un'immagine manifesta l'esigenza di attribuire alla stessa una valenza differente nei confronti di ciò che la circonda. Il segno definito da una cornice è posto in risalto, ha un peso superiore rispetto ai segni che stanno fuori. Questo semplice disegno è uno dei tanti germogli che porteranno allo sviluppo della cornice nei millenni successivi.<sup>153</sup>



Fig. 3 - Autore ignoto, *Vaso di Susa*, 4000 a.C. ca.. Musée du Louvre, Parigi.

A livello semiotico il concetto di bordo può avere diverse declinazioni e deve essere necessariamente contestualizzato. Come possiamo affermare con certezza che le pitture rupestri non siano dotate di propri margini? Questi confini non per forza devono essere materiali e stabili, ma possono essere anche temporanei ed effimeri: per esempio, il bordo di questi disegni rupestri può essere identificato con il limite

---

<sup>153</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, Harry N. Abrams, New York 2002, p. 11.

del campo luminoso determinato da un fascio di luce proiettato sulla parete della caverna da un fuoco acceso. Questa è solo un'ipotesi che permette, però, di farci interrogare sulla multiforme natura del fenomeno in questione.<sup>154</sup>

Facciamo ora un importante salto cronologico e prendiamo in considerazione la produzione artistica delle antiche città greche. Già a partire dall'età arcaica si assiste a una fioritura della pittura vascolare, che vedrà poi il suo apice soprattutto in età classica. In questo contesto il rapporto figura-sfondo raggiunge dei livelli sofisticati: la cornice dipinta si evolve e da una semplice linea si passa a soluzioni ornamentali complesse, fino a forme architettoniche che hanno lo scopo di racchiudere al loro interno scene narranti miti e allegorie. Da questo ricco repertorio di motivi decorativi gli artisti del Rinascimento trarranno molti spunti, non solo per le rappresentazioni pittoriche e scultoree, ma anche per le cornici.<sup>155</sup> Un altro esempio di campo iconico delimitato da margini, realizzato stavolta nell'ambito dell'architettura greca, è percepibile nell'ordine dorico: le metope non sono altro che delle superfici lapidee di formato quadrato o rettangolare destinate ad accogliere delle raffigurazioni al proprio interno e incorniciate dall'ordine architettonico di cui sono esse stesse parte integrante. Analogamente, il timpano dei templi greci non è altro che una cornice triangolare, la quale ospita al suo interno complessi gruppi plastici.

Se ci spostiamo geograficamente nell'antica Roma, le testimonianze archeologiche relative all'usanza di incorniciare le immagini si moltiplicano e arrivano a coinvolgere non solo le arti applicate e la scultura, ma anche la pittura e l'arte del mosaico. Anche se non ci sono giunti molti esemplari tangibili di dipinti greci e romani su supporto mobile, le decorazioni parietali ad affresco coeve realizzate dai pittori romani ci svelano degli indizi non indifferenti. Se vogliamo conoscere l'aspetto e la modalità d'esposizione di questi dipinti sulle pareti delle case romane, sono proprio queste ultime che dobbiamo osservare con attenzione: oltre ai famosi *trompe-l'œil* architettonici del cosiddetto "secondo stile" della pittura romana, negli stili successivi cominciano a fare la loro comparsa i «quadri».<sup>156</sup> Ovviamente si tratta di rappresentazioni bidimensionali, le quali però ci mostrano, spesso in maniera

---

<sup>154</sup> Gruppo μ, "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 158.

<sup>155</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 12.

<sup>156</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, cit., pp. 15-49, qui p. 16.

molto libera e fantasiosa, quale dovesse essere l'aspetto di queste stanze decorate con quadri veri eseguiti su tavola e appesi alle pareti oppure illusionisticamente dipinti ad affresco. Un esempio interessante sotto questo punto di vista è offerto da un ambiente della Casa dei Vettii a Pompei (fig. 4), dove gli affreschi delle pareti rappresentano delle ricche ornamentazioni architettoniche dominate da tre pannelli rossi sui quali sono dipinti altrettanti quadri a soggetto mitologico. Complessivamente la decorazione parietale «allude a una *pinacoteca*»<sup>157</sup>.



Fig. 4 - Autore ignoto, *Casa dei Vettii*, I sec. a.C.. Parco Archeologico di Pompei, Pompei.

Le cornici raffigurate, poi, possono presentare molteplici forme: dalla semplice linea continua a soluzioni architettoniche complesse realizzate mediante un linguaggio volumetrico, il quale si avvicina molto alla prospettiva rinascimentale. Piuttosto eloquente in tal senso è l'affresco della parete di fondo del Cubicolo B della Villa della Farnesina a Roma (fig. 5): esso mostra uno spazio complesso dominato da una grande edicola centrale, all'interno della quale trova collocazione un dipinto dal profilo centinato.<sup>158</sup> Il risultato è molto simile alle soluzioni rinascimentali delle

<sup>157</sup> P. Zanker, *Arte romana*, tr. it. di D. La Monica, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 125.

<sup>158</sup> F. Boldrighini, "Villa della Farnesina: Affreschi dal Cubicolo B", in *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, a c. di C. Gasparri e R. Paris, Electa, Milano 2018, pp. 400-402.

pale d'altare a spazio unificato inserite all'interno di cornici architettoniche dall'aspetto classico, il quale sembra a sua volta riproporre il modello dell'edicola romana. Ai lati di questa edicola sono illustrate pure due *pinakes*, ovvero delle tavole dipinte a fondo bianco ed elegantemente incorniciate, le quali sembrano essere sorrette da figurine alate appoggiate su singolari consolle.



Fig. 5 - Autore ignoto, *Affresco della parete di fondo del Cubicolo B della Villa della Farnesina*, I secolo a.C.. Palazzo Massimo alle Terme, Museo Nazionale Romano, Roma.

Altri esempi di cornici romane pervenute fino a noi sono riscontrabili in alcuni mosaici, come il *Mosaico delle colombe* dei Musei Capitolini a Roma (fig. 6) e il *Mosaico con fauna marina* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 7), solo per citarne alcuni. Le cornici musive, il più delle volte, presentano dei motivi geometrici o vegetali ripetuti con regolarità, i quali probabilmente richiamano l'aspetto delle cornici tridimensionali coeve andate perdute.



Fig. 6 - Autore ignoto, *Mosaico delle colombe*, da un originale pergameno del II secolo a.C. attribuito a Sosos. Musei Capitolini, Roma.

Fig. 7 - Autore ignoto, *Mosaico con fauna marina*, II-I secolo a.C.. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Prendiamo ora in considerazione l'arte cristiana. Anteriormente all'edificazione delle prime chiese, i cristiani frequentano luoghi di culto provvisori, come catacombe e abitazioni di privati cittadini. Questa situazione determina la produzione d'immagini perlopiù mobili, comodamente trasportabili. Tra queste domina l'icona, ovvero l'immagine di una figura sacra riprodotta su un piccolo pannello di legno, erede della tradizione ritrattistica romana. Poiché in un primo momento l'adorazione delle icone è una pratica segreta, queste immagini sono quasi sempre dotate di una coperta, la quale ha il duplice scopo di celarle alla vista di occhi indesiderati e di proteggerle da agenti esterni. In alcuni casi questa coperta è articolata in pannelli, spesso anch'essi dipinti, i quali, una volta aperti, rivelano allo sguardo la sacra raffigurazione.<sup>159</sup> In questo modo, la coperta è assimilabile a un abito che protegge e cela il corpo. Diversamente, come ci ricorda Ortega y Gasset: «La cornice non è l'abito del quadro, perché l'abito copre il corpo e, invece, la cornice ostenta il quadro»<sup>160</sup>.

Nel momento in cui i cristiani cominciano a costruire i primi edifici ecclesiastici, le icone cominciano a essere esposte non più solo in un contesto privato, ma anche in

<sup>159</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., pp. 12-13.

<sup>160</sup> J. Ortega y Gasset, "Meditazione sulla cornice", cit., p. 79.

un luogo collettivo. All'interno delle chiese, accanto alle icone, inizia a svilupparsi una diversa tradizione che avrà fortuna per secoli: la pala d'altare. In Italia, fino a buona parte del XV secolo e in certe realtà anche fino agli albori del XVI secolo, la pala d'altare è costituita da un insieme di tavole lignee dipinte e assemblate tra loro attraverso una cornice intagliata e dorata: il “polittico”. Come dichiara Chastel: «Il nostro obiettivo è quello di capire cosa fossero prima di diventare dei “quadri” questi pannelli riuniti nei polittici [...] che passano sotto il nome generico di pale d'altare»<sup>161</sup>. Innanzitutto, non bisogna dimenticare che la pala d'altare non si riduce a un'immagine o a un gruppo di immagini, ma essa deve essere presa in esame in quanto sistema integrato di immagine e cornice, di pittura e intaglio, a sua volta in stretta relazione con il contesto architettonico atto a ospitarla.<sup>162</sup> Nell'arte gotica la cornice gioca un imprescindibile ruolo di raccordo spaziale tra l'immagine dipinta e il vano della cappella. «Le aggraziate forme gotiche e la ricca doratura del legno creano un perfetto complemento sia alle immagini sacre che si stagliano sul fondo oro, sia all'architettura della [...] cappella»<sup>163</sup>.

La peculiarità più interessante della pala d'altare gotica è il suo formato: la silhouette della cornice ricorda il profilo della facciata di una cattedrale. Il risultato è quello di una «chiesa dentro la chiesa»<sup>164</sup>. Nel complesso, quando osserviamo un polittico è come se guardassimo una scena ambientata all'interno di uno spazio sacro. La sagoma della cornice è ottenuta sezionando in modo trasversale l'architettura di una cattedrale gotica. I santi raffigurati, sebbene si staglino su un astratto fondo oro, abitano uno spazio assai noto al credente che contempla la scena, ovvero la navata della chiesa. In questa circostanza, la cornice non solo separa il mondo iconico da quello reale, ma al contempo rende possibile una comunicazione strettissima tra queste due dimensioni, al fine di trasportare spiritualmente lo sguardo del fedele nel clima mistico della scena sacra.

Un modello singolare di polittico gotico è l'*Annunciazione e i santi Ansano e*

---

<sup>161</sup> A. Chastel, *La pala d'altare nel Rinascimento*, tr. it. di G. Coccioli e M. Turrio Baldassarri, a c. di G. Coccioli, Garzanti, Milano 1993, p. 18.

<sup>162</sup> P. Humfrey, “The Bellini, the Vivarini, and the Beginnings of the Renaissance Altarpiece in Venice”, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a c. di E. Borsook e F. Superbi Gioffredi, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 139-152, qui p. 139.

<sup>163</sup> P. Humfrey, “Il dipinto d'altare nel Quattrocento”, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a c. di F. Zeri, 2 voll., Electa, Milano 1987, tomo II, pp. 538-550, qui p. 538.

<sup>164</sup> C. Grimm, *Histoire du cadre: un panorama*, in “Revue de l'art”, n. 76, 1987, pp. 15-20, qui pp. 16-17.

*Massima*, dipinta da Simone Martini e Lippo Memmi nel 1333 per il duomo di Siena (fig. 8).

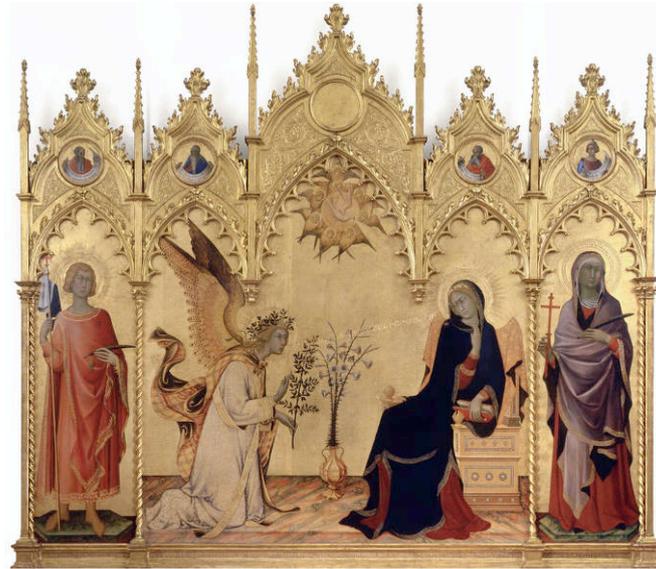


Fig. 8 - Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione e i santi Ansano e Massima*, 1333. Galleria degli Uffizi, Firenze.

La tavola centrale mostra l'episodio evangelico dell'Annunciazione, mentre nei pannelli laterali trovano collocazione due figure di santi. Nonostante la scena principale ambisca a un ambiente centralizzato, non siamo ancora in presenza di uno spazio pienamente unificato, dal momento che le due figure laterali abitano dei vani distinti e separati, come denunciano le differenti basi d'appoggio dipinte e le colonnine tortili della cornice. Quest'ultima è una vera e propria cornice architettonica, perfettamente in dialogo con la scena sacra e pensata appositamente per il contesto fisico dell'altare destinato originariamente ad accoglierla.

## 2.2 Dal Rinascimento al Manierismo

Nel corso del XV secolo la questione comincia a evolversi e nascono nuove soluzioni. L'elaborata struttura a più scomparti del polittico gotico comincia a semplificarsi e a lasciare il posto alla pala d'altare a spazio unificato rinascimentale. Un'opera esemplificativa di questo cruciale passaggio è l'*Adorazione dei Magi* del 1423 di Gentile da Fabriano (fig. 9).



Fig. 9 - Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423.  
Galleria degli Uffizi, Firenze.

Sebbene la forma della cornice ricordi molto quella dell'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi, in questo caso non siamo più dinanzi a un polittico, poiché tutta la scena è dipinta sulla medesima tavola (fatta eccezione per le tre predelle narranti altri episodi evangelici). La cornice è ancora architettonica, ma non interferisce più direttamente sull'enunciato iconico presente al suo interno, come si può desumere dall'eliminazione delle due colonnine al centro. Nonostante lo spazio uniformato, il profilo della cornice richiama ancora i formati gotici. Bisogna

aspettare gli studi prospettici quattrocenteschi di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti per assistere all'introduzione e alla successiva diffusione della «tabula quadrata» e della rispettiva «cornice detta “a tabernacolo” o “a edicola” che nasce dall'architettura classica»<sup>165</sup>.

Un'immagine significativa di questo graduale processo, che dal polittico gotico porta all'altare «all'antica»<sup>166</sup> rinascimentale, è offerta dalla tela *La visione del Priore Ottobon* del 1515 ca., realizzata nell'ambito di Vittore Carpaccio (fig. 10).



Fig. 10 - Vittore Carpaccio (ambito di), *La visione del Priore Ottobon*, 1515 ca.. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

L'opera mostra una sacra apparizione ambientata in uno spazio reale: la navata centrale della Chiesa di Sant'Antonio di Castello a Venezia, edificio poi demolito in epoca napoleonica. L'interno della chiesa è caratterizzato ancora da un'architettura gotica, nella quale trovano posto arredi liturgici e oggetti artistici a loro volta di natura gotica, come i due polittici presenti sulla destra sotto le arcate della navata laterale. Ciò che maggiormente risalta in questa immagine è l'altare sulla sinistra, il quale ormai parla un linguaggio rinascimentale, denso di riferimenti agli elementi

<sup>165</sup> D. Ferrari, “Breve storia del ‘ruffiano’ del quadro”, cit., p. 18.

<sup>166</sup> A. Wright, *Frame Work. Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven-London 2019, p. 47.

architettonici antichi. Il dipinto raffigurato approssimativamente all'interno dell'altare è una rappresentazione ideale dell'opera *Crocifissione dei diecimila martiri* di Vittore Carpaccio, che nel 1515 è ancora in corso di elaborazione. Il quadro, quindi, è una pala d'altare a spazio unificato, ma a inizio XVI secolo in area veneta questo non è più una novità. La parte che più ci colpisce è la cornice, presumibilmente l'elemento più costoso dell'intero altare: essa non è una semplice cornice, ma una vera e propria architettura marmorea classicheggiante, dotata di colonne, trabeazione e timpano, la quale ricorda un arco trionfale romano.<sup>167</sup> A differenza dei precedenti modelli gotici, in questa circostanza la cornice sembra porsi in forte contrasto, non solo nei confronti dello spazio architettonico che la contiene, ma anche del dipinto in essa collocato. Il tutto è sintomo di un fenomeno che nel corso del Manierismo prima e del Barocco poi si farà sentire sempre più in maniera decisiva: la concezione della cornice come «oggetto autonomo»<sup>168</sup>, indipendente nei confronti del dipinto che accoglie. Tuttavia, nel Rinascimento questa tendenza non è la norma. Di fatto, l'artista rinascimentale, lì dove può, ricerca sempre l'armonia tra dipinto, cornice e contesto architettonico.

Sempre a Venezia, nella Chiesa di San Zaccaria possiamo ammirare la pala con *Madonna e santi*, datata 1505 e realizzata da Giovanni Bellini (fig. 11). In questo caso quadro e cornice non sono autosufficienti, ma l'uno ha bisogno dell'altra e viceversa. La composizione pittorica è studiata nei minimi dettagli per essere inserita in quella cornice, la quale a sua volta acquista un senso compiuto esclusivamente in dialogo con la pala belliniana. Tutto questo si evince dall'architettura dipinta in cui sono inseriti i personaggi, la quale presenta gli stessi motivi dell'architettura concreta della cornice.<sup>169</sup> L'esito finale è un senso di continuità tra mondo iconico e mondo reale, poiché la cornice dell'altare sembra essere la continuazione fisica dello spazio architettonico dipinto. L'opera ci invita a oltrepassare il confine della cornice e a entrare nella dimensione della sacra rappresentazione. Per cui, sia il polittico gotico che la pala d'altare rinascimentale sono il frutto di una stretta collaborazione tra il pittore, l'intagliatore, lo scultore e l'architetto. Come pone in evidenza Humfrey:

---

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., p. 17.

<sup>169</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 24.

Tutto questo ci deve far ricordare che i dipinti d'altare italiani del XV secolo, tanto i polittici quanto le pale, erano più che meri dipinti; erano immagini di devozione e anche complesse opere di collaborazione tra pittori e intagliatori di cornici, cui collaboravano ancora altre categorie di artigiani, quali carpentieri e doratori. [...] Quando il dipinto era destinato a una costruzione nuova, anche l'architetto poteva essere consultato per il progetto. Di conseguenza, lo sviluppo formale del dipinto d'altare non obbedì a considerazioni puramente pittoriche: fu connesso, in misura molto maggiore di ogni altro genere pittorico del XV secolo, agli sviluppi paralleli dell'architettura, della scultura e dell'intaglio decorativo.<sup>170</sup>



Fig. 11 - Giovanni Bellini, *Madonna e santi (Pala di San Zaccaria)*, 1505. Chiesa di San Zaccaria, Venezia.

Talvolta, l'ideatore della cornice può essere lo stesso pittore: è il caso del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* di Giovanni Bellini, datato 1465 ca. e tuttora collocato nella sua sede originaria, ovvero la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (fig. 12). Qui Bellini non ha ancora raggiunto quel sublime livello di armonia tra pittura e spazio architettonico che troveremo nella *Pala di San Zaccaria*; nonostante ciò, per questo polittico l'artista ha progettato una cornice assolutamente rinascimentale: i riferimenti al linguaggio antico non sono solo decorativi, come possiamo notare nel

<sup>170</sup> P. Humfrey, "Il dipinto d'altare nel Quattrocento", cit., p. 538.

motivo a girali vegetali, ma denunciano una matura consapevolezza da parte del pittore, poiché tutta la cornice è rigorosamente impostata sulle regole degli ordini dell'architettura classica. Questa cultura antiquaria di Giovanni Bellini deriva verosimilmente dai modelli padovani di Donatello e Mantegna, studiati negli anni giovanili.<sup>171</sup>

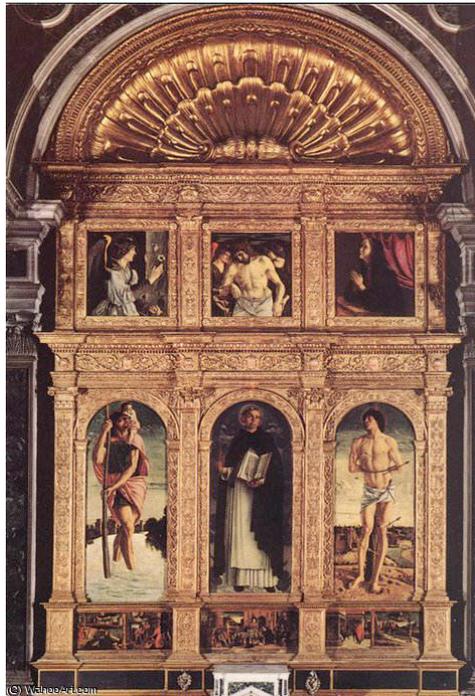


Fig. 12 - Giovanni Bellini, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, 1465 ca.. Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia.

Un altro esempio di cornice disegnata dal medesimo artista che ha concepito anche la rappresentazione pittorica presente al suo interno è quella del *Tondo Doni* di Michelangelo Buonarroti, opera eseguita nel 1505-1508 (fig. 13). Se da un lato l'attribuzione del disegno della cornice a Michelangelo sembra essere indiscussa, dall'altro gli studiosi presentano varie ipotesi in merito all'intagliatore che l'ha

---

<sup>171</sup> M. Ceriana, “Agli inizi della decorazione architettonica all’antica a Venezia 1455-1470”, in *L’invention de la Renaissance. La réception des formes “à l’antique” au début de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1<sup>er</sup> au 4 juin 1994*, a c. di J. Guillaume, Picard, Paris 2003, pp. 109-142, qui pp. 122-123.

realizzata concretamente. Per alcuni la cornice è opera del senese Antonio Barile, per altri, invece, l'esecuzione tipicamente fiorentina è attribuibile a Francesco del Tasso, esponente di una delle botteghe più importanti di intagliatori a Firenze.<sup>172</sup>



Fig. 13 - Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, 1505-1508. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Oltre al motivo a girali vegetali che richiama le antiche grottesche romane, ciò che maggiormente colpisce di questa composizione è la presenza della scultura. All'interno di cinque medaglioni posti simmetricamente lungo la cornice si trovano le teste di alcuni profeti.<sup>173</sup> Queste ultime non sono semplicemente in rilievo, bensì sono scolpite a tutto tondo ed emergono con forza dalla superficie ornata, tanto da sembrare intenzionate a uscire e a invadere lo spazio dello spettatore. La funzione di questi personaggi scolpiti è quella di attirare l'attenzione di chi guarda per orientarla verso la raffigurazione della Sacra Famiglia al centro del dipinto. In questo modo, gli sguardi dei profeti rivolti in direzione del quadro enfatizzano ulteriormente la composizione centripeta dell'opera, la cui circolarità è intensificata anche dal

<sup>172</sup> A. Cecchi, *Les cadres ronds de la Renaissance florentine*, in "Revue de l'art", n. 76, 1987, pp. 21-24, qui p. 23.

<sup>173</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 45.

celeberrimo gesto delle braccia di Maria.

Il formato del dipinto di Michelangelo, così come quello della sua cornice, per quanto ci possa apparire oggi bizzarro, non è una novità nella Firenze del primissimo XVI secolo, ma costituisce l'apice della lunga tradizione fiorentina quattrocentesca del *tondo*. Questa configurazione è solitamente riservata al soggetto sacro della Madonna col Bambino e destinata alla committenza privata.<sup>174</sup> Il tondo, a dir la verità, ha delle origini ancora più antiche, che risalgono addirittura ai poemi omerici e ai miti eziologici di Esiodo. Come ci rammenta Burckhardt: «Dalla lontanissima antichità ellenica ci salutano gli scudi di Achille e di Ercole, quali essi furono descritti da Omero e Esiodo, con un mondo di immagini disposte in strisce concentriche»<sup>175</sup>. In seguito, il formato circolare lo ritroviamo nello «*scutum*, il bassorilievo tondo in pietra o metallo»<sup>176</sup> della scultura romana, il quale approderà poi nuovamente nel Rinascimento nei tondi scolpiti oppure dipinti da Michelangelo e Raffaello.<sup>177</sup> Attraverso la committenza privata delle nobili famiglie del XV e del XVI secolo il formato dei dipinti e, conseguentemente, quello delle cornici, assume molteplici declinazioni, le quali si legano essenzialmente ai generi pittorici: dal formato rettangolare verticale dei ritratti a quello prevalentemente orizzontale delle sacre rappresentazioni e dei paesaggi, passando poi per configurazioni più rare come il modulo quadrato e quello circolare.<sup>178</sup>

In età rinascimentale la committenza e il collezionismo giocano un ruolo di primissimo piano nel processo di definizione dell'oggetto-quadro. Nel contesto dinamico del mercato artistico che in questi anni si sta delineando, il dipinto necessita di un dispositivo che al contempo lo protegga, lo renda trasportabile e lo identifichi in quanto oggetto artistico autonomo. In poche parole, la cornice assume ora una valenza di primaria importanza. L'immagine dipinta non è più concepita unicamente come una componente di un sistema più complesso formato da pittura, scultura e architettura (come nel caso della pala d'altare, soluzione che per giunta continua a essere praticata per secoli), bensì essa comincia a godere di uno statuto indipendente, dotato di propri valori. Nel Rinascimento nasce il quadro per

---

<sup>174</sup> A. Cecchi, *Les cadres ronds de la Renaissance florentine*, cit., p. 21.

<sup>175</sup> J. Burckhardt, "Quadro e formato", cit., p. 417.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ivi*, pp. 417-420.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp. 410-420.

autonomia, ossia il dipinto dotato di cornice e appeso alla parete. Questo passaggio è stato efficacemente descritto da Arnheim:

L'ambito di un'opera d'arte, che è quanto stiamo qui trattando, è strettamente delimitato, nella pittura, dalle cornici dei quadri. La pittura incorniciata si sviluppa in Europa più o meno nel XV secolo come manifestazione esterna di un mutamento sociale. Fino a quel momento i quadri erano stati componenti integrate di disposizioni architettoniche, commissionati per un luogo specifico e progettati per corrispondere a una particolare finalità. [...] Ma quando gli artisti cominciarono a produrre le loro storie bibliche, i loro paesaggi, le loro scene di genere per quanto vorremmo qui chiamare il mercato, vale a dire per un'intera classe di intenditori più che per assolvere a un incarico particolare, l'opera dovette divenire portatile. Esteticamente, la cornice non limita soltanto la gamma di oggetti visivi che si intende debbano costituire l'opera. Essa definisce pure lo status di realtà delle opere d'arte in quanto contraddistinte dall'ambiente della vita quotidiana. La cornice fa la sua comparsa quando l'opera non viene più considerata parte integrante dell'ambiente sociale, bensì un'asserzione in merito a tale ambiente. Quando l'opera d'arte diviene una proposizione, il suo mutato status di realtà viene espresso mediante il suo visibile distacco rispetto all'ambiente.<sup>179</sup>

Possiamo affermare che, nel momento in cui il dipinto inizia ad acquisire una valenza artistica autonoma, esso esige un elemento che metta in risalto la distinzione tra la sua natura e quella del mondo esterno: questo fattore si identifica nella cornice, la quale, escludendo l'immagine dipinta dalla sfera della realtà quotidiana, contribuisce significativamente all'affermazione dello statuto artistico della rappresentazione pittorica.

In taluni casi la cornice si fa portatrice di un determinato significato. Per esempio, essa può ospitare sulla sua superficie la firma del pittore. Non molte sono le cornici firmate rinascimentali che ci sono pervenute. Tra queste troviamo *L'uomo dal turbante* del 1433 di Jan van Eyck (fig. 14).

Nel caso di un'opera d'arte, il luogo adibito ad accogliere il nome dell'artista è un tema piuttosto delicato, il quale pone in luce la questione della complicata relazione tra l'immagine dipinta e il suo artefice. Come osserva Stoichita:

In pittura (a differenza di quello che accade nel campo letterario) la firma e l'immagine appartengono a due differenti sistemi segnici. L'intertestualizzazione del nome d'autore può avvenire solo in uno spazio che permetta un'integrazione del testo scritto nel testo pittorico. [...] Lo spazio prediletto della firma è uno spazio di frontiera [...]. Lo scritto concerne l'immagine e svela il nome del creatore, ma non si trova nell'immagine. Lo spazio scritto si definisce come un confine tra il mondo della finzione e quello della vita

---

<sup>179</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 121.

e, nello stesso tempo, come una possibile soluzione di saldatura fra i due.<sup>180</sup>



Fig. 14 - Jan van Eyck, *L'uomo dal turbante*, 1433. National Gallery, Londra.

Il luogo di frontiera per eccellenza di un dipinto è la sua cornice. Apporre la firma sulla cornice può implicare una duplice lettura: da una parte, scegliere di inserire il proprio nome sul margine della rappresentazione permette all'artista di non intaccare direttamente il mondo dell'immagine; dall'altra, collocare sulla cornice un enunciato segnico eleva lo statuto di quest'ultima, evidenziando la sua differenza rispetto al mondo della realtà. Ancora una volta possiamo constatare come da una parte la cornice non appartenga incondizionatamente alla sfera iconica dell'immagine dipinta e dall'altra essa non sia totalmente identificabile con il semplice reale. Come scrive Ortega y Gasset:

La cornice non è la parete, un elemento meramente utile del mio ambiente, ma non è ancora la superficie incantata del quadro. Frontiera delle due regioni, serve per neutralizzare una breve striscia di muro e funge da trampolino che lancia la nostra attenzione sulla dimensione legendaria dell'isola estetica. Dunque, la cornice ha

<sup>180</sup> V. I. Stoichita, "Nomi in cornice", in *Der Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, a cura di M. Winner, Acta Humaniora, Weinheim 1992, pp. 293-315, qui pp. 294-295.

qualcosa della finestra, così come la finestra ha molto della cornice. Le tele dipinte sono buchi di idealità praticati nella muta realtà delle pareti: brecce di inverosimiglianza a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice. D'altra parte, un angolo di città o di paesaggio, visto attraverso il riquadro della finestra, sembra distaccarsi dalla realtà e acquistare una straordinaria palpitazione di ideale.<sup>181</sup>

Questo parallelismo tra la cornice e la finestra diventa quasi inevitabile nel contesto della pittura prospettica rinascimentale. L'obiettivo della prospettiva, infatti, è quello di ricreare il mondo tridimensionale della realtà su un piano bidimensionale mediante delle regole matematiche e degli accorgimenti ottici. Nel fare questo, però, l'artista finisce per creare un nuovo mondo, dotato di un proprio ordine spazio-temporale, diverso da quello reale: il mondo iconico. Attraverso la cornice il nostro sguardo abbandona la dimensione reale per entrare nell'universo dell'immagine dipinta. La cornice costituisce il margine tra la realtà e l'irrealtà, così come la finestra rappresenta il filtro tra il mondo interno e quello esterno. Come evidenzia Schapiro: «Quando è sporgente e racchiude quadri con vedute prospettiche, la cornice proietta la superficie pittorica nella profondità e aiuta a dare spessore alla recessione della veduta: è come l'intelaiatura di una finestra attraverso cui si vede lo spazio dietro il vetro»<sup>182</sup>. Fin dalle sue origini, il nesso cornice-finestra è profondamente legato alla prospettiva. È proprio nell'ambito degli studi prospettici che troviamo le prime tracce di questo binomio, più precisamente all'interno del trattato *Della Pittura* di Leon Battista Alberti, scritto prima in volgare nel 1435 e poi tradotto in latino. Nel quadro di una trattazione dei principi della prospettiva centrale, dopo aver definito l'immagine come una rappresentazione del visibile, la quale corrisponde a una sezione della piramide visiva (ovvero la piramide che ha come vertice l'occhio dello spettatore e per spigoli i luoghi d'incidenza dei raggi visivi rispetto alla realtà percepita), l'umanista sostiene:

Qui solo, lassato l'altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. Principio dove io debbo dipigniere. Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.<sup>183</sup>

Questo «quadrangolo», attraverso cui Alberti osserva il mondo iconico come se si

---

<sup>181</sup> J. Ortega y Gasset, "Meditazione sulla cornice", cit., pp. 80-81.

<sup>182</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 95.

<sup>183</sup> L. B. Alberti, *Della pittura* (1435), a c. di L. Mollé, Sansoni, Firenze 1950, p. 70.

affacciasse da una finestra, rispecchia i margini della rappresentazione pittorica, i quali possono essere accentuati mediante una cornice. Quest'ultima, allo stesso modo della finestra, comporta un invito nei confronti dell'osservatore: nel caso della finestra si tratta di ricordare che tutto ciò che si vede tramite l'apertura della parete non appartiene allo spazio interno, ma a quello esterno; per quanto riguarda la cornice, invece, essa invita lo spettatore a intenzionare i segni presenti al suo interno in quanto immagine, al fine di non creare confusione tra mondo reale e mondo iconico.



Fig. 15 - Vincenzo Foppa, *Madonna del libro*, 1460-1468. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Talvolta accade che siano gli stessi personaggi rappresentati ad affacciarsi dalla finestra-cornice. La *Madonna del libro* di Vincenzo Foppa, opera datata 1460-1468 (fig. 15), mostra proprio questa situazione: la Madonna sembra sporgersi da un'apertura architettonica raffigurata seguendo le regole della prospettiva centrale. Alcuni dettagli, come la mano della Vergine che regge il libro, la sua aureola e i piedi del Bambino, si sovrappongono alla cornice dipinta, determinando un gioco

illusionistico tra immagine e realtà.<sup>184</sup> In questa circostanza non siamo in presenza di una cornice che si fa finestra, ma di una rappresentazione che cerca di diventare presentazione: non siamo noi a guardare attraverso una finestra, bensì è l'immagine stessa che si affaccia dalla finestra dell'irrealtà per sbirciare la dimensione reale. Questo è solo uno dei moltissimi tentativi già sperimentati dagli artisti rinascimentali per superare il confine tra arte e vita, prassi che poi diventerà costante nel Manierismo, nel Barocco, fino alle ricerche contemporanee.

Secondo Stoichita, «la finestra dipinta, la finestra divenuta “quadro” [...] funge da catalizzatore nella definizione di un altro genere pittorico: il paesaggio»<sup>185</sup>. La pittura di paesaggio nasce proprio in età rinascimentale, contestualmente al consolidamento della concezione del quadro come finestra. Il genere paesaggistico trae origine dal contrasto tra lo spazio interno, quello della dimensione umana, e lo spazio esterno della natura. La finestra è quel dispositivo che rende possibile, nel medesimo istante, la distinzione e la comunicazione tra interno ed esterno. Fatta eccezione della moderna prassi di dipingere il paesaggio *en plein air*, solitamente una composizione paesaggistica viene concepita nella mente del pittore e poi dipinta al chiuso dell'atelier.<sup>186</sup> Tra XV e XVI secolo, «l'immagine della natura (ovvero la natura resa immagine) presuppone l'esistenza di uno spazio di “cultura”, cioè di “civiltà”, *partendo dal quale* si contempla un *fuori*. Anche nel caso di paesaggi urbani una qualche forma di separazione resta indispensabile. È il rettangolo della finestra a trasformare il “fuori” in “paesaggio”»<sup>187</sup>. In Italia, è certamente Venezia la patria indiscussa dello sviluppo della pittura di paesaggio, e Tiziano è uno dei massimi protagonisti di questa rivoluzione pittorica. Relativamente a questo punto, è inevitabile la lettura della lettera che Pietro Aretino ha scritto a Tiziano nel 1544:

A M. Tiziano.

Avendo io, Signor Compare, con ingiuria de la mia usanza cenato solo; o, per dir meglio, in compagnia de i fastidi di quella quartana che più non mi lascia gustar sapore di cibo veruno, mi levai da tavola sazio de la disperazione con la quale mi ci posi. E

---

<sup>184</sup> D. Ferrari, “Una finestra aperta sul mondo: cornici come finestre... finestre come cornici”, in *Una finestra sul mondo. Da Dürer a Mondrian e oltre. Sguardi attraverso la finestra dell'arte dal Quattrocento ad oggi*, a c. di M. Francioli, G. Iovane e S. Wuhrmann, cat. mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte e Museo d'arte, 16 settembre 2012 - 6 gennaio 2013; Losanna, Fondation de l'Hermitage, 25 gennaio - 20 maggio 2013), Skira, Milano 2012, pp. 272-277, qui pp. 273-274.

<sup>185</sup> V. I. Stoichita, “Margini”, cit., pp. 176-177.

<sup>186</sup> Ivi, p. 177.

<sup>187</sup> Ibidem.

così appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto, e quasi il resto di tutta la persona, mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali, piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti, ma esso canal grande ricreatore di ciascun che il solca. E subito che fornì lo spasso di due gondole, che con altrettanti barcaioli famosi fecero a gara nel vogare, trassi molto piacere de la moltitudine che per vedere la rigata si era fermata nel ponte del Rialto, ne la riva de i Camerlinghi, ne la Pescaria, nel Traghetto di Santa Sofia, e nel da Casa da Mosto. E mentre queste turbe e quelle con lieto applauso se ne andavano a le sue vie, ecco ch'io quasi uomo che fatto noioso a se stesso non sa che farsi de la mente, non che de i pensieri, rivolgo li occhi al cielo, il quale da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tale, quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi, per non poter esser voi, che vedete, nel raccontarlo io, imprima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificciata; e dipoi scorgete l'aria ch'io compresi in alcun luogo pura e viva; in altra parte torbida e smorta. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi de i nuvoli composti d'umidità condensa. I quali in la principal veduta, mezzi si stavano vicini a i tetti de gli edificii, e mezzi ne la penultima. Peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano. I più vicini ardevano con le fiamme del foco solare, e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. O con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da i palazzi con il modo, che la discosta il Vecellio nel far de i paesi. Appariva in certi lati un verde azzurro, e in alcuni altri un azzurro verde veramente composto da le bizarchie de la natura maestra de i maestri. Ella con i chiari e con gli scuri isfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito de i suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: "O Tiziano, dove sete mo'?" Per mia fé che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che v'ho contato, ne nutrii l'animo che più non durò la maraviglia di sì fatta pittura. Di Maggio in Vinezia MDXLIII. Pietro Aretino.<sup>188</sup>

Due sono le principali questioni affrontate in questo testo su cui è fondamentale soffermarsi: la prima riguarda il parallelismo che Aretino istituisce tra i «paesi» dipinti da Tiziano, i quali sono così vibranti da sembrare reali, e il paesaggio lagunare vero e proprio, così simile alle tele del maestro cadorino da sembrare anch'esso una rappresentazione pittorica. Il risultato è un rapporto di evidente reciprocità tra la natura e l'arte, poiché non solo i pittori cercano di imitare la natura, ma anche quest'ultima appare nell'atto di emulare gli alti livelli raggiunti dalla pittura paesaggistica veneta. La seconda questione, intimamente connessa alla prima, si riferisce alla «cornice de la finestra», senza la quale Aretino non avrebbe potuto ammirare il paesaggio esterno come se si fosse trattato di un'immagine dipinta da Tiziano. La finestra determina una «cesura» tra spazio interno e spazio esterno, assimilabile a quella indotta dalla cornice tra mondo iconico e mondo reale. Per scorgere un paesaggio concreto, così come per contemplarne uno dipinto, è

<sup>188</sup> P. Aretino, *Lettere*, a c. di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1999, tomo III, libro III, pp. 78-80.

fondamentale che si realizzi una «*distanza*», la quale nel caso della percezione è garantita dalla finestra, mentre nell'ambito della coscienza d'immagine è permessa dalla presenza della cornice.<sup>189</sup>

Non bisogna, a ogni modo, dimenticare che ben prima delle testimonianze scritte in cui si parla della contemplazione di un paesaggio da una finestra e di cui Pietro Aretino ci offre l'esempio più suggestivo, il motivo era già presente in pittura. E lo stesso Pietro Aretino mai avrebbe potuto percepire lo spazio visto dalla finestra come “un Tiziano” se i pittori non avessero prima introdotto nei propri quadri dei paesaggi in cornice. Questo motivo è, tuttavia, ben lungi dall'essere appannaggio esclusivo dei veneziani.<sup>190</sup>

Il binomio cornice-finestra conoscerà diversi sviluppi nei secoli successivi, fino a giungere al nostro presente tecnologico, in cui l'immagine da dipinta è diventata digitale e la cornice continua a compiere il suo lavoro, favorendo la corretta percezione da parte del fruitore dei segni presenti sullo schermo, nuova finestra proiettata verso l'effimero mondo virtuale.

In sintesi, in età rinascimentale la cornice vive un'evoluzione senza precedenti: da architettura gotica a finestra aperta sul mondo dell'irrealtà. A ogni modo, già nel corso del XV secolo gli artisti iniziano a realizzare le prime sperimentazioni illusionistiche al fine di oltrepassare il confine tra arte e vita e mettere in comunicazione mondo iconico e mondo reale. A partire dal XVI secolo, con il Manierismo la trasgressione della soglia tra immagine e realtà diventa quasi la norma. Perché gli artisti si dimostrano così interessati a lavorare sul *limen* dell'opera d'arte? Uno dei principali obiettivi dei pittori e degli scultori d'età moderna, così come degli artisti contemporanei, è quello di oltrepassare i margini tradizionali della rappresentazione, proiettando, in questo modo, la sfera artistica nella dimensione della vita reale. Gli artisti “manieristi” vogliono coinvolgere attivamente lo spettatore e renderlo partecipe delle loro creazioni pittoriche e plastiche. Talvolta, il risultato di queste ricerche artistiche porta alla creazione di “ambienti” che aspirano a essere immersivi: in essi l'immagine esce dai confini della cornice e invade l'intero spazio fisico, creando una realtà altra che si sovrappone a quella quotidiana. Ora l'osservatore non si limita più a contemplare l'immagine da un punto di vista esterno, bensì la può direttamente attraversare. L'esempio più celebre di “spazio immersivo”

---

<sup>189</sup> V. I. Stoichita, “Margini”, cit., pp. 177-179.

<sup>190</sup> Ivi, p. 179.

concepito negli anni del Manierismo è la *Sala dei Giganti* a Palazzo Te a Mantova, realizzata da Giulio Romano tra il 1532 e il 1535 (fig. 16). L'aspetto attuale della sala, però, non corrisponde perfettamente a quello originario. Per avere un'immagine più puntuale di come si presentasse questo spazio nel XVI secolo, è opportuno richiamare la descrizione fornita da Giorgio Vasari nella *Vita di Giulio Romano*, pubblicata all'interno dell'Edizione Giuntina del 1568 de *Le Vite*:

Passata quella loggia grande lavorata di stucchi e con molte armi et altri varii ornamenti bizzarri, s'arriva in certe stanze piene di tante varie fantasie che vi s'abaglia l'intelletto; perché Giulio, che era capricciosissimo et ingegnoso, per mostrare quanto valeva, in un canto del palazzo, che faceva una cantonata simile alla sopradetta stanza di Psiche, disegnò di fare una stanza la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gl'uomini che dovevano vederla. Fatto dunque fondare quel cantone, che era in luogo paduloso, con fondamenti alti e doppî, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciò che i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessino regger una volta doppia e tonda a uso di forno; e ciò fatto, avendo quella camera cantoni, vi fece per lo girare di quella a' suoi luoghi murare le porte, le finestre et il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte, che pareva proprio pendessero in sur un lato e rovinassero veramente. E murata questa stanza così stranamente, si mise a dipignere in quella la più capricciosa invenzione che si potesse trovare, cioè Giove che fulmina i Giganti. [...] Nelle parti da basso, cioè nelle facciate che stanno per ritto sotto il resto del girare della volta, sono i Giganti, alcuni de' quali, sotto Giove, hanno sopra di loro monti et addosso grandissimi sassi, i quali reggono con le forti spalle per fare altezza e salita al cielo, quando s'apparecchia la rovina loro; per che Giove fulminando, e tutto il cielo adirato contra di loro, pare che non solo spaventati il temerario ardire de' Giganti, rovinando loro i monti addosso, ma che sia tutto il mondo sottosopra e quasi al suo ultimo fine. Et in questa parte fece Giulio Briareo in una caverna oscura, quasi ricoperto da pezzi altissimi di monti, e gli altri Giganti tutti infranti et alcuni morti sotto le rovine delle montagne. Oltre ciò si vede per un straforo nello scuro d'una grotta, che mostra un lontano fatto con bel giudizio, molti Giganti fuggire tutti percossi da' fulmini di Giove, e quasi per dovere allora essere oppressi dalle rovine de' monti come gl'altri. In un'altra parte figurò Giulio altri Giganti, a' quali rovinano sopra tempî, colonne et altri pezzi di muraglie, facendo di quei superbi grandissima strage e mortalità; et in questo luogo è posto, fra queste muraglie che rovinano, il camino della stanza, il quale mostra, quando vi si fa fuoco, che i Giganti ardono, per esservi dipinto Plutone che col suo carro tirato da cavagli secchi, et accompagnato dalle Furie infernali, si fugge nel centro: e così non si partendo Giulio, con questa invenzione del fuoco, dal proposito della storia, fa ornamento bellissimo al camino. Fece oltre ciò Giulio in quest'opera, per farla più spaventevole e terribile, che i Giganti grandi e di strana statura (essendo in diversi modi dai lampi e da' fùlgori percossi) rovinano a terra, e quale inanzi e quale a dietro si stanno, chi morto, chi ferito e chi da monti e rovine di edificîi ricoperto. Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa né più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte et altre così fatte cose torcersi e quasi per rovinare, et i monti e gl'edificîi cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dii andare chi qua e chi là fuggendo; e quello che è in questa opera meraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio né fine, et attaccata tutta e tanto bene continuata insieme senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito: onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di paese; senzaché, essendo il pavimento di sassi tondi piccioli

murati per coltello, et il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi, non vi appare canto vivo, e viene a parere quel piano grandissima cosa.<sup>191</sup>

Come scrive lo stesso Vasari, attraverso quest'opera d'arte totale, che pone in dialogo pittura, scultura, arte decorativa e architettura, Giulio Romano è intenzionato a «ingannare quanto più potesse gl'uomini che dovevano vederla». Per perseguire questa missione l'artista cerca di nascondere il più possibile i confini architettonici della stanza, mettendo a punto uno spazio continuo in cui gli spigoli sono quasi impercettibili. Non ci sono confini netti tra le pareti e il soffitto, il quale sembra crollare inesorabilmente sulla testa di chi guarda. Inoltre, il pavimento originario, a differenza di quello attuale, era composto da «sassi tondi», i quali dovevano dare l'idea di un ambiente che stesse realmente franando. L'artista, quindi, per coinvolgere emotivamente l'osservatore nella finzione messa in scena, non gioca solamente con le sensazioni visive, ma anche con quelle tattili e forse addirittura con quelle uditive (basti pensare allo scoppiettio del fuoco acceso nel camino). L'immagine pittorica esce dalla cornice e invade lo spazio del visitatore, il quale è totalmente avvolto dal mondo irreali della rappresentazione.



Fig. 16 - Giulio Romano, *Sala dei Giganti*, 1532-1535.  
Palazzo Te, Mantova.

<sup>191</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (Edizione Giuntina, 1568), a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1987, qui PDF 2006 ([http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf)).

### 2.3 Dal Barocco ai Preraffaelliti

Per quanto gli artisti si dimostrino sempre più interessati a superare i confini del quadro, la cornice continua a esistere e a evolversi per tutto il XVI secolo e oltre. In età barocca tale processo evolutivo sembra raggiungere un apice, dal momento che le cornici seicentesche si limitano, il più delle volte, a riproporre i modelli rinascimentali. In realtà, tra XVII e XVIII secolo si assiste alla diffusione del nuovo formato ovale, il quale può essere orizzontale o verticale.<sup>192</sup> Ciononostante, l'innovazione apportata dal Barocco non si manifesta tanto nella forma delle cornici, bensì nell'aspetto decorativo: gli artisti seicenteschi concentrano la loro creatività soprattutto nell'elaborazione di nuovi motivi ornamentali, sempre più imponenti, ricchi e sfarzosi. Spesso non mancano inserti di materiali pregiati, come pietre preziose e policrome, che conferiscono ulteriore magnificenza e lusso a queste cornici, le quali vengono ora trattate come delle autentiche opere d'arte.<sup>193</sup>

Con l'avvicinarsi del Seicento la relazione inscindibile tra pittura o scultura, cornice e architettura che vigeva nel Cinquecento perde la sua forza. Anche il rapporto con la parete su cui è posta l'opera varia. Assistiamo a un'espansione dei bordi esterni della cornice che paiono voler afferrare lo spazio, una voluta dopo l'altra: propaggini si estendono come rami di un albero, metaforici tentacoli e volute carnose che conquistano porzioni di superficie scultorea.<sup>194</sup>

Nel XVII secolo i quadri delle collezioni nobiliari cominciano a essere collocati in uno spazio del palazzo adibito appositamente all'esposizione delle collezioni artistiche: la galleria. In alcuni casi queste gallerie possono prevedere un programma di ordinamento e allestimento delle opere piuttosto rigido e articolato, il quale può anche arrivare a stabilire il formato e le dimensioni dei dipinti da appendere alle pareti. Nel caso dei dipinti da commissionare il formato viene comunicato direttamente all'artista, mentre il tutto si fa più difficile nei confronti delle opere già collezionate. Nel Seicento non sono rari gli interventi di modifica del formato dei quadri da galleria, i quali determinano un ridimensionamento o un'estensione del supporto dell'opera, degli interventi pittorici e la realizzazione di una nuova cornice.

---

<sup>192</sup> J. Burckhardt, "Quadro e formato", cit., p. 416.

<sup>193</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., pp. 21-23.

<sup>194</sup> Ivi, p. 22.

In questa circostanza non è il quadro a stabilire la forma della cornice, ma è il contesto espositivo a definire l'aspetto di quest'ultima e, conseguentemente, il formato del dipinto. Per avere un quadro accurato relativo alla concezione e alle funzioni della cornice agli inizi dell'età barocca, è indispensabile esaminare il contributo di Giulio Mancini, medico e collezionista senese vissuto a cavallo tra XVI e XVII secolo. Nei primi decenni del Seicento egli scrive le *Considerazioni sulla pittura*, un trattato destinato a circolare per secoli in forma manoscritta e che verrà pubblicato per la prima volta a Roma nel 1956. Il testo tratta vari argomenti inerenti all'arte pittorica, da riflessioni sul corretto giudizio estetico di un dipinto alla questione riguardante i criteri di ordinamento di una collezione. Nel Capitolo X, dedicato principalmente alla conservazione delle opere e intitolato *Regole per comprare collocare e conservare le pitture. Valutazione del prezzo - Collocazione - Verniciatura e lavatura - Cornici e tende - Epilogo*, l'autore tratta anche il tema delle cornici dei quadri.<sup>195</sup> Più dettagliatamente Mancini afferma:

Quanto alle cornici non è da dubitare che convengono, prima per essere una difesa alle pitture dai nocuenti esterni, doppo perché danno maestà alle pitture, che le fanno vedere quasi per una finestra, o vogliam dire per un orizzonte così fattamente circoscritto, e le rendono con una certa maestà ornate. Non mi piace però l'uso d'alcuno introdotto che fanno in tal modo le cornici che sono più in dentro della pittura talmente che quasi la tenghino in fuori et esposta all'ingiurie perché, oltre che non gli dà quella maestà detta, s'aggiunge l'ingiuria e, quel che è più, il non esser vista la cornice, talché si fa la spesa per metterla all'oscuro e metter in pericolo la pittura.

E l'ornamento, se deve esser dorato o non dorato, crederei che in alcune cose piccole, di color molto vivace et che non han troppo rilievo, come è la maniera del Baroccio, fossero molto meglio di color nero che dorate, perché in questo modo non farebbe abbagliar la vista et impedimento nel guardar la pittura. Ma quando la pittura fusse antica, come quelle del secol rinascete e del buono et anco del perfetto, perché, con il tempo già s'è spento il vigor del colore, allhora crederei che fusse meglio il dorarle. Come ancora in questo modo di colorir del Caravaggio che toccano assai di negro, è molto meglio dorarle. Ma nelle pitture piccole, come le miniature o altro di buon maestro, e che si donano a' prencipi, allhora communimente le cornici si fanno d'ebano, accompagnato con commettiture di rosette d'argento e fogliami riportati a filetti d'argento e d'oro con metterci appresso, secondo che vien a proposito, Ma queste si fanno fare il più dal Sommo Pontefice per donare ad imperatori, re et prencipi grandi.<sup>196</sup>

Molteplici sono le questioni affrontate dall'autore in questo testo. In primo luogo,

---

<sup>195</sup> C. De Benedictis, "Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini", in *Riflessioni sulle Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, a c. di C. De Benedictis e R. Roani, EDIFIR Edizioni Firenze, Firenze 2005, pp. 7-23, qui pp. 9-21.

<sup>196</sup> G. Mancini, "Regole per comprare collocare e conservare le pitture" (1956), in *Riflessioni sulle Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, a c. di C. De Benedictis e R. Roani, cit., pp. 43-53, qui pp. 50-51.

egli illustra le principali funzioni della cornice: offrire al quadro una protezione dai fattori esterni e attribuire magnificenza all'opera d'arte. In secondo luogo, Mancini si sofferma su alcune tipologie di cornici, indicando l'ornamento ideale di ogni genere di dipinto: per esempio, nel caso di piccole composizioni «di color molto vivace» è raccomandabile l'utilizzo di cornici nere, le quali non interferiscono visivamente con la percezione della pittura; in presenza di quadri più antichi dai colori meno vibranti, d'altro canto, è possibile optare per cornici dorate, che attribuiscono nuova luce alla rappresentazione pittorica. Non possiamo non notare la ricorrenza in questa fonte seicentesca di un concetto già incontrato in precedenza, ovvero l'analogia tra la cornice e la finestra, teorizzata per la prima volta da Alberti nel XV secolo. Pertanto, possiamo dire che, con il passare del tempo, non si è preservata solamente la cornice in quanto oggetto concreto, ma anche l'idea della cornice come soglia tra una dimensione interna e una esterna, tra mondo iconico e mondo reale. In età barocca la cornice continua a essere una finestra proiettata verso l'irrealtà dell'immagine dipinta. Nel paragrafo precedente abbiamo già constatato come per Stoichita il binomio cornice-finestra si debba riferire in particolar modo alla pittura di paesaggio. Tuttavia, come ribadisce lo studioso, in età rinascimentale il paesaggio è ancora uno sfondo, un elemento secondario rispetto alla scena sacra o mitologica che deve contestualizzare, non è ancora il protagonista assoluto della composizione. Bisogna aspettare il Seicento per assistere alla nascita del paesaggio come genere autonomo.<sup>197</sup>

È a partire da questo momento che il paesaggio indipendente si rapporterà alla cornice del quadro come se si rapportasse alla cornice di una finestra. Il più noto paesaggio della pittura olandese di questo periodo, la *Veduta di Delft* di Vermeer [fig. 17], fu dipinto, com'è ormai stato appurato, da una finestra della casa dell'artista. Evidentemente, ciò che si ripercuote qui è la problematizzazione dell'atto del "ritagliare la natura". Ma il problema del "paesaggio puro" è un problema essenzialmente "moderno" e ritenuto tale fin dal momento del suo primo apparire.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> V. I. Stoichita, "Margini", cit., p. 180.

<sup>198</sup> Ibidem.



Fig. 17 - Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1660-1661 ca..  
Mauritshuis, L'Aia.

Nel contesto della pittura olandese seicentesca la cornice continua a svolgere regolarmente la sua funzione di *parergon*, mentre il paesaggio da *parergon* viene promosso a *ergon*, diventando il soggetto primario di un nuovo genere pittorico. Ciononostante, nel Seicento la cornice non è paragonabile solamente alla finestra, ma presenta delle affinità anche con la porta. Nel momento in cui un artista si dimostra intenzionato a rappresentare un ambiente interno, egli deve necessariamente rimuovere dalla visione la quarta parete, la quale viene sostituita dal pittore con l'immagine dipinta. Porta e finestra si comportano in modo simile: entrambe indirizzano lo sguardo dell'osservatore verso uno spazio altro.<sup>199</sup> Malgrado ciò, esse presentano una differenza non trascurabile: nel caso della finestra la direzione della visione è orientata da una dimensione interna a una esterna; la porta, invece, implica uno «sguardo rivolto da un interno verso un altro interno». La porta sfonda la parete divisoria tra due stanze, tra due ambienti, tra due spazi. Rappresenta un limite meno categorico rispetto alla finestra, la quale separa “cultura” e “natura”, mentre la porta si limita a costruire uno iato in seno al mondo della “cultura”<sup>200</sup>. Inoltre, se da un lato il binomio cornice-finestra è applicabile a qualsiasi genere pittorico d'età

---

<sup>199</sup> Ivi, pp. 183-184.

<sup>200</sup> Ivi, p. 184.

moderna e non unicamente al paesaggio, dall'altro lato il nesso cornice-porta è riconducibile prettamente alla «pittura di interni».

La rappresentazione di ambienti interni resi visibili mediante lo sfondamento della quarta parete non è un'invenzione puramente barocca. Diversi, infatti, sono gli esempi di quadri fiamminghi quattrocenteschi che presentano questa soluzione, la quale è così diffusa da influenzare la coeva pittura italiana: basti pensare al *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina, tavola databile al 1474-1475 (fig. 18).

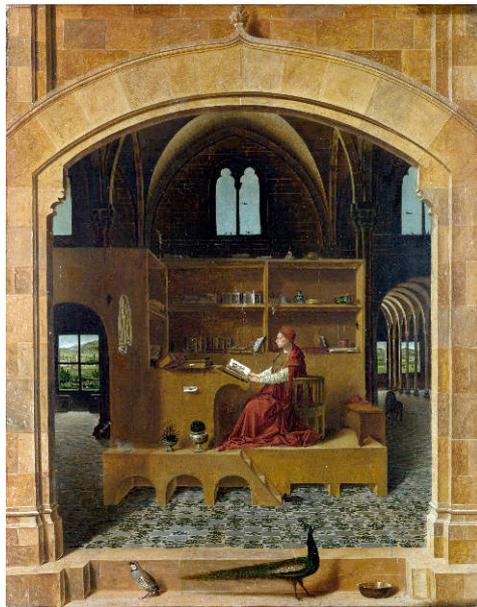


Fig. 18 - Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, 1474-1475. National Gallery, Londra.

L'opera non solo riproduce un interno (dal quale, a sua volta, si aprono delle finestre che conducono lo sguardo verso il paesaggio esterno), ma presenta anche un'inquadratura che simula un portale ad arco, il quale costituisce una sorta di diaframma tra la cornice reale e l'ambiente iconico. Per l'arte rinascimentale questi spazi interni fungono da sfondo per scene sacre o allegoriche, non sono ancora «pittura di genere». «Il “genere puro” - come l’“interno puro” - è invenzione

tarda»<sup>201</sup>. La pittura di interni si sviluppa come genere autonomo solo a partire dal XVII secolo, specialmente tra gli artisti olandesi. Un dipinto in grado di illustrare perfettamente l'analogia tra cornice e porta nella pittura di genere olandese è *Vista su tre stanze* del 1654-1662, noto anche come *Interno con pantofole* e attualmente attribuito a Samuel van Hoogstraten (fig. 19).<sup>202</sup>



Fig. 19 - Samuel van Hoogstraten (attribuito a), *Vista su tre stanze (Interno con pantofole)*, 1654-1662. Musée du Louvre, Parigi.

Il quadro permette una lettura metartistica, poiché la cornice dell'opera corrisponde esattamente alla porta da cui si apre lo spazio rappresentato nel dipinto, il quale mostra un interno domestico olandese dell'epoca. Quest'ultimo accompagna lo sguardo dello spettatore verso la cornice di una porta aperta su un altro vano, dal quale, ancora una volta, si apre un'ulteriore porta che mostra una stanza arredata, sulla cui parete di fondo sono addirittura appesi dei quadri incorniciati. Il gioco tra cornice e porta, tra realtà e rappresentazione, è reso in maniera così sofisticata da ingannarci: ci sembra di poter entrare veramente in quella casa e sbirciare cosa stia

<sup>201</sup> Ivi, p. 185.

<sup>202</sup> Ivi, pp. 185-187.

accadendo dietro la porta dipinta.

Infine, un'altra tipologia di inquadratura imparentata con la cornice è la nicchia. Quest'ultima, a differenza della finestra e della porta, non sfonda la parete, bensì si limita a ricavarne una cavità. La nicchia è lo spazio per eccellenza della natura morta, altro genere pittorico che vive il suo massimo splendore tra XVI e XVIII secolo. «Il quadro è negazione della parete. La natura morta non deve annientarla (come fa invece, in un certo senso, il paesaggio). Deve limitarsi a relativizzarla. Tra l'inquadratura della nicchia e l'inquadratura di un quadro con oggetti esiste un legame strutturale»<sup>203</sup>. Per riassumere, analogamente alle cornici, «nicchie, finestre e porte sono frammenti di realtà che si distinguono per la loro capacità di delimitare un campo visivo. Sono tutte, nel medesimo tempo, negazione della parete e affermazione di uno spazio “altro”»<sup>204</sup>.

Dopo aver indagato il tema della cornice in età moderna attraverso i contributi di umanisti, letterati e collezionisti, è giunto ora il momento di prendere in esame il punto di vista degli artisti. A tale proposito, una fonte preziosa è la lettera che Nicolas Poussin ha inviato a Paul Fréart de Chantelou il 28 aprile 1639, in cui il pittore indica la conformazione ideale della cornice per il dipinto *Gli israeliti che raccolgono la manna nel deserto*, opera del 1637-1639 (fig. 20). Scrive Poussin:

Vi dirò soltanto che vi invio il vostro quadro della manna per il tramite di Bertholin, corriere di Lione [...]. Quando lo avrete ricevuto, se lo troverete buono, vi supplico di ornarlo con poco di cornice, ne ha bisogno, affinché nel considerarlo in tutte le sue parti, i raggi dell'occhio siano ritenuti e non persi al di fuori, nel ricevere le specie degli oggetti vicini che, se si mescolano con le cose dipinte, ne confondono la luce. Sarebbe assai opportuno che la detta cornice fosse semplicemente dorata con oro opaco, poiché si unisce molto delicatamente ai colori senza offenderli.<sup>205</sup>

In questo estratto della lettera notiamo la profonda consapevolezza da parte del pittore del ruolo fondamentale della cornice: senza di essa gli elementi della rappresentazione rischiano di essere mescolati con la realtà esterna. La cornice non è un ornamento superfluo per il quadro, poiché quest'ultimo «ne ha bisogno» per essere correttamente percepito «in tutte le sue parti».

---

<sup>203</sup> Ivi, p. 174.

<sup>204</sup> Ivi, p. 189.

<sup>205</sup> N. Poussin, “Lettera a Paul Fréart de Chantelou” (28 aprile 1639), in Id., *Lettere sull'arte*, a c. di D. Carrier, Hestia, Cernusco Lombardone 1995, p. 8.



Fig. 20 - Nicolas Poussin, *Gli israeliti che raccolgono la manna nel deserto*, 1637-1639. Musée du Louvre, Parigi.

Mediante la cornice l'immagine dipinta non si presenta davanti agli occhi dello spettatore immersa tra i vari oggetti del reale, bensì si offre in quanto «oggetto di contemplazione»<sup>206</sup>. In questo modo, tutto ciò che circonda il dipinto sembra temporaneamente svanire, dato che nella contemplazione solo l'immagine riceve l'attenzione dell'osservatore. Come rileva Marin:

La cornice autonomizza l'opera nello spazio visivo; pone la rappresentazione come una presenza esclusiva; offre la giusta definizione delle condizioni della ricezione visiva e della contemplazione della rappresentazione in quanto tale. [...] la cornice trasforma il gioco variato della diversità sensibile - il materiale delle sintesi percettive di ricognizione delle cose che le articolano tramite le differenze - in un'opposizione in cui la rappresentazione viene identificata come tale attraverso l'esclusione dal campo dello sguardo di qualunque altro oggetto.<sup>207</sup>

A livello percettivo influisce anche il colore della cornice, ragione per cui Poussin consiglia di utilizzare un «oro opaco», il quale possa porre in risalto le tonalità del dipinto in chiave armonica, senza alterare la visione complessiva dell'opera d'arte. Secondo Stoichita gli «oggetti vicini» menzionati dall'artista non farebbero riferimento agli elementi del reale quotidiano, bensì alluderebbero agli altri quadri, dal momento che nel XVII secolo i dipinti delle collezioni nobiliari sono in genere

<sup>206</sup> L. Marin, «La cornice della rappresentazione e alcune sue figure», cit., p. 142.

<sup>207</sup> Ibidem.

appesi alle pareti di una galleria o di una stanza del palazzo insieme ad altre opere. Conseguentemente, la cornice non solo ha la funzione di marcare la distinzione tra immagine e parete, ma anche quella di scindere tra loro i vari mondi iconici.<sup>208</sup>

Nel Seicento gli artisti sono particolarmente interessati a esplorare i confini tra arte e realtà, sperimentando delle soluzioni alquanto originali. Una di queste prevede la raffigurazione della cornice all'interno dello stesso campo pittorico. «Nel quadro, la cornice è ciò che definisce l'identità della finzione. Dare a un quadro, oltre la sua vera cornice, anche una cornice dipinta, significa elevare la finzione alla seconda potenza. Il quadro con cornice dipinta, in quanto rappresentazione, ha una forza di affermazione doppia: è l'immagine di un quadro»<sup>209</sup>. Questa soluzione tende a confondere lo spettatore, poiché il compito di favorire uno iato tra l'immagine e la parete svolto dalla cornice fisica viene compromesso dall'inganno operato dalla cornice rappresentata, la quale finisce per dissimulare la soglia tra l'arte e il reale. A tal riguardo un'opera esemplare è la *Sacra Famiglia*, quadro dipinto da Rembrandt nel 1646 (fig. 21).<sup>210</sup>



Fig. 21 - Rembrandt van Rijn, *Sacra Famiglia*, 1646. Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel.

<sup>208</sup> V. I. Stoichita, "Margini", cit., p. 191.

<sup>209</sup> Ivi, p. 190.

<sup>210</sup> Ivi, p. 193.

L'elaborata cornice dipinta, composta da due lesene scanalate dotate di ordine e reggenti un arco fortemente ribassato, da sola sarebbe bastata a favorire l'effetto *trompe-l'œil* di quest'opera, ma il pittore, per trarre ulteriormente in inganno l'osservatore, ha inserito anche una tenda, la quale pare esser appena stata aperta per permetterci di assistere alla vicenda.<sup>211</sup> Questa prassi di dipingere la cornice dentro i limiti della rappresentazione converte in immagine un frammento di realtà. Il valore concettuale formulato da Rembrandt è decisamente eloquente: il contesto reale entra nel quadro e diventa opera d'arte. Negli stessi anni Bernini, in scultura, sta perseguendo l'obiettivo opposto: consentire all'arte di fare irruzione nel palcoscenico della vita.

Finora abbiamo sempre parlato della cornice intesa come margine dell'immagine dipinta. Nondimeno, anche la scultura è caratterizzata da confini. Per esempio, il piedistallo su cui è collocata una statua ne costituisce il bordo, poiché esso segnala la presenza dell'oggetto artistico e al contempo ne precisa la frontiera nei confronti dello spazio reale.<sup>212</sup> Lo zoccolo non è l'unico margine che può contraddistinguere una scultura. Come chiarisce Arnheim:

Le cornici possono definirsi come limiti contrapposti al quadro o a qualsiasi altra cosa esse racchiudano. Ma non tutti i limiti assolvono a tale funzione. Le superfici di contorno di oggetti quali le seggiole o i violini appartengono agli oggetti stessi: qualunque ne sia il contributo, esso appartiene alla struttura propria dell'oggetto. Di fatto, i limiti da soli determinano la struttura visuale di un oggetto tridimensionale, ogni volta che di esso non vediamo altro che l'esterno. Questa è appunto la condizione della scultura. [...] La superficie delimitante una simile scultura non soltanto definisce le forze configurazionali che costituiscono l'opera, ma fissa pure i limiti che a tali forze è consentito raggiungere. Il che non significa, ovviamente, che gli effetti vettoriali si arrestino ai limiti della scultura. All'opposto, mi sono sforzato di far notare che le forze visuali di un oggetto si espandono al di là dei suoi limiti entro lo spazio circostante. Ma l'ambito di tale espansione viene determinato dalla dimensione e dalla forma dell'oggetto che è portatore di tale dinamica.<sup>213</sup>

Indubbiamente Bernini non è intenzionato a oltrepassare i confini fisici della scultura, ma è determinato a varcare i limiti concettuali tra arte e vita. Lo scultore, come un vero e proprio regista teatrale, studia attentamente la posizione delle sue creazioni plastiche, il loro orientamento e il punto di vista dell'osservatore. A differenza dei lavori manieristi, che prevedono una visione a tutto tondo del gruppo

---

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Gruppo μ, "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 157.

<sup>213</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 132.

scultoreo, le opere di Bernini sono concepite per essere percepite da una prospettiva privilegiata. Le sculture custodite nelle sale della Galleria Borghese a Roma sono attualmente situate al centro della stanza, ma in origine esse erano addossate alla parete. Diversamente dalle statue rinascimentali, le quali, il più delle volte, sono staticamente ancorate al contesto architettonico e spesso inserite all'interno di una nicchia ricavata nel muro, quelle dello scultore barocco sembrano volersi liberare dalla parete e venirci incontro.<sup>214</sup> Come osserva Wittkower:

Le figure del Bernini non solo si muovono liberamente in profondità, ma sembrano appartenere allo spazio stesso in cui l'osservatore vive. A differenza delle sculture rinascimentali, le sue figure necessitano dello spazio senza soluzione di continuità che le circonda, private del quale perderebbero la loro ragione d'essere. Così il David [fig. 22] mira con il sasso a un Golia immaginario che si deve supporre sia da qualche parte nello spazio vicino allo spettatore [...]. La nuova posizione concettuale può ora essere definita più chiaramente: le statue del Bernini respirano, per così dire, la stessa aria dell'osservatore, sono così reali che condividono con lui lo spazio senza interruzione [...]. I personaggi agiscono in uno scenario potenzialmente illimitato. Pertanto essi condividono ancora il nostro spazio senza interruzione, ma allo stesso tempo sono molto lontani da noi; essi sono estranei, visionari, inavvicinabili come apparizioni da un altro mondo.<sup>215</sup>



Fig. 22 - Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624.  
Galleria Borghese, Roma.

<sup>214</sup> R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750* (1958), tr. it. di L. Monarca Nardini e M. V. Malvano, Einaudi, Torino 2014, p. 132.

<sup>215</sup> Ivi, pp. 133-134.

Nonostante le sue sculture cerchino di percorrere il nostro mondo, qualcosa le trattiene ancora nella dimensione iconica. In un primo momento la nostra percezione viene ingannata, ma dopo un'osservazione più attenta non abbiamo dubbi: siamo di fronte a delle rappresentazioni.

La lezione seicentesca attraversa anche tutto il XVIII secolo, evolvendosi nello stile Rococò. Quest'ultimo porta all'esasperazione lo spirito ornamentale delle cornici barocche, raggiungendo, tuttavia, delle soluzioni decorative contraddistinte da un'eleganza e una sontuosità mai viste prima. Questo clima estremamente sfarzoso non riguarda unicamente le cornici dei dipinti, ma interessa pure le cornici degli specchi e le guarnizioni dei complementi d'arredo, arrivando a coinvolgere la decorazione di interi ambienti. A dominare il gusto delle corti dell'epoca è lo stile Luigi XV, caratterizzato dalla predilezione per la linea curva e i motivi naturalistici.

Verso la metà del Settecento, parallelamente allo sviluppo del Rococò, a Roma inizia ad affermarsi un nuovo sentimento estetico propenso a riportare in auge la tradizione classica. Questa rinnovata attenzione nei confronti dei modelli antichi è favorita essenzialmente dalle numerose campagne di scavo condotte nel XVIII secolo, come quelle di Ercolano (1738) e Pompei (1748), le quali sono alla base della vivace cultura antiquaria e archeologica settecentesca. Protagonisti di questa rivoluzione intellettuale e artistica sono l'archeologo ed erudito Johann Joachim Winckelmann, autore del saggio *Storia dell'arte nell'antichità* (scritto nel 1763 e pubblicato nel 1764), e il pittore Anton Raphael Mengs, entrambi per qualche anno al servizio del Cardinale Alessandro Albani, uno dei collezionisti d'antichità più illustri dell'epoca. Nel periodo neoclassico la cornice si libera dall'esasperata ornamentazione barocca e rococò, privilegiando soluzioni più austere, pure e lineari, ispirate alle forme pulite e geometriche dell'arte classica. Oltre a Roma, un altro importante centro del Neoclassicismo è la corte francese, dove si delinea lo stile Luigi XVI, più sobrio e minimale, destinato a diffondersi in tutta Europa. Il gusto neoclassico non comporta la totale soppressione dei motivi decorativi della cornice, ma questi ultimi tendono a semplificarsi e ad armonizzarsi con il soggetto rappresentato nel dipinto.<sup>216</sup>

Con il Neoclassicismo ci addentriamo nella prima metà del XIX secolo, anni in cui si

---

<sup>216</sup> D. Ferrari, "Il 'ruffiano' del quadro. Appunti per una storia della cornice", in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000, (<http://www.lettere.unimi.it/sf/leparole/duemila/dfcorn.htm>).

sta consolidando anche un altro clima artistico: il Romanticismo. Il pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres personifica alla perfezione questo contesto culturale segnato simultaneamente da sensibilità estetiche tra loro differenti. Ingres è un artista neoclassico consapevole dei nuovi linguaggi pittorici che stanno fiorendo e dei quali tiene conto nell'elaborazione del proprio stile. Un quadro esemplificativo di questo suo personale sentire artistico è il *Ritratto di Madame Moitessier*, dipinto nel 1856 (fig. 23).



Fig. 23 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto di Madame Moitessier*, 1856. National Gallery, Londra.

Sebbene il soggetto raffigurato sia assolutamente neoclassico nella sua pura eleganza, la cornice, disegnata dallo stesso pittore francese, presenta un aspetto decisamente più ibrido. Il formato ripropone quello neoclassico, del quale un modello ideale è illustrato nella cornice essenziale dello specchio dipinto alle spalle di *Madame Moitessier*, mentre la decorazione guarda a soluzioni più elaborate e simboliche, tipiche del Romanticismo: un tripudio di fiori costruisce una fitta trama ornamentale dotata di rilievo, la quale denuncia un sentimento di *horror vacui* molto

vicino ai prototipi barocchi e rococò. A ogni modo, rispetto alle cornici seicentesche e settecentesche, quella di Ingres non mira alla conquista dello spazio circostante, non manifesta un moto centrifugo, bensì instaura un rapporto dialettico con la rappresentazione pittorica. In questa circostanza la cornice si offre come impeccabile complemento al dipinto. Tra cornice e immagine esiste un perfetto equilibrio in cui il motivo vegetale che percorre l'inquadratura riprende armoniosamente i delicati fiori ricamati sul vestito della donna ritratta.<sup>217</sup>



Fig. 24 - Caspar David Friedrich, *Croce in montagna*, 1807-1808. Galerie Neue Meister, Dresda.

In Caspar David Friedrich, massimo esponente della pittura romantica tedesca, la cornice si fa addirittura portatrice di una valenza spirituale. Nell'opera *Croce in montagna* del 1807-1808 (fig. 24) la cornice, ideata dallo stesso artista e realizzata dallo scultore Christian Gottlieb Kühn, riprende la forma di un arco gotico, ma reinterpretandola: le due esili colonne ai lati non reggono un semplice arco architettonico, ma sono sormontate da fronde di palma che si uniscono al centro e

<sup>217</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 51.

ospitano al loro interno cinque teste di angeli, le quali guardano verso il basso, indirizzando lo sguardo dell'osservatore nei confronti della scena rappresentata. La base della cornice ricorda una predella ed è decorata con la raffigurazione dell'occhio di Dio dentro un triangolo circondato da raggi di luce, affiancato da spighe di grano da un lato e da un tralcio di vite dall'altro, i quali fanno riferimento all'Eucaristia. Mentre l'immagine dipinta è un vero e proprio paesaggio romantico moderno, in cui il crocifisso è raffigurato di profilo e trattato allo stesso modo delle rocce e degli alberi, la cornice è carica di simboli che rimandano alla religione cristiana.<sup>218</sup> Attraverso la cornice il paesaggio romantico si trasforma in un'allegoria evocativa e mistica.<sup>219</sup> Il fulcro simbolico dell'opera, quindi, non risiede tanto nel dipinto, ma piuttosto nella cornice. Il risultato complessivo ricorda una pala d'altare rinascimentale a spazio unificato (fatta eccezione per il formato gotico), ma qui la cornice è diventata eloquente, ci parla del messaggio spirituale che l'artista vuole comunicare. Possiamo elaborare una lettura corretta dell'opera se e solo se consideriamo immagine e cornice un tutt'uno. La cornice non è secondaria al quadro, ma ne costituisce un elemento complementare, altrettanto fondamentale nella definizione del significato che l'opera d'arte vuole veicolare. Friedrich stravolge il destino della cornice, aprendole nuove possibilità: essa non è più un semplice *parergon*, ma è diventata parte integrante dell'*ergon*. La cornice non è più succube della rappresentazione pittorica, bensì è ora coprotagonista della creazione artistica. A inizio Ottocento il pittore romantico pone le basi di una rivoluzione formale e concettuale che maturerà soltanto a fine secolo nell'arte dei Post-Impressionisti, dei Simbolisti e dei Secessionisti. Dopo il fondamentale contributo di Friedrich,

si dovranno attendere gli anni dei vari revival perché la cornice possa tornare oggetto di ideazioni imponenti, ma soprattutto la stagione della Belle Époque - con lo spirito creativo che accomuna i nazareni e i preraffaelliti, i protagonisti delle Secessioni, dell'Art Nouveau e del Déco - perché questo poliedrico dispositivo artistico sia protagonista di un'apoteosi formale, ma anche di un vero e proprio "canto del cigno".<sup>220</sup>

Il XIX secolo è, per antonomasia, l'epoca dei *revival*. In questo periodo storico

<sup>218</sup> W. Kemp, "A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th-Century Frames", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 13-25, qui pp. 13-16.

<sup>219</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 25.

<sup>220</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., p. 23.

l'evoluzione dei linguaggi artistici è profondamente influenzata dai continui mutamenti che coinvolgono il gusto estetico della società. A provocare questi «capricci del gusto»<sup>221</sup> non concorrono solo le scelte individuali, ma anche tutta una serie di fattori esterni, quali il contesto culturale, religioso, economico e politico. A dire il vero, questa turbolenza interna al sentire estetico ha inizio già a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, anni in cui, accanto alla prassi dell'«abbattimento» di determinati canoni, si affianca l'operazione inversa della «rivalutazione» di altri modelli.<sup>222</sup> In particolare, sono la Rivoluzione francese e la successiva età napoleonica a introdurre nuovi fermenti nel panorama sociale e culturale europeo a cavallo tra XVIII e XIX secolo. Basti pensare all'impatto che ha avuto nel mondo collezionistico e accademico l'immissione nel mercato e nei nascenti musei di enormi quantità di opere medievali e quattrocentesche, prelevate da chiese e complessi monastici che sono stati oggetti di spoliatura durante le campagne napoleoniche. Questa circostanza, insieme alla fortuna sempre più considerevole delle tavole dei *primitivi* nel collezionismo francese e inglese dell'epoca, favorirà lo sviluppo di nuove sensibilità estetiche particolarmente attente a paradigmi artistici fino a prima inconsueti. È proprio l'Inghilterra il primo teatro in cui va in scena con successo questa rivoluzione del gusto. Non solo i collezionisti inglesi sono interessati all'arte dei *primitivi*, ma anche i giovani artisti britannici.<sup>223</sup>

È noto che i primi quadri esposti dai preraffaelliti furono accolti con calda simpatia, e che solo quando fu svelata la chiave delle iniziali “segrete” P.R.B. lasciando adito al convincimento che fosse in atto una cospirazione generale, si scatenò contro quell'arte la più astiosa avversione. Assai meno si è invece indagato sull'effetto esplicato da tale ostilità non su Rossetti, Millais e Holman Hunt, bensì sull'opinione nutrita nei confronti degli antichi pittori italiani comunemente reputati responsabili dello stile e della formazione estetica che caratterizzavano i preraffaelliti.<sup>224</sup>

A metà Ottocento i Preraffaelliti riscoprono e danno nuova vita a materiali e tecniche del passato, applicando queste conoscenze non solo alla composizione pittorica, ma anche all'elaborazione delle cornici. I pittori inglesi inseriscono i loro dipinti all'interno di cornici sofisticate, le quali il più delle volte ripropongono la struttura

---

<sup>221</sup> F. Haskell, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* (1976), tr. it. di R. Mainardi, Edizioni di Comunità, Milano 1982, p. 17.

<sup>222</sup> Ivi, p. 43.

<sup>223</sup> Ivi, pp. 17-94.

<sup>224</sup> Ivi, p. 107.

dei polittici gotici e delle pale d'altare rinascimentali. Si tratta di un vero e proprio ripristino di forme e motivi decorativi che per anni erano stati dimenticati e che ora, invece, tornano a essere protagonisti, svuotati della loro valenza religiosa originaria e investiti di un nuovo valore estetico e spirituale.<sup>225</sup> Ciò non significa che questi artisti si limitano meramente a copiare i modelli antichi, bensì essi ne offrono una loro interpretazione, conseguendo spesso risultati originalissimi. «Le cornici ideate da Dante Gabriel Rossetti - a cui si ispireranno sia Whistler sia Degas - da William Holman Hunt, Ford Madox Brown e Edward Burne-Jones si distinguono per una serie di precise caratteristiche: retinature, decori geometrici e medaglioni lungo i montanti, oppure un motivo a semicerchio alternato che corre lungo il bordo esterno creando un effetto ondulatorio e dinamico»<sup>226</sup>. Oltre a questi singolari motivi decorativi, che ispireranno le raffinate ricerche formali simboliste e secessioniste, non manca talvolta l'inserimento di parole e citazioni da opere letterarie sulla superficie della cornice: in questo modo, essa si fa portatrice di un significato decisivo per l'appropriata comprensione del quadro.

Per praticità possiamo classificare le cornici dei Preraffaelliti in tre categorie: la prima corrisponde alle cornici simboliche, le quali, mediante le loro strutture e i loro ornamenti, offrono degli elementi di supporto alla lettura del soggetto dipinto; la seconda tipologia è puramente decorativa, frutto di sperimentazioni formali basate su motivi geometrici e naturalistici; infine, la terza famiglia è quella delle cornici «attributive» o «associative», le quali sono caratterizzate da un'ornamentazione decorativa o simbolica concernente il soggetto della rappresentazione pittorica. In questo gruppo rientrano anche le cornici architettoniche che riprendono la facciata di un tempio classico, la sezione di una cattedrale gotica oppure l'assetto di un altare rinascimentale.<sup>227</sup> Un esempio evidente di cornice in cui si verifica la rielaborazione di un modello del passato è quella concepita da Edward Burne-Jones per l'opera *King Cophetua and the Beggar Maiden* del 1880-1883 (fig. 25). La cornice in questione sembra esser stata direttamente prelevata da uno scomparto di un polittico

---

<sup>225</sup> L. Roberts, "Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 57-86, qui pp. 57-58.

<sup>226</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., p. 29.

<sup>227</sup> L. Roberts, "Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts", cit., pp. 58-64.

rinascimentale. Di fatto, essa riproduce perfettamente il «motivo a candelabra» della cornice intagliata da Jacopo da Faenza per il *Trittico dei Frari* dipinto da Giovanni Bellini nel 1488 per la Cappella Pesaro della Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari a Venezia (fig. 26), luogo dove è tuttora custodito.<sup>228</sup> La magnificenza dei dettagli e il formato verticale accentuato della cornice intensificano ulteriormente il significato allegorico dell'immagine, conferendole un'aura spirituale che invita l'osservatore a un'accurata contemplazione, come se si trovasse dinanzi a una pala d'altare.



Fig. 25 - Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maiden*, 1880-1883. Collezione privata.

Fig. 26 - Giovanni Bellini, *Trittico dei Frari*, 1488. Cappella Pesaro, Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari, Venezia.

La lezione dei Preraffaelliti influenzerà le successive ricerche artistiche dei Simbolisti e dei Secessionisti, stimolando soluzioni formali sempre più elaborate. Alla fine del XIX secolo, l'artista italiano che dimostra di aver appreso al meglio l'insegnamento dei pittori inglesi è Giulio Aristide Sartorio, il quale nella cornice del trittico *Le Vergini savie e le Vergini stolte* del 1890-1891 (fig. 27) unisce tra loro con

<sup>228</sup> Ivi, pp. 74-77.

estrema raffinatezza l'eleganza bizantina, lo slancio gotico e l'armonia quattrocentesca.<sup>229</sup>



Fig. 27 - Giulio Aristide Sartorio, *Le Vergini savie e le Vergini stolte*, 1890-1891. Galleria d'Arte Moderna, Roma.

Nel momento in cui i Preraffaelliti attuano questa riformulazione dei modelli classici, medievali e rinascimentali, la cornice sembra aver raggiunto il culmine di un ciclo durato millenni. In realtà, siamo perfettamente consapevoli che essa è destinata a sopravvivere fino ai nostri giorni. Oltretutto, le sperimentazioni artistiche che sorgeranno a partire dagli ultimi anni del XIX secolo le riserveranno un futuro singolare, in cui la cornice sarà finalmente protagonista delle ricerche di molti artisti contemporanei.

---

<sup>229</sup> F. Mazzocca, "L'arte del sogno". Il simbolismo in Italia", in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a c. di F. Mazzocca e C. Zevi, cat. mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio - 5 giugno 2016), 24 ORE Cultura, Milano 2016, pp. 30-55, qui p. 41.



### 3. DA PARERGON A ERGON: UN NUOVO DESTINO PER LA CORNICE

#### 3.1 La cornice semantica

A cavallo tra il XIX e il XX secolo il rapporto tra il dipinto e la cornice diventa sempre più dialettico: gli artisti cominciano a sperimentare nuove ricerche formali non solo all'interno del campo iconico, ma anche ai margini della rappresentazione, spesso arrivando a coinvolgere la cornice stessa. Quest'ultima, il più delle volte, non costituisce solamente un dispositivo di mediazione tra mondo reale e mondo dell'immagine, bensì diviene essa stessa supporto di elementi segnici. La cornice non scompare più dinanzi allo sguardo dell'osservatore, anzi, ne richiama l'attenzione tanto quanto l'immagine che contiene. Come afferma Schapiro: «Anche la delimitazione è trasformata in elemento della rappresentazione»<sup>230</sup>. Nel momento in cui la cornice viene attraversata da segni, essa assume una funzione semantica, poiché si fa portatrice di valori espressivi, i quali a loro volta possono entrare in relazione con gli elementi costitutivi dell'immagine. In questo modo, l'inquadratura contribuisce attivamente alla definizione del significato che l'artista vuole trasmettere mediante il quadro: la cornice da *parergon* diventa *ergon*, offrendosi non più come un fattore esterno nei confronti della rappresentazione pittorica, bensì in quanto componente autentica dell'opera d'arte.

##### 3.1.1 Segni grafici in cornice

Quali segni si possono incontrare sulla superficie di una cornice? Fondamentalmente sono due le principali tipologie di elementi segnici che il pittore può inserire ai margini del dipinto: i segni grafici e i segni iconici. Per quanto riguarda la prima categoria, varie sono le possibilità: singole lettere, sigle, parole, frasi, così come libere combinazioni di lettere o parole. Inoltre, questi segni grafici possono indicare

---

<sup>230</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 110.

il nome dell'artista, rivelare il titolo dell'opera, attribuire un'identità alle figure rappresentate oppure contribuire all'interpretazione dell'immagine attraverso un'affermazione inventata dall'artista o una citazione letteraria. Relativamente all'inserimento di frammenti di testi letterari lungo i bordi del quadro, non possiamo non ricordare ancora una volta il fondamentale contributo degli artisti britannici d'età vittoriana. Uno dei primi esempi è riscontrabile nell'opera *The Awakening* di William Holman Hunt, realizzata nel 1853-1854 (fig. 28).

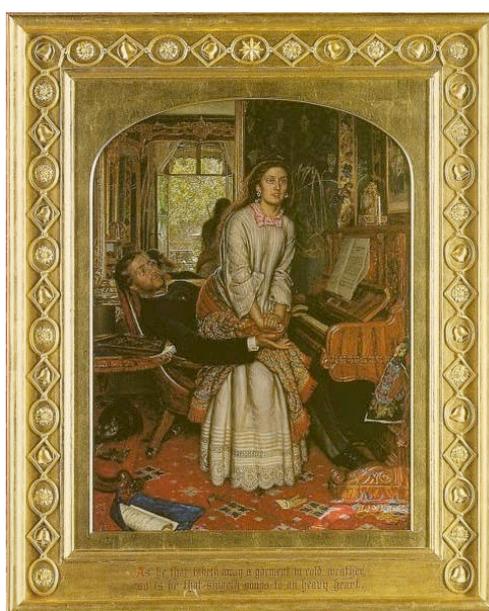


Fig. 28 - William Holman Hunt, *The Awakening*, 1853-1854. Tate Gallery, Londra.

La cornice è in perfetta armonia con il soggetto dipinto, il quale corrisponde a un'interpretazione ottocentesca della “caduta dell'uomo” descritta nella Bibbia. I dipinti di Hunt offrono quasi sempre un messaggio moralizzante, in questo caso enfatizzato anche dalla stessa cornice, la quale lungo i tre lati superiori reca una decorazione a catena con alternanza di campane e calendule, simboli di avvertimento e di imminente dolore. Per comprendere più dettagliatamente il senso della scena rappresentata, nel lato inferiore della cornice l'artista ha inserito una citazione dal

*Libro dei Proverbi dell'Antico Testamento.*<sup>231</sup> Le lettere, dipinte minuziosamente dal pittore, riprendono la scrittura gotica, conferendo all'opera l'aspetto di una pagina miniata di un codice medievale. Anche Dante Gabriel Rossetti è solito introdurre nelle sue cornici frasi ricavate da testi letterari, prediligendo le opere di Dante Alighieri, il massimo ispiratore della sua produzione pittorica.



Fig. 29 - Dante Gabriel Rossetti, *The Salutation of Beatrice*, 1859. National Gallery of Canada, Ottawa.

Nei margini del dittico *The Salutation of Beatrice* del 1859 (fig. 29) Rossetti include delle citazioni tratte dalla *Vita Nuova* e dalla *Divina Commedia* di Dante, raggiungendo un delicato equilibrio tra immagine e parola: le due scene dipinte costituiscono l'interpretazione figurativa dei testi poetici riportati sulla cornice.<sup>232</sup> Nella pittura dei Preraffaelliti la funzione del testo è didascalica, dal momento che essa aiuta l'osservatore a comprendere il significato del soggetto raffigurato. In questa circostanza la cornice, per quanto frutto di una ricerca formale attenta, non è ancora una vera e propria componente interna all'opera, ma ne rappresenta un fattore complementare imprescindibile per la corretta lettura del dipinto. Un utilizzo particolarissimo della cornice è quello rilevabile nel *Ritratto del Dottor*

<sup>231</sup> L. Roberts, "Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts", cit., p. 60.

<sup>232</sup> Ivi, pp. 60-62.

*Rowland*, realizzato nel 1897 da Thomas Eakins (fig. 30).

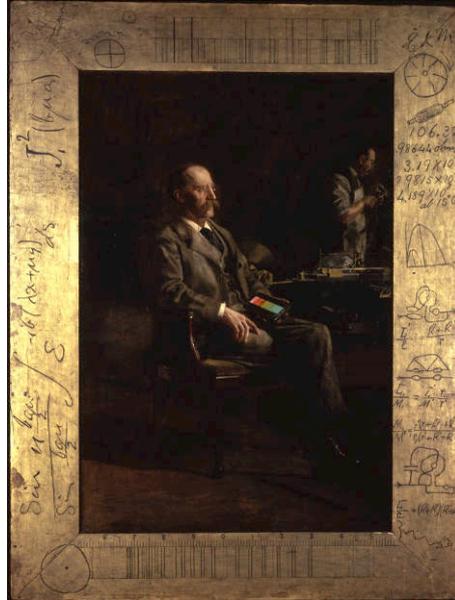


Fig. 30 - Thomas Eakins, *Ritratto del Dottor Rowland*, 1897. Addison Gallery of American Art, Andover (Massachusetts).

Il pittore americano è estremamente interessato alle cornici dei suoi quadri, generalmente da lui progettate e poi fisicamente create da artigiani di fiducia o, in certi casi, eseguite dall'artista stesso. La cornice in questione è caratterizzata da una forma semplice, che consiste di quattro tavole di legno unite tra loro e dorate. A uno sguardo più attento, notiamo che tutta la superficie è cosparsa da segni grafici, i quali svelano delle articolate combinazioni di equazioni, simboli, diagrammi e scale numerate. Il tutto acquista un senso nel momento in cui scopriamo di essere di fronte al ritratto di un professore di fisica della Johns Hopkins University che, come si evince dall'oggetto che il personaggio dipinto regge nella mano sinistra, ha studiato le proprietà della luce. Le formule matematiche e i grafici raffigurati sulla cornice sembrano essere stati direttamente prelevati da un quaderno di appunti del Dr. Rowland. Questi segni non alludono esclusivamente all'identità del soggetto rappresentato, ma ci permettono di entrare nella sua mente: questi numeri e questi schemi raffigurano i suoi pensieri mentre sta analizzando il fenomeno della luce di

fronte a sé. Singolare, poi, è il modo in cui sono disposte queste formule sulla superficie: nel lato sinistro della cornice l'orientamento segue una direttrice disposta verticalmente che va dal basso verso l'alto; nel lato destro, invece, il testo segue un andamento orizzontale da sinistra verso destra. Questa soluzione ha un duplice obiettivo: da una parte esprime appieno la libertà dei pensieri nella mente umana, dall'altra attribuisce un ritmo irregolare ai segni, i quali in questo modo attirano maggiormente la nostra attenzione, determinando un'interazione a livello percettivo tra dipinto e cornice.<sup>233</sup> In questo caso, i margini della rappresentazione non sono più un puro commento al testo figurativo, come nel caso dei quadri dei Preraffaelliti, bensì rendono visibile ciò che nell'immagine è solo intuibile, ovvero la psiche del personaggio ritratto.

Parole incise oppure solamente dipinte sono riscontrabili anche nelle cornici degli artisti della Secessione di Monaco e della Secessione viennese. Nelle opere di Franz von Stuck e di Gustav Klimt queste scritte indicano il nome dell'artista o, più comunemente, il titolo del quadro. Questi pittori non considerano la parola solo come significato, ma anche in quanto significante: le lettere costituiscono degli elementi decisivi per la loro ricerca formale, tanto quanto le linee e i colori. Celebre è la cornice dell'opera *Il peccato* di Franz von Stuck, della quale esistono varie versioni, come quella del 1912 custodita a Villa Stuck a Monaco di Baviera (fig. 31). Il dipinto è collocato dentro una cornice architettonica a edicola, che richiama la configurazione di un tempio dorico. Le due colonne scanalate ai lati reggono una trabeazione continua e, a loro volta, si ergono sopra una base ornata, al centro della quale domina il titolo del quadro: *Die Suende*.<sup>234</sup> La scritta è concepita in totale armonia con il resto della cornice, poiché anch'essa è dorata e incisa come gli altri elementi decorativi dell'inquadratura. Per di più, l'eleganza sottile delle lettere è sviluppata all'interno di un dialogo costruttivo con le linee ornamentali quasi minimaliste utilizzate dall'artista.

---

<sup>233</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 62.

<sup>234</sup> E. Mendgen, "Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 97-126, qui p. 105.

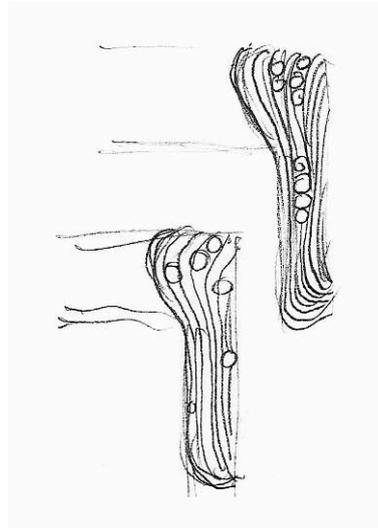
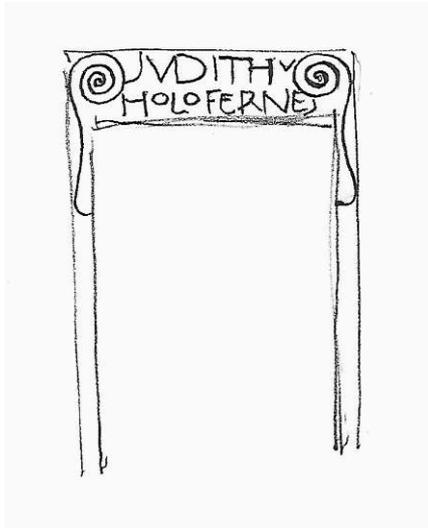


Fig. 31 - Franz von Stuck, *Il peccato*, 1912.  
Villa Stuck, Monaco di Baviera.

Franz von Stuck, padre della Secessione monacense, ha sempre curato le cornici delle proprie opere progettandole in prima persona. Le sue elaborate incorniciature possiedono caratteristiche così particolari da rappresentare una vera e propria tipologia: le cornici “von Stuck”. Bordure ondulate, profili dorati a racchiudere inserti di legno pregiato tali da bilanciare la composizione del dipinto che vi è custodito, o ancora pannelli laterali intarsiati oppure dipinti che si collegano all'opera con riferimenti simbolici o iscrizioni, fanno di quadro e cornice un tutt'uno inscindibile.<sup>235</sup>

Anche Klimt progetta le cornici dei suoi quadri, curandole nel minimo dettaglio e considerandole come delle autentiche opere d'arte. Del resto, per il pittore austriaco la cornice è parte integrante della composizione artistica: incorniciatura e dipinto sono studiati simultaneamente, come testimoniano alcuni suoi disegni preparatori (figg. 32-34) per l'opera *Giuditta I* del 1901 (fig. 35).

<sup>235</sup> D. Ferrari, “Breve storia del ‘ruffiano’ del quadro”, cit., p. 30.



Figg. 32-34 - Gustav Klimt, *Disegni preparatori per l'opera "Giuditta I"*, 1901. Collezione privata.

Fig. 35 - Gustav Klimt, *Giuditta I*, 1901. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.

In questo quadro l'artista ricerca l'equilibrio tra soggetto e cornice, che fin dall'inizio sono concepiti come un'unità. Questa continuità tra immagine e bordo è ravvisabile in diversi aspetti: l'utilizzo dell'oro, l'impiego di metalli e pietre preziose, la predilezione nei confronti di linee sinuose, lo spirito ornamentale e l'inserimento di elementi segnici simili, come il fiore dorato collocato all'interno di un cerchio,

presente sia sui margini che sul vestito di Giuditta. Probabilmente Klimt si è limitato a disegnare la cornice, realizzata poi concretamente dal fratello Georg, incisore e scultore di metalli.<sup>236</sup> Pure in questo caso, le scritte rivelano l'identità del soggetto dipinto e al contempo sono sfruttate dall'artista in chiave formale. Le parole trovano posto sulla fascia superiore della cornice, al centro di un apparato decorativo costituito da onde e spirali. Le lettere sono dorate e in lieve rilievo, caratterizzate da una sinuosa linearità squisitamente conforme alla trama ornamentale della cornice e del dipinto.

Questa straordinaria attenzione nei confronti dei segni grafici arriverà a coinvolgere anche le cornici elaborate negli anni delle Avanguardie. La cornice concepita da Florine Stettheimer per il suo *Ritratto di Duchamp* del 1923 (fig. 36) è senza dubbio sorprendente.



Fig. 36 - Florine Stettheimer, *Ritratto di Duchamp*, 1923. Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield (Massachusetts).

La pittrice americana, durante il suo soggiorno nel Vecchio Continente, studia a lungo l'arte europea e frequenta vari esponenti dei movimenti artistici

---

<sup>236</sup> E. Mendgen, "Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt", cit., pp. 120-123.

contemporanei, tra i quali spicca la personalità di Marcel Duchamp. In questo dipinto emerge una combinazione onirica di elementi simbolici che alludono al soggetto ritratto, tra i quali troviamo il monogramma con le sue iniziali, la manovella che ricorda la sua opera *Chocolate Grinder*, un pezzo degli scacchi (la sua passione), un orologio e il suo alter ego femminile Rose Sélavy. Assolutamente originale è senz'altro la cornice. In primo luogo, il materiale è già di per sé insolito: un metallo grigio, che fa riferimento all'immaginario meccanico dell'arte di Duchamp. In secondo luogo, ciò che inevitabilmente richiama la nostra attenzione è la presenza ripetitiva e ridondante delle iniziali "M" e "D" lungo i quattro lati della cornice.<sup>237</sup> Queste lettere non sono meramente dipinte, bensì esse sono degli elementi tridimensionali posizionati lungo i margini della rappresentazione e apparentemente pronti a liberarsi in un moto centrifugo. «La cornice stessa sembra muoversi nello spazio e l'azione al suo interno procede perpetuamente. L'occhio potrebbe muoversi su di essa o addirittura dentro e fuori di essa, attraverso sguardi casuali come è solito fare nella vita reale»<sup>238</sup>. L'aspetto mobile, mutevole e imprevedibile della cornice comunica alla perfezione la complessa personalità artistica di Duchamp. Qui i segni grafici non si limitano a manifestarsi sulla superficie dell'inquadratura, ma sono le stesse lettere a plasmare la forma della cornice. Quest'ultima non accompagna più esternamente la rappresentazione pittorica, ma costituisce ora un fattore interno all'opera d'arte, poiché la ricerca formale dell'artista non si limita più alla pittura, bensì arriva a coinvolgere attivamente anche i margini del dipinto.

### 3.1.2 Immagini in cornice

La cornice semantica può farsi portatrice non solo di segni grafici, ma anche di immagini. Questi segni iconici possono corrispondere a un piccolo simbolo isolato o, al contrario, possono invadere totalmente i bordi del quadro. Oltretutto, essi possono essere i soli protagonisti della cornice oppure possono condividere lo spazio insieme a elementi ornamentali e segni grafici. Nelle cornici di James Abbott McNeill Whistler compare con ricorrenza il disegno di una farfalla. Il pittore americano è

---

<sup>237</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 65.

<sup>238</sup> A. Hollander, *Moving Pictures*, Harvard University Press, Cambridge 1991, p. 21.

profondamente attratto dall'arte giapponese, la quale è alla base di molte sue scelte formali: dalle composizioni asimmetriche alla tendenza a semplificare i volumi, a favore di un trattamento bidimensionale delle superfici. Questa predilezione nei confronti dei campi piatti di colore è riscontrabile anche nell'esecuzione delle cornici. Queste ultime generalmente non sono lavorate molto in profondità, ma piuttosto presentano una conformazione piana, contraddistinta da trame ornamentali astratte dipinte o in leggerissimo rilievo, le quali ricordano i motivi decorativi orientali. Il più delle volte queste cornici rivelano la sagoma di una piccola farfalla: essa è la firma dell'artista, il suo monogramma. Questo simbolo fa la sua prima comparsa nella produzione di Whistler in *Variazioni in rosa e grigio: Chelsea* del 1871-1872 (fig. 37).



Fig. 37 - James Abbott McNeill Whistler, *Variazioni in rosa e grigio: Chelsea*, 1871-1872. Freer Gallery of Art, Washington.

La prima parte del titolo allude al soggetto formale del quadro, ovvero una composizione contraddistinta da lisci campi di colore rosa e grigio, mentre la seconda parte fa riferimento al soggetto concettuale, ossia una veduta marina di Chelsea. L'influenza della cultura figurativa orientale è qui riscontrabile non solo

nella resa piatta delle forme, bensì anche nell'introduzione all'interno del campo iconico del monogramma del pittore, raffigurato sulla vela di colore rosa di un'imbarcazione appena accennata sulla sinistra, soluzione vicina ai tipici cartigli delle opere giapponesi.<sup>239</sup> La farfalla ricompare immediatamente fuori dalla rappresentazione pittorica, sulla cornice. L'insetto sembra essere da poco uscito dal dipinto per essersi poi posato sul lato sinistro dell'inquadratura. Il segno visibile sulla vela della barca ci appare come l'impronta della farfalla che, fuggita dal mondo dell'immagine, è approdata nella dimensione reale. Tuttavia, l'artista, nel momento in cui inserisce un elemento iconico sulla cornice, evidenzia lo statuto problematico di quest'ultima, caricandola di un valore semantico. La farfalla, spostandosi sul bordo, non è diventata reale, ma ha permesso la liberazione della cornice dalla sua condizione ausiliaria, elevandola allo status d'opera d'arte.

Il bordo inteso come significante, qualora inizi a essere impiegato come supporto di immagini, diviene esso stesso «segno iconico». La cornice tende così a dimenticare il suo originario destino di soglia tra mondo dell'immagine e mondo reale, assumendo ora un nuovo compito rappresentazionale.<sup>240</sup> «Quanto detto conduce inevitabilmente al *bordo iconico*»<sup>241</sup>. Numerosi modelli di cornice iconica sono riscontrabili nell'ambito delle Secessioni. Le cornici elaborate dagli artisti secessionisti, sia quelle figurative che quelle meramente ornamentali, sono sempre parte integrante dell'opera nel suo complesso. Esse creano effetti di luce e ombra che interagiscono col dipinto, accentuano le linee orizzontali o verticali della composizione pittorica e aiutano a compensare visivamente formati bizzarri e soluzioni asimmetriche.<sup>242</sup> Nel caso dei “bordi iconici” l'interrelazione tra cornice e quadro diventa assoluta. Un esempio significativo di cornice iconica è quello eseguito da Klimt per il suo *Ritratto di Joseph Pembauer* del 1890 (fig. 38).

---

<sup>239</sup> E. Mendgen, “James McNeill Whistler. ‘...carrying on the particular harmony throughou. ...’”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 87-94, qui pp. 87-91.

<sup>240</sup> Gruppo μ, “Semiotica e retorica della cornice”, cit., p. 165.

<sup>241</sup> Ivi, p. 166.

<sup>242</sup> E. Mendgen, “Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt”, cit., p. 100.

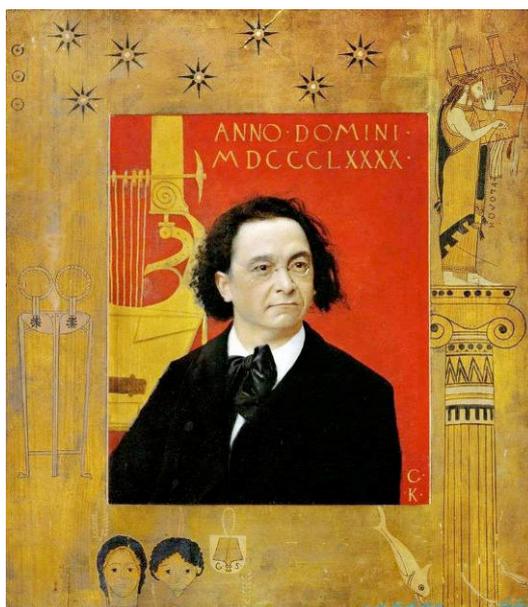


Fig. 38 - Gustav Klimt, *Ritratto di Joseph Pembauer*, 1890. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

La cornice piatta e dorata è stata dipinta dall'artista nello stile dei vasi attici antichi. Non c'è nessun intervento a rilievo che separi nettamente l'inquadratura dal dipinto. Per giunta, sebbene il personaggio sia stato ritratto in maniera naturalistica, lo sfondo e la cornice presentano lo stesso stile stilizzato. Domina un senso di continuità nella resa dei segni ornamentali bidimensionali distribuiti sulla tela e sui bordi. Tutti questi simboli ci parlano dell'identità del musicista raffigurato: sul lato destro della cornice vediamo Apollo che suona la lira sopra una colonna di ordine ionico, alla cui base si scorgono dei delfini (emblema dello stesso dio greco) che si tuffano tra le onde del mare; in basso a sinistra ci sono due teste, una femminile e una maschile; sul lato sinistro c'è un tripode, un dono che gli antichi greci attribuivano agli uomini che si distinguevano per i risultati artistici raggiunti, dominato in alto da tre piccoli cerchi; infine, sul lato superiore fluttuano sette stelle. Al fine di ribadire ulteriormente la passione per la musica del pianista, Klimt sullo sfondo del ritratto ha collocato la sagoma dorata di una lira, simile a quella suonata da Apollo sulla cornice.<sup>243</sup> In

<sup>243</sup> Ivi, pp. 112-115.

questa circostanza, immagine e margini sono un tutt'uno: la cornice non è esterna all'opera, ma è la degna continuazione dello sfondo del quadro. Il pittore sembra aver concentrato la sua massima creatività più sull'incorniciatura che sul ritratto, il quale è più vicino a precedenti soluzioni accademiche, mentre lo stile lineare dei segni iconici presenti sulla cornice è del tutto innovativo.

La cornice vale in questo ritratto innanzitutto come bordo d'oro che si contrappone, prezioso e arcaicizzante, al naturalismo fotografico dei lineamenti del volto del pianista Pembauer. La piatta fascia dorata rende infatti spettrale quel viso, trattato con una fedeltà illusionistica che rappresenta, nel 1890, l'ultimo retaggio della formazione accademica di Klimt. Ma le premesse del futuro sviluppo del pittore sono tutte racchiuse nella cornice di quest'opera di transizione: i simboli musicali e il richiamo all'antico sono un primo omaggio a Klinger e ai fregi che bordano le sue opere grafiche, la citazione dell'elemento architettonico rinvia ai grandi cicli decorativi in edifici pubblici viennesi, i graffiti neri già si dispongono in fasci paralleli come nelle opere mature, mentre lo splendore metallico ed orientaleggiante dell'oro anticipa le cornici forgiate e cesellate per Gustav, negli anni successivi, dal fratello Georg.<sup>244</sup>



Fig. 39 - Max Klinger, *Il giudizio di Paride*, 1885-1887. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.

Nel quadro *Il giudizio di Paride* di Max Klinger, opera del 1885-1887 (fig. 39), la rappresentazione supera i confini del campo e invade la cornice. Qui il concetto di arte totale è realizzato nella sua pienezza, non solo perché l'artista ha utilizzato sia il

<sup>244</sup> M. T. Roberto, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cat. mostra (Torino, Mole Antonelliana, 2 luglio - 18 ottobre 1981), Electa, Milano 1981, p. 47.

medium pittorico che quello scultoreo, ma soprattutto per il fatto che l'immagine, permeando di sé la soglia tra la realtà e l'irrealtà, conquista la dimensione reale e definisce espressamente l'unione tra l'arte e la vita.

Dalle ambigue figure della quinta di destra gli spazi illusionistici del dipinto si aprono nello spazio reale della cornice: l'angelo spia l'episodio appoggiato ad una colonnina in rilievo e i capelli serpentinati della Medusa si allungano in una specie di cornucopia aggrovigliandosi virtualmente su uno dei tre busti scolpiti in legno che fungono da sostegno. La dionisiaca vitalità di queste sculture, contrapposta allo statuario isolamento dei personaggi mitici, enfatizza il compito proprio della cornice, che rappresenta il momento di passaggio dalla dimensione della fantasia all'universo del reale, risolvendolo in un corretto equilibrio fra arti liberali ed arti applicate che ripropone la tradizione rinascimentale del trittico religioso.<sup>245</sup>

Quest'opera è un chiaro esempio di «compartimentazione» del bordo inteso come significato.<sup>246</sup> Tela e cornice collaborano nella raffigurazione del medesimo soggetto, ambientato in uno sfondo unitario. Malgrado ciò, l'immagine, considerata nella sua interezza, appare articolata in più settori divisi fra loro da confini interni. Il risultato complessivo ricorda formalmente le scansioni del polittico gotico, ma in questa situazione l'osservatore si trova dinanzi a un dubbio percettivo: da un lato egli ritiene di essere di fronte a uno «sconfinamento», in cui la scena dipinta infrange i suoi limiti e occupa la cornice; dall'altro lo spettatore immagina di poter percepire un'unica immagine frammentata per opera della «compartimentazione».<sup>247</sup> In poche parole, qui lo statuto della cornice è talmente ibrido da rendere difficile l'identificazione della frontiera tra mondo iconico e mondo reale.

Di un vero e proprio polittico possiamo parlare nel caso dell'opera *La leggenda di Orfeo* di Luigi Bonazza, eseguito nel 1905 (fig. 40). L'artista trentino, sensibile ai linguaggi simbolisti e secessionisti europei, articola il soggetto mitologico in più scene. In un primo momento ci sembra di essere davanti a un comune trittico; in seguito a un'analisi più meticolosa, ci accorgiamo che la cornice ai lati presenta delle immagini allegoriche, contribuendo, perciò, essa stessa alla narrazione figurativa delle vicende di Orfeo.<sup>248</sup> L'obiettivo di questi artisti, dunque, è quello di

---

<sup>245</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 43.

<sup>246</sup> Gruppo μ, "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 163.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> A. Tiddia, "Mito e allegoria: *Ars/Mors/Amor*", in *Sulle tracce di Maurice Denis. Simbolismi ai confini dell'Impero asburgico*, a c. di A. Tiddia, cat. mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 23 giugno - 28 ottobre 2007), Skira, Ginevra-Milano 2007, pp. 94-97, qui p. 94.

stravolgere il tradizionale concetto di cornice, attribuendole una nuova dignità artistica: essa non si limita più a segnalare la rappresentazione, poiché l'inquadratura stessa è ora diventata enunciato iconico.

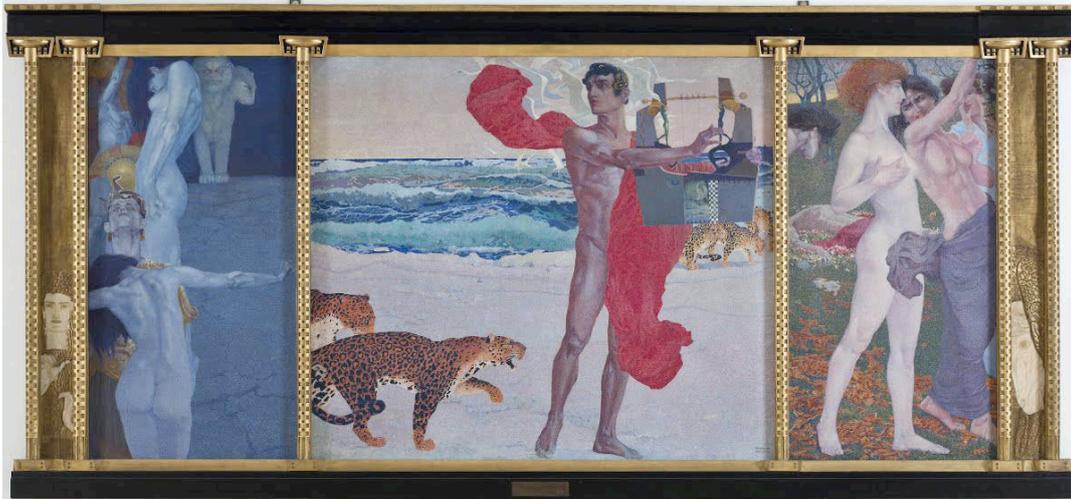


Fig. 40 - Luigi Bonazza, *La leggenda di Orfeo*, 1905. Mart, Rovereto.

La cornice svolge una funzione semantica di notevole rilievo anche nella produzione pittorica degli artisti simbolisti. Uno dei protagonisti del Simbolismo in Italia è Alberto Martini, originario di Oderzo. Nel suo “trittico”, composto da *Diavolessa* del 1906 (fig. 41), *Nel sonno* del 1906-1907 (fig. 42) e *Notturmo* del 1907 (fig. 43), il rapporto dialettico tra tela e cornice raggiunge un equilibrio assoluto. In *Diavolessa* la simbiosi tra il campo iconico e i suoi margini è definitiva, tanto che non sarebbe possibile avere una piena comprensione dell'opera senza la cornice, e viceversa. La figura femminile al centro del quadro è la protagonista della composizione. Ciononostante, è necessario osservare con scrupolosità le scene raffigurate lungo i bordi per venire a conoscenza della sfuggente identità di questo personaggio. Gli episodi narrati sulla cornice, per quanto resi mediante uno stile decorativo che pone in risalto le silhouettes delle figure, non sono secondari, bensì ci comunicano delle verità appena intuibili dall'espressione ambigua della donna in primo piano. Malgrado la relazione osmotica esistente tra quadro e cornice, essi sono stati trattati

dal pittore in due maniere differenti: mentre la diavolessa centrale è un'inquietante presenza illuminata dalla luce lunare e indagata nei minimi dettagli, le sagome nere che si stagliano sul fondo oro dell'incorniciatura rivelano la pericolosa natura ammaliatrice del soggetto.<sup>249</sup>

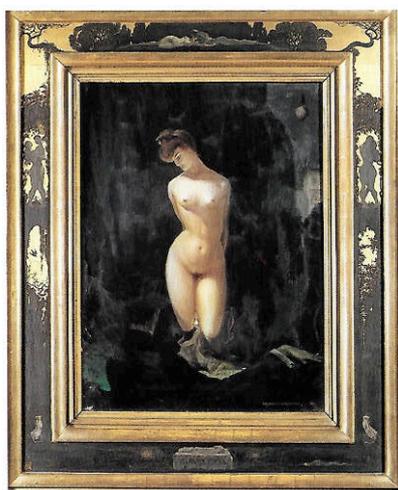


Fig. 41 - Alberto Martini, *Diavolessa*, 1906. Collezione privata.

Fig. 42 - Alberto Martini, *Nel sonno*, 1906-1907. Galleria d'Arte Moderna, Milano.

Fig. 43 - Alberto Martini, *Notturmo*, 1907. Collezione privata.

<sup>249</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 55.

Nel *Notturmo*, invece, il dialogo tra i personaggi femminili della tela e quelli della cornice è più bilanciato sotto il profilo della resa cromatica, che valorizza le forme sinuose delle figure facendole emergere come fiamme luminose sopra uno sfondo nero come la notte, mentre dal punto di vista delle dimensioni le cariatidi dorate dei bordi sono maggiormente accentuate rispetto alle piccole sagome centrali.<sup>250</sup> Il ruolo di indiscussa protagonista dell'opera spetta alla cornice del quadro *Nel sonno*, in cui gli elementi figurativi sono quasi tutti concentrati lungo i margini della rappresentazione, mentre il riquadro centrale è occupato esclusivamente da un vasto cielo notturno sovrastante un esiguo brano di paesaggio. Il titolo stesso dell'opera più che alla tela si riferisce alle figure addormentate disegnate sugli angoli inferiori dell'incorniciatura, l'importanza cruciale delle quali è confermata anche dall'esistenza di studi preparatori di questi personaggi femminili.<sup>251</sup> In quest'ultimo caso, è proprio la cornice la principale depositaria del contenuto semantico del quadro, al punto che sembra di assistere a un'inversione dei ruoli: il dipinto ha una funzione apparentemente decorativa, mentre l'enunciato iconico è ora collocato al confine del campo rappresentazionale.

Assolutamente originale è la sperimentazione artistica condotta da Jan Toorop. Il pittore olandese, originario dell'isola di Giava ma artisticamente legato all'ambiente culturale di Bruxelles (città che ha dato i natali al gruppo di artisti belgi noto come *Les XX*, collettivo di cui lo stesso Toorop è stato membro), considera la cornice come la naturale prosecuzione del campo iconico. Nell'opera *La canzone dei tempi* del 1893 (fig. 44) i margini della rappresentazione costituiscono un tutt'uno con l'immagine centrale. Quest'ultima, all'estrema sinistra, ci mostra il personaggio biblico di Caino, al quale, nell'estremità destra, si contrappone il fratello Abele. Accanto a loro ci sono le due allegorie del Bene e del Male, mentre il centro è occupato da un individuo androgino misterioso che sta spingendo a terra una creatura simile a una sfinge.

---

<sup>250</sup> M. Lorandi, in *Alberto Martini. Mostra antologica*, a c. di M. Lorandi, cat. mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1985 - gennaio 1986; Treviso, Museo Civico "L. Bailo", febbraio - marzo 1986), Electa, Milano 1985, pp. 78-79.

<sup>251</sup> Ivi, pp. 76-79.



Fig. 44 - Jan Toorop, *La canzone dei tempi*, 1893. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Le linee fortemente espressive che circondano le figure creano delle trame ornamentali vibranti, le quali sono così cariche di energia da oltrepassare i limiti della carta e invadere la superficie della cornice. Queste linee, nella parte bassa del quadro, conducono verso le profondità del terreno, dove regna la Morte, simbolicamente rappresentata come un teschio nel lato inferiore dell'inquadratura. Le medesime linee, poi, nella parte alta guidano il nostro sguardo verso il cielo stellato, raffigurato sul lato superiore della cornice.<sup>252</sup> Nonostante questi segni ondulati siano stati tracciati dall'artista attraverso tecniche diverse (disegnati sulla carta e incisi sulla cornice), le linee sinuose si muovono con continuità dal centro ai bordi, e viceversa. Nel lavoro di Toorop cornice e dipinto sono perfettamente in simbiosi, ma con una radicale differenza rispetto alle opere di Martini: nelle creazioni del pittore oipertergino tela e incorniciatura ci narrano dello stesso soggetto, ma mediante soluzioni tecniche e compositive distinte; qui, invece, i segni tracciati sui bordi hanno origine all'interno del mondo dell'immagine, non ne sono indipendenti. Nell'opera del simbolista olandese la cornice non solo rientra interamente nell'ambito dell'opera d'arte, ma è anche parte integrante della composizione pittorica. La ricerca

<sup>252</sup> E. Becker, "White, Blue and Gold. In Search of New Harmony", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 183-218, qui pp. 212-214.

formale di Toorop supera i limiti del campo iconico e ne conquista i margini, aprendosi così un varco verso il mondo reale.

Seguendo il limite del quadro, la cornice si allinea alla superficie pittorica e ne diventa estensione. Pittura ed intaglio si determinano quale fluire scorrevole, come nella “Canzone dei tempi” di Toorop, del 1892, in cui l'universo complesso delle superfici allegoriche si espande sui bordi lignei, tramite l'affluvio dei capitelli e delle onde energetiche. Qui la cornice è profilo e dipinto, tanto che su di essa si apre uno scorcio del cielo, quanto la bellezza macabra di un teschio. Tutto si sviluppa in superficie, quasi la vitalità del dipingere colpisce con i suoi raggi iconici e lineari quanto la circonda, dal limite ligneo al limite murario. Attraverso le curve e le serpentine che scaturiscono dalle figure, Toorop aspira a tradurre il mondo in arabesco.<sup>253</sup>

Lo sconfinamento dei segni pittorici è rilevabile anche nel quadro *Il Marinaio Fritz Müller di Pieschen* di Otto Dix, eseguito nel 1919 (fig. 45). Innanzitutto, possiamo notare il colore blu che non solo pervade tutta la tela, ma coinvolge pure la cornice, la quale, pur essendo caratterizzata dal classico formato quadrato, è qui insolitamente appesa per uno dei suoi angoli. L'inquadratura svolge una funzione complementare nei confronti del soggetto raffigurato al centro, poiché essa contribuisce alla definizione dell'identità del personaggio, aggiungendo delle informazioni non solo visive, bidimensionali, ma anche tattili e tridimensionali. Presumibilmente, la cornice raffigura una spiaggia o, addirittura, un fondale marino, alludendo in questo modo ai mari e alle coste visitate dal marinaio durante i suoi viaggi. Per esprimere al meglio il depositarsi dei ricordi nella mente del protagonista, il pittore è qui ricorso alla tecnica del collage, derivante dalle sue precedenti ricerche espressioniste e cubofuturiste, che approderanno in seguito nel sentimento ironico e al contempo brutale del Dadaismo. Sebbene i materiali incollati dall'artista non siano più presenti fisicamente sulla superficie della cornice, le loro tracce ci permettono di intuire l'elaborato aspetto originario dell'opera.<sup>254</sup>

Sulla cornice era originariamente incrostata anche una stella marina; rimangono adesso poveri bottoni di madreperla e d'oro matto, àncore in rilievo e decorazioni di paillettes argentate e luccicanti, a ricordare la sabbia delle spiagge di tutti gli oceani.<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> G. Celant, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, in “Figure. Teoria e critica dell'arte”, nn. 4-5, 1983 (*La cornice - Il mostro quotidiano*), pp. 11-23, qui p. 16.

<sup>254</sup> D. Ferrari, “Il ‘ruffiano’ del quadro. Appunti per una storia della cornice”, cit..

<sup>255</sup> A. Negri, *Carne e ferro, La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Nike, Segrate 1999, p. 69.



Fig. 45 - Otto Dix, *Il Marinaio Fritz Müller di Pieschen*, 1919. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

In quest'opera siamo già di fronte a una sperimentazione polimaterica condotta sulla cornice, ma il risultato è ancora una volta vicino alle soluzioni simboliste precedentemente analizzate, dato che i segni presenti sui margini della rappresentazione concorrono nuovamente alla formulazione del contenuto semantico del quadro.

Le estremità del campo dell'immagine diventano essenziali nell'opera *Ad Marginem*, dipinta nel 1930 da Paul Klee (fig. 46). In questo lavoro i segni iconici sono quasi totalmente disposti lungo i bordi della tela, fatta eccezione soltanto per il disco solare al centro della composizione. Il titolo in latino, il quale significa letteralmente “al confine”, conferma ulteriormente la centralità del ruolo svolto dai margini del quadro. Il protagonista indiscusso dell'opera è però il sole, qui presentato come principale fonte vitale di tutti gli esseri viventi presenti sulla terra, simbolicamente raffigurati attraverso le fantasiose creature animali e vegetali disseminate nei pressi della cornice. Quest'ultima è costituita semplicemente da quattro listelli di legno uniti tra loro e rivestiti dalla tela. Conseguentemente, la cornice funge da base di appoggio lungo cui trovano posto queste misteriose raffigurazioni. In altri termini, essa rappresenta il supporto reale sopra il quale si generano le irrealità del mondo iconico.



Fig. 46 - Paul Klee, *Ad Marginem*, 1930.  
Kunstmuseum, Basilea.

Ciascun lato della cornice può diventare la base del dipinto, dal momento che le figure enigmatiche sembrano percorrere i limiti della tela, permettendo così di poter ottenere ben quattro configurazioni compositive diverse. Nessuna creatura entra in contatto diretto con il disco solare, il quale fluttua misteriosamente al centro dell'immagine, attirando la nostra attenzione.<sup>256</sup> L'osservatore, analogamente alle piante e agli animali sui bordi dell'inquadratura, è attratto dal potenziale energetico esercitato dal sole. Le figure che popolano i margini del quadro sono degli elementi di mediazione tra la pura immagine solare centrale e lo spettatore, così come la cornice è un dispositivo di conciliazione tra il mondo iconico e il mondo reale. In questa circostanza, tuttavia, la cornice presenta una natura ambigua: da una parte essa è inglobata nella materia pittorica del dipinto, dall'altra costituisce l'ultima frontiera di realtà lungo la quale si generano le immagini. Il valore semantico di quest'opera, e in particolare dei suoi margini, è stato dettagliatamente indagato da Marin, il quale scrive:

---

<sup>256</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 71.

Disseminata, è vero, sui *bordi* del quadro, sui margini, ma appoggiata esattamente su di essi, c'è in primo luogo una vegetazione raffinata, preziosa, di graminacee e di ombrellifere, più abbondante in un lato che negli altri tre: un brulichio di oggetti in cui lo sguardo si disperde seguendo la dispersione delle figure botaniche della cornice. Ma lo sguardo viene senza sosta ricondotto verso il centro dal disco rosso centrale con il suo irradiazione scuro, che disegna sullo sfondo verde una sorta di alone cruciforme. Lo sguardo esita su quest'altro bordo del quadro che è lo sfondo: questo alone appartiene alla "figura" del pianeta rosso o al "fondo-superficie" della *tavola*? Questo irradiazione cupo appartiene al sole rosso che si espande oltre le sue frontiere, o a un astro occultato dal sole per una specie di eclissi capovolta?

Ma è mai esistito in natura un uccello capace di camminare su un bordo, a testa in giù, anche se fosse solo una sagoma, un "segno" di uccello, un geroglifico, come dice Grohmann? Geroglifico o pittogramma, sono stati veramente iscritti così capovolti? Sì, forse, se lo sguardo vuole leggere correttamente, in maniera adeguata, le quattro lettere alfabetiche scritte sui bordi: "v" vicino al bordo superiore, "r" a sinistra, "l" a destra sui bordi laterali, "u" sul margine inferiore. Tre consonanti, una vocale: la "u" centrale sul margine inferiore risponde con la sua voce di vocale alla "v" sul margine superiore, una "v" molto vicina graficamente alla "u", ma che, essendo consonante, è condannata a "consonare" con la vocale: "v-u", "vu". Lo stesso vale per la "r" e la "l": "r-u", "u-l".

Al margine del quadro, fra le piante acquatiche, troviamo così *la voce*, nella forma di segni grafici che la rappresentano al centro di geroglifici-pittogrammi che appartengono soltanto alla lingua di Klee; la voce di una vocale, o piuttosto la *vocale* di una voce assente dal quadro, la *u*, che fa pronunciare le altre tre lettere. Ecco comunque che lo sguardo percorre il margine del quadro in tutti i sensi alla ricerca di un senso: girando in cerchio (o piuttosto in rettangolo) intorno al cerchio rosso centrale. Grazie a questo percorso, tuttavia, l'uccello sul margine si trova a camminare correttamente sulle zampe e non con la testa in giù; ma allora - sorpresa - la "u" è diventata "n" mentre le sue tre compagne consonanti diventano i segni di una scrittura indecifrabile. Ed ecco che, per vedere meglio, ci troviamo respinti al margine più estremo della voce.

Questa ricerca del senso al margine della voce è sulla cornice interna della rappresentazione, tra segno vocalico e segni consonantici che la rappresentano all'ascolto e alla visione, implica, per potersi realizzare, uno spostamento dell'occhio verso la cornice esterna del quadro o una rotazione del quadro stesso intorno al centro rosso. Un processo di anamorfosi che interroga il soggetto moderno attraverso la cornice e la rappresentazione, i margini e le figure del bordo. In effetti, se per potermi spostare attorno al quadro di Klee lo appoggio al suolo - come farà Pollock, vent'anni più tardi, per i grandi *drippings* - allora i margini del quadro *Ad marginem* diventano pozzi quadrangolari in cui, nell'acqua verdastra del fondo, un pianeta rosso si riflette e si condensa, a meno che non emerga invece dalle sue profondità, esattamente al posto del mio occhio che si guarda e si scopre nella forma di un astro dall'irradiazione cupa. Spostamento sconcertante della riflessività del dispositivo, spostamento stupefacente della presentazione della rappresentazione tramite lo strumento stesso della sua chiusura: il margine.<sup>257</sup>

A partire dai primi decenni del XX secolo gli artisti delle Avanguardie iniziano a mettere in discussione il ruolo tradizionale della cornice, ovvero quello di istituire una frontiera tra il mondo dell'immagine e quello reale. Di conseguenza, due sono le alternative: o la cornice viene rimossa dal quadro, oppure essa si reinventa. Dinanzi ai mutevoli valori artistici, culturali e sociali che attraversano il Novecento, la cornice è costretta a rimodellare continuamente il proprio statuto e le proprie funzioni.

---

<sup>257</sup> L. Marin, "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", cit., pp. 150-151.

Negli anni delle Avanguardie storiche gli artisti tendono a inglobare i margini della rappresentazione all'interno di ricerche formali che partono dal centro della composizione per poi estendersi verso i confini della stessa: in questo modo, la cornice diventa forma e, in quanto tale, contribuisce attivamente alla definizione degli equilibri compositivi del dipinto. Successivamente, in particolare dalla metà del XX secolo, la cornice comincia a essere oggetto di sperimentazioni concettuali, interessate a indagare la nozione stessa di opera d'arte e le sue relazioni con la realtà. Per gli artisti delle Neoavanguardie raramente la cornice si fa veicolo di contenuti semantici altri, ma piuttosto essa stessa diventa protagonista di ricerche artistiche volte a esplorare i limiti tra arte e vita. Tuttavia, non mancano esempi di cornici semantiche create nell'ambito delle tendenze concettuali e processuali. Un caso esemplare è rappresentato da *Senza titolo* del 1973 di Jannis Kounellis (fig. 47).

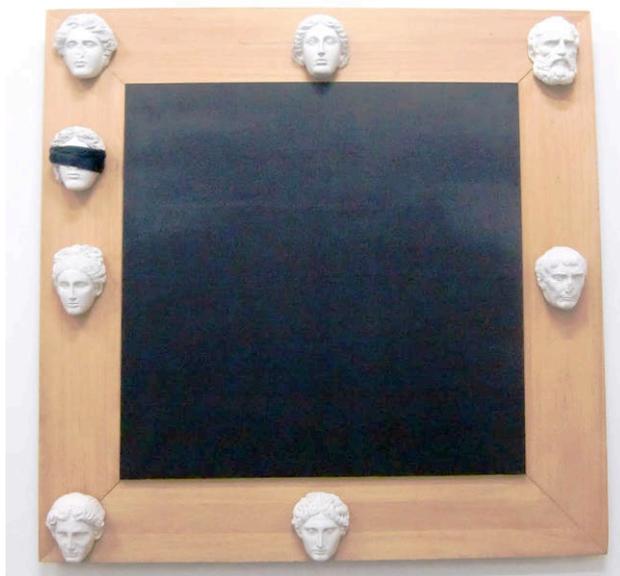


Fig. 47 - Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1973. Collezione privata.

L'opera è costituita da una tela monocroma di colore nero inquadrata da una semplice cornice di legno, sulla cui superficie trovano posto dei calchi in gesso di volti che richiamano quelli della statuaria classica.<sup>258</sup> Qui il dipinto è muto, non ci comunica

<sup>258</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 118.

nulla. La tela nera sembra un lugubre drappo in lutto: la pittura, tradizionalmente intesa, è morta e lascia ora lo spazio a un'arte nuova, la quale non è più confinata all'interno di una cornice, ma è intenzionata a uscirne. I volti non appartengono al mondo iconico del quadro, bensì occupano la cornice stessa come presenze plastiche desiderose di abitare il nostro spazio. Questi sguardi, personificazioni dell'eredità del passato, ci scrutano e ci interrogano sul destino che attende l'arte e, più in generale, l'uomo contemporaneo. L'arte non è più una dimensione irrealmente distinta dalla sfera quotidiana, ma si trova ora al confine tra la realtà e l'irrealtà. In quest'opera la cornice non racchiude più l'immagine, ma nemmeno ne costituisce più la naturale prosecuzione: la cornice è qui la sola protagonista, è diventata essa stessa *ergon*.

## 3.2 La cornice formale

Nel precedente paragrafo abbiamo esaminato come tra il XIX e il XX secolo gli artisti siano talvolta inclini a incorniciare i loro dipinti mediante una soluzione semantica. Questo è dovuto essenzialmente a due motivazioni: la prima riconosce nella cornice un dispositivo didascalico esterno, il quale accompagna la rappresentazione pittorica al fine di agevolarne la lettura oppure con l'obiettivo di apportare informazioni di carattere grafico o simbolico complementari al contenuto del quadro; la seconda, invece, considera l'incorniciatura come la logica prosecuzione del campo iconico. In quest'ultima circostanza, la cornice diventa una parte integrante della composizione pittorica, soggetta alle medesime regole compositive del dipinto. In altre parole, si delinea quella che possiamo chiamare la "cornice formale". Le ricerche che gli artisti contemporanei conducono sulla forma non si fermano più ai limiti della tela, ma cominciano a espandersi nello spazio circostante, arrivando a coinvolgere in primo luogo la cornice.

### 3.2.1 La cornice e il taglio fotografico

Molteplici sono le modalità attraverso le quali i bordi dell'opera d'arte possono interagire con le altre componenti dell'immagine. Una soluzione interessante è quella individuata da Schapiro:

La cornice [...] può entrare anche nella formazione dell'immagine; non solo attraverso i contrasti e le corrispondenze suscitati dalla sua forma forte, specialmente nel caso della scultura architettonica, ma anche, come accade negli stili contemporanei, per la prassi di tagliare stravagantemente gli oggetti in primo piano, sì da farli apparire vicini allo spettatore e visti di lato attraverso un'apertura. Intercettando questi oggetti, la cornice sembra attraversare un campo rappresentazionale che si estende dietro a essa, ai suoi lati: Degas e Toulouse-Lautrec sono stati maestri ingegnosi di questo tipo di immagine.<sup>259</sup>

Nel momento in cui il pittore decide di interrompere il disegno di una figura,

---

<sup>259</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 95.

intercettandola mediante il profilo della cornice, l'osservatore è indotto a completarla ricorrendo all'esperienza e all'immaginazione.<sup>260</sup> In questa situazione, la cornice non svolge più un ruolo neutro e passivo, bensì agisce come un elemento attivo della rappresentazione, contribuendo alla definizione dell'equilibrio formale della composizione.

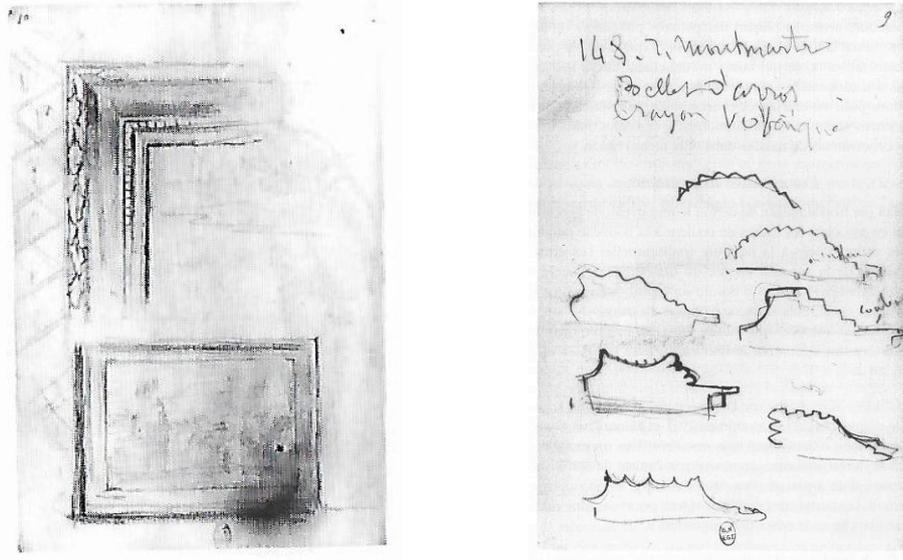
L'interruzione degli oggetti pittorici mediante la cornice non è affatto cosa nuova. Fin dal Rinascimento almeno essa è stata la regola, più che l'eccezione, nella pittura occidentale. Nondimeno, l'effetto si fa patente, in misura esplicita, soltanto con la generazione di Degas e Toulouse-Lautrec. Possiamo ora definire con un minimo di precisione la differenza. Nella pittura precedente, la frammentazione restava periferica. Evitava d'interferire con i centri essenziali degli oggetti dipinti e con le caratteristiche decisive del soggetto. I pittori tradizionali non esitavano a tagliare la base di una figura, il retro di un abito, un gomito. Essi mozzavano l'infinito paesaggio o un intero. Eppure, il capo o il busto di un personaggio ritratto, sebbene appartenessero al tipo delle figure frammentate, erano vitali in quanto entità indipendenti. Solo quando, nel XIX secolo, la cornice ha lo scopo di tagliare oggetti, con un piglio che si potrebbe chiamare "brutalità fotografica", l'interferenza da parte della cornice si rende evidente, drammatica e significativa.<sup>261</sup>

Tra i pittori impressionisti, Edgar Degas e Camille Pissarro sono coloro che maggiormente si sono dedicati all'ideazione delle cornici dei loro dipinti. Per quanto riguarda Degas, moltissimi sono i disegni del pittore destinati allo studio della forma delle sue cornici, come quelli datati 1858-1886 e conservati al Département des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi (figg. 48-49). Il numero elevato di varianti testimonia la preoccupazione dell'artista per la ricerca della configurazione migliore. I progetti mostrano delle cornici non eccessivamente semplici, ma nemmeno troppo elaborate, moderne e al contempo eleganti, sempre pensate in armonia con i dipinti. Le forme pulite guardano a modelli rinascimentali e neoclassici, i quali vengono però interpretati in chiave originale dal pittore, intenzionato a elaborare nuove soluzioni formali che giocano con le luci e le ombre, allo stesso modo dei suoi soggetti pittorici.

---

<sup>260</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 126.

<sup>261</sup> Ivi, p. 128.



Figg. 48-49 - Edgar Degas, *Studi di cornici*, 1858-1886. Département des Estampes, Bibliothèque Nationale, Parigi.

Un'attenzione specifica è poi riservata anche ai colori delle cornici, la scelta dei quali è fortemente condizionata dalle teorie scientifiche di Chevreul. Solitamente, il colore dei margini riprende la gamma cromatica utilizzata nel quadro, esaltandola e valorizzandola. Inoltre, gli studi del chimico francese suggeriscono di coordinare il tono della cornice con quello del dipinto, evitando contrasti troppo accesi. Per questo motivo, il colore dell'incorniciatura dovrebbe essere neutro, preferibilmente bianco, o almeno in sintonia con le tonalità predominanti dell'opera. La cornice bianca, molto usata dagli Impressionisti e specialmente da Degas, in breve tempo diventa un simbolo di modernità. Purtroppo, quasi tutte le cornici bianche del pittore sono oggi scomparse. Un esemplare originale è fortunatamente giunto fino a noi: si tratta della cornice per il pastello *Ballerina in riposo* del 1879 (fig. 50). Nonostante alcuni critici e giornalisti ottocenteschi abbiano accusato gli Impressionisti di aver scelto questa tipologia di inquadratura con il solo fine di attirare a tutti i costi l'attenzione dello spettatore, alla base della predilezione di Degas per il bianco ci sono ragioni puramente estetiche, fondate su riflessioni riguardanti la luce e l'armonia dei colori. Nell'opera in questione, l'adozione di una cornice bianca risponde a esigenze di

natura formale: il bianco dei bordi richiama e accentua i toni candidi del pastello, conferendo ulteriore luminosità alla composizione. I margini bianchi catturano la luce e la fanno convergere sulla figura radiosa della ballerina. La cura dell'artista è qui rivolta non solo al colore, ma anche alla forma, dato che questo modello di cornice è identificabile con quello abbozzato in un disegno della Bibliothèque Nationale di Parigi (fig. 51).<sup>262</sup> Infine, in quest'opera non possiamo non notare il ricorso del pittore al “taglio fotografico” analizzato da Schapiro e Arnheim: il lato sinistro della cornice interrompe bruscamente la sagoma di una seconda danzatrice, appena accennata. Come rivela il titolo, la protagonista del quadro è la sola ballerina ritratta a figura intera, mentre l'altra figura serve all'artista unicamente per bilanciare la composizione.

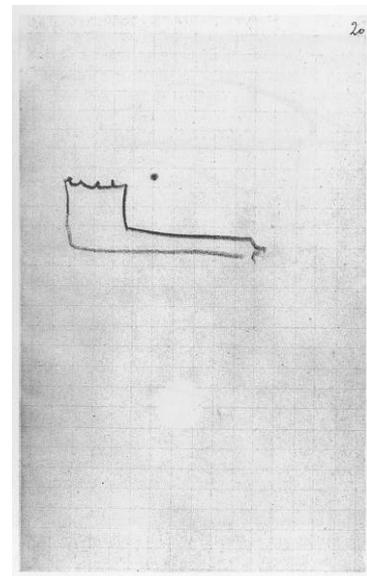


Fig. 50 - Edgar Degas, *Ballerina in riposo*, 1879. Collezione privata.

Fig. 51 - Edgar Degas, *Studio di profilo di cornice*, 1858-1886. Département des Estampes, Bibliothèque Nationale, Parigi.

<sup>262</sup> I. Cahn, “Edgar Degas. Gold or Colour”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 129-138, qui pp. 129-134.

### 3.2.2 La cornice dipinta

L'armonia tra dipinto e cornice raggiunge un elevato livello di equilibrio formale nella produzione degli artisti post-impressionisti. Vincent van Gogh per le sue prime sperimentazioni di bordi iconici trae ispirazione dalla cultura figurativa orientale, più precisamente dalle stampe giapponesi. In *Giapponeseria: Il ponte sotto la pioggia* del 1887 (fig. 52) il pittore rielabora la xilografia *Acquazzone improvviso sul ponte Shin-Ohashi* del 1857 realizzata da Utagawa Hiroshige (fig. 53).



Fig. 52 - Vincent van Gogh, *Giapponeseria: Il ponte sotto la pioggia*, 1887. Van Gogh Museum, Amsterdam.

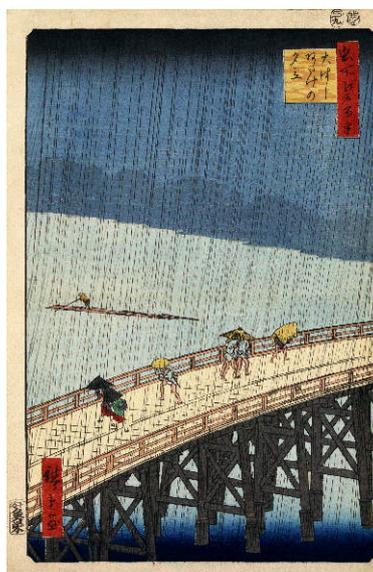


Fig. 53 - Utagawa Hiroshige, *Acquazzone improvviso sul ponte Shin-Ohashi*, 1857. Museum of Fine Arts, Boston.

Se da una parte il dipinto di Van Gogh riprende piuttosto fedelmente il soggetto dell'incisione, dall'altra la cornice che l'artista olandese ha concepito per la sua interpretazione è del tutto originale. L'inquadratura richiama i colori della scena rappresentata, ma questi ultimi sono qui ravvivati, resi più vivaci e brillanti. L'intensità dei toni è favorita anche dal contrasto cromatico dei colori complementari

rosso e verde. Gli ideogrammi sono frutto della fantasia del pittore e hanno qui una funzione prettamente decorativa.<sup>263</sup> La cornice, per quanto possa apparire vicina alle soluzioni iconiche elaborate dai Simbolisti e dai Secessionisti, non ha alcun intento semantico, non deve trasmettere nessun significato. I margini della rappresentazione sono finalizzati allo studio delle forme e dei colori da parte dell'artista, il quale si serve di queste *giapponeserie* unicamente per definire il proprio linguaggio pittorico. La coesione formale tra cornice e dipinto diventa assoluta nella *Natura morta con pere e limoni* del 1887 (fig. 54).

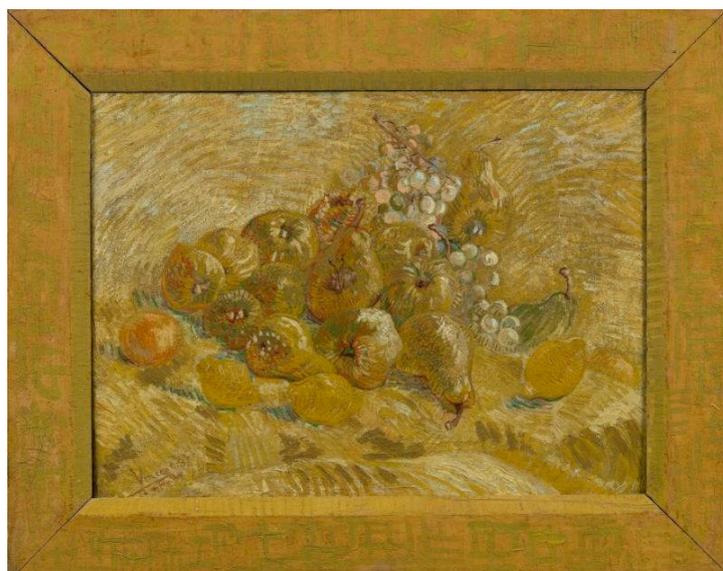


Fig. 54 - Vincent van Gogh, *Natura morta con pere e limoni*, 1887. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Tutta la composizione, cornice compresa, è dominata dal colore giallo, qui declinato nelle sue varie sfumature. La cornice piana è pensata in continuità con la tela e funge essa stessa da supporto per le pennellate vibranti del pittore. La texture giallo-ocra dei bordi crea un motivo a griglia che ricorda la trama di un tessuto o di un cesto di vimini, un possibile richiamo al contenitore da cui Van Gogh può aver preso la frutta qui ritratta. Le pennellate energiche del quadro sembrano uscire vorticosamente dai confini della tela e invadere la superficie della cornice, determinando in questo modo

---

<sup>263</sup> M. T. Roberto, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 45.

una corrispondenza formale tra la trama dei bordi e i fluidi tocchi pittorici del dipinto. Questa natura morta dedicata al fratello Theo sappiamo però essere una ridipintura successiva realizzata dallo stesso Vincent. In origine la tela ospitava un altro soggetto, il quale non è identificabile attraverso le radiografie a raggi X. Di una cosa siamo comunque certi: Van Gogh non solo ha modificato la composizione, ma anche la cornice: quest'ultima era precedentemente rossa, il colore complementare al verde dello sfondo del dipinto originario. Il risultato sarebbe stato l'opposto di quello oggi visibile, ovvero un contrasto cromatico vivace. Ciò che rende unica l'opera attuale è, invece, proprio la profonda armonia tra tela e cornice, resa possibile dalla conoscenza da parte del pittore olandese delle sperimentazioni contemporanee condotte da Georges Seurat, il cui studio era stato visitato da Van Gogh qualche mese prima dell'esecuzione della natura morta.<sup>264</sup>

Il vortice, che prima risucchiava l'arte, si rovescia ed è la cornice a farne le spese. Come nel quadro di Van Gogh, "Limoni" del 1887, dove le onde del colore invertono la direzione travolgono il loro contenitore: la cornice viene dipinta e diventa un eco che rimanda il segno cromatico. È una sua cassa di risonanza, attraverso la quale il di fuori non è più oppressivo, ma compiacente e sedotto. L'idea di mantenere un contatto con il mondo esterno (tutto può essere dipinto) deriva a Van Gogh da due fonti: la conoscenza delle storie calligrafiche che, nelle stampe giapponesi, come nelle antiche miniature, circondavano le raffigurazioni degli attori e dei paesaggi esotici e la visita allo studio di Seurat, artista abituato a dipingere i bordi dei suoi quadri, così da simulare una cornice ottica.<sup>265</sup>

Nei lavori di Seurat la cornice è al tempo stesso confine ed estensione del campo rappresentazionale. I teorici del Gruppo  $\mu$  interpretano le opere del pittore francese come dei modelli di «bordo rimato», figura retorica della cornice che prevede il conferimento ai margini dell'immagine di determinati elementi appartenenti all'enunciato iconico. Nel caso in cui la cornice riporti sulla sua superficie delle componenti formali, è possibile parlare di «bordo rimato plastico».

La rima plastica può entrare in gioco su tutti i parametri del segno plastico. I bordi puntinisti di Seurat costituiscono un buon esempio di accoppiamenti di colore e di forma insieme.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> L. van Tilborgh, "Framing Van Gogh. 1880-1990", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 163-180, qui pp. 163-168.

<sup>265</sup> G. Celant, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, cit., pp. 16-17.

<sup>266</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 168.

Seurat conosce perfettamente gli studi sulle luce e sui colori del chimico Chevreul, i quali sono alla base della tecnica puntinista utilizzata dall'artista. Le teorie scientifiche sulla percezione visiva evidenziano come il cervello umano non assorba passivamente le informazioni recepite dall'occhio, bensì le rielabori attivamente. Per quanto riguarda i colori, questi non sono percepiti distintamente, ma in relazione con gli altri colori vicini, i quali, a livello percettivo, si influenzano a vicenda. In altri termini, lo stesso colore abbinato a un tono avrà un determinato effetto ottico, accostato a una tonalità diversa provocherà, invece, una risposta percettiva differente. La tecnica puntinista ha l'obiettivo di costruire delle immagini attenendosi a delle regole scientifiche che tengono conto della percezione umana. I contorni delle figure non sono più netti, ma sfumano in un pulviscolo di minuscole macchie di colore che, a una specifica distanza, si condensano e permettono la corretta individuazione del soggetto.<sup>267</sup> Nella produzione di Seurat non solo i profili delle figure sono destinati a evaporare, ma anche i bordi del quadro stesso. La cornice, attraversata dalla medesima trama pulviscolare del dipinto, sembra perdere la propria consistenza fisica e scivolare nel mondo irreali dell'immagine. Relativamente all'applicazione della tecnica puntinista alle cornici Arnheim scrive:

Maggiore è l'affinità visiva esistente tra cornice e quadro, più essi possono l'un l'altro influenzarsi. Quando Seurat dipingeva le sue cornici con la stessa texture pointillista che impiegava per i quadri, e dava a ciascuna zona della cornice un colore complementare a quello, entro il quadro, che esso bordava, egli aumentava così fino a un punto massimo l'interazione tra cornice e quadro.<sup>268</sup>

Un'opera significativa sotto questo punto di vista è *Le modèle* del 1888 (fig. 55). La cornice è talmente sottile ed esile da risultare quasi impercettibile. Oltretutto, essa è interamente ricoperta da una fittissima trama di piccoli tocchi di colore tra loro sapientemente accostati, al fine di ottenere la sfumatura desiderata. Sebbene i toni della cornice siano leggermente più scuri di quelli della tela, l'artista sta qui ricercando un'armonia totale tra immagine e inquadratura. A un primo sguardo, la texture può sembrare omogenea lungo tutti i quattro lati della cornice. In realtà, se si guarda con maggiore attenzione, si possono scorgere delle sfumature più o meno

---

<sup>267</sup> M. Waschek, "Georges Seurat. The Frame as Boundary and Extension of the Artwork", in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 149-162, qui pp. 149-153.

<sup>268</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 124.

luminose, più o meno calde, le quali rispondono ai punti di luce e alla costruzione cromatica del soggetto dipinto. Alle spalle della modella centrale il pittore ha raffigurato una porzione del quadro *Una domenica pomeriggio sull'isola della Grande-Jatte*, realizzato da Seurat nel 1884-1885 e oggi all'Art Institute di Chicago. Di quest'ultimo l'artista ha rappresentato anche la cornice, bianca come quelle introdotte dagli Impressionisti: questo modello di cornice in seguito non soddisferà più Seurat, secondo il quale l'eccessiva neutralità del bianco rischia di mitigare l'energia vitale dei colori.<sup>269</sup> Questa precisa corrispondenza tra i colori vibranti della cornice e le pennellate radiose del quadro mette in evidenza la sofisticata ricerca formale che si nasconde dietro questa elaborata composizione, in cui i margini del campo rappresentazionale sembrano dissolversi e prendere parte a un processo di dematerializzazione dell'opera. La cornice non appartiene più al mondo reale dell'osservatore, ma è pienamente ascrivibile al mondo dell'immagine. In altre parole, «la cornice da preludio al quadro entra così definitivamente nel sistema del quadro: è una figura tra le altre figure»<sup>270</sup>.



Fig. 55 - Georges Seurat, *Le modèle*, 1888. National Gallery, Londra.

<sup>269</sup> M. Waschek, "Georges Seurat. The Frame as Boundary and Extension of the Artwork", cit., pp. 153-161.

<sup>270</sup> G. Celant, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, cit., p. 17.

La tendenza a convogliare la cornice all'interno dell'universo iconico, che si diffonde a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, conoscerà uno sviluppo significativo negli anni delle Avanguardie. Particolarmente interessati al valore espressivo dei margini del quadro saranno i pittori del Futurismo. Ciò che interessa a questi artisti è permettere al segno pittorico di esprimere con la massima libertà la sua carica energetica, svincolandolo da qualunque limite, compreso quello della cornice. Lo sconfinamento dell'immagine segnala il vivace dinamismo delle composizioni futuriste.

Il nostro concetto di cornice come delimitazione regolare che isola il campo della rappresentazione dalle superfici circostanti non si applica a tutte le cornici: ci sono quadri e rilievi in cui taluni elementi dell'immagine attraversano la cornice, come se la cornice fosse semplicemente parte dello sfondo ed esistesse in uno spazio simulato dietro la figura. Tale attraversamento della cornice costituisce spesso una risorsa espressiva: una figura rappresentata in movimento appare più attiva se attraversa la cornice, come se fosse priva di limiti nel suo movimento. La cornice appartiene allora allo spazio virtuale dell'immagine, più che alla superficie materiale: la convenzione si naturalizza come elemento dello spazio pittorico, piuttosto che dello spazio dell'osservatore o del veicolo.<sup>271</sup>

Come evidenzia Schapiro, la cornice, nell'istante in cui viene attraversata dall'immagine, non appartiene più alla dimensione reale, ma è diventata parte dell'opera d'arte. La pratica futurista di infrangere i confini della tela deriva dalla formazione divisionista dei principali esponenti del movimento, i quali sono perfettamente a conoscenza degli studi sulla luce di Chevreul e dei lavori puntinisti di Seurat. A influenzare i più giovani Umberto Boccioni e Gino Severini è il loro maestro Giacomo Balla, il quale conosce molto bene la tecnica divisionista della scomposizione dei colori, metodo che applica non solo sui soggetti dipinti, ma anche sulla loro incorniciatura.<sup>272</sup> Mentre nelle opere divisioniste la cornice dipinta ha uno scopo prettamente ornamentale, finalizzato alla creazione di un risultato armonico tra dipinto e inquadratura, nei successivi lavori futuristi la cornice viene considerata non più come un dispositivo esterno di accompagnamento, ma come un'estensione del campo pittorico. Questo lo possiamo vedere nell'opera *Velocità astratta + rumore*

---

<sup>271</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 96.

<sup>272</sup> D. Ferrari, "Sconfinamenti. La poetica futurista delle cornici infrante", in *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, a c. di B. Avanzi, D. Ferrari e F. Mazzocca, cat. mostra (Rovereto, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2016, pp. 74-93, qui pp. 80-83.

del 1913-1914 (fig. 56).



Fig. 56 - Giacomo Balla, *Velocità astratta + rumore*, 1913-1914.  
Peggy Guggenheim Collection, Venezia.

I colori accesi e le forme dinamiche del dipinto escono dai limiti della tela e invadono la cornice, trasformandola in una componente inseparabile del quadro. La tradizionale funzione della cornice, intesa come frontiera mediatrice, è qui stravolta: essa non è più in grado di confinare al suo interno il mondo iconico, poiché l'incorniciatura stessa è diventata parte dell'irrealtà dell'immagine.<sup>273</sup> Qui la cornice non ha più una finalità decorativa, bensì è un elemento imprescindibile della composizione. Le linee e i colori presenti sui margini non sono altro che la prosecuzione degli elementi segnici del quadro, i quali partono dal centro dell'opera e si indirizzano verso le estremità. Il moto centrifugo delle linee e delle forme astratte è intenzionato a oltrepassare la soglia e invadere lo spazio reale dell'osservatore. La lezione di Balla viene correttamente recepita da Severini, il quale ricorre spesso allo «sconfinamento» per attribuire ulteriore movimento ai suoi soggetti.

Si ottiene una soluzione immediata con un'operazione di soppressione: è lo *sconfinamento*. L'enunciato, iconico o plastico, “fuoriesce” in questo caso dal bordo: sconfinna.

<sup>273</sup> C. Traber, “In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cit., pp. 221-247, qui pp. 228-229.

In *Ritmo plastico del 14 luglio* (1913), per esempio, Gino Severini oltrepassa i limiti della tela: i tratti colorati sconfinano sulla cornice grigio neutro in una decina di punti. L'effetto di questa figura retorica è ben noto: lo spazio esterno al bordo, di cui l'enunciato si appropria, garantisce un dinamismo cinetico rilevante.<sup>274</sup>

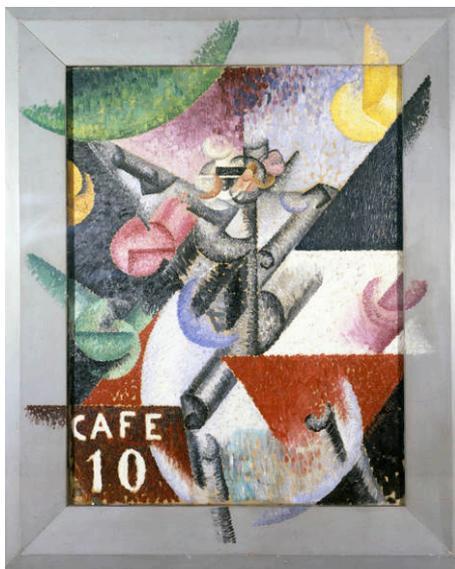


Fig. 57 - Gino Severini, *Ritmo plastico del 14 luglio*, 1913. Mart, Rovereto.

Anche nella produzione di Severini l'energia interna del quadro è così forte da dover necessariamente rompere i limiti imposti dal supporto, provocando l'estensione delle linee e dei colori sulla cornice. Nell'opera appena citata *Ritmo plastico del 14 luglio*, eseguita a Parigi nel 1913 (fig. 57), il pittore mette in scena la vitalità che contraddistingue un bar parigino dell'epoca, qui evocata mediante forme, luci e colori. Le sole sagome riconoscibili sono quelle delle lettere e dei numeri collocati in basso a sinistra, che fanno riferimento al nome del locale.<sup>275</sup> Il moto vorticoso del dipinto si frantuma e si irradia, permeando di sé tutta la superficie della tela e approdando persino su determinati settori dell'inquadratura. Quest'ultima, una comune cornice colorata di grigio, è attraversata da vivaci bagliori cromatici, i quali trasferiscono il vigore pittorico della composizione futurista oltre i limiti del campo

<sup>274</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 161.

<sup>275</sup> D. Ferrari, "Sconfinamenti. La poetica futurista delle cornici infrante", cit., pp. 88-89.

iconico, «restituendo così la sensazione di un movimento in espansione»<sup>276</sup>. Pure in questo caso, la ricerca formale dell'artista non si limita dentro i confini tradizionali del quadro, ma arriva a coinvolgere anche i margini della rappresentazione, caricandoli di una valenza energetica vibrante e coinvolgente.

All'incirca negli stessi anni pure Robert Delaunay, principale rappresentante del Cubismo orfico, sta sperimentando il potenziale espressivo della cornice, pervenendo a soluzioni formali vicine a quelle elaborate dai futuristi. Nell'opera *Le finestre simultanee sulla città* del 1912 (fig. 58) il pittore raffigura una veduta urbana di Parigi osservata attraverso l'apertura di una finestra.



Fig. 58 - Robert Delaunay, *Le finestre simultanee sulla città*, 1912.  
Hamburger Kunsthalle, Amburgo.

La sola figura riconoscibile è quella della Torre Eiffel, la quale è a mala pena intuibile in questa articolata costruzione di forme astratte, linee, luci e colori. Le visioni simultanee sulla città sono qui ben rappresentate mediante la compenetrazione di piani, i quali non sono statici, immobili, bensì dinamici, pieni di vitalità.<sup>277</sup> La frenesia delle forme e dei colori esce dai confini ideali della finestra e

---

<sup>276</sup> Ivi, pp. 89-91.

<sup>277</sup> D. Ferrari, “Una finestra aperta sul mondo: cornici come finestre... finestre come cornici”, cit., p. 276.

avvolge la cornice. Quest'ultima non è più la finestra albertiana, ovvero quel dispositivo attraverso il quale l'osservatore può ammirare l'immagine dipinta, ma è ora diventata essa stessa supporto per il mondo iconico. La sua superficie, di ampiezza vicina a quella della tela, ospita una complessa trama astratta, frutto di un'irradiazione energetica di forme e colori proveniente dal centro del quadro. Le stesse linee di giuntura delle tavole di legno che costituiscono la cornice concorrono alla definizione della composizione, come si può notare nell'angolo in basso a destra, il quale rappresenta un'estensione della sagoma della Torre Eiffel.

### 3.2.3 La cornice sagomata

La cornice può contribuire all'elaborazione formale dell'opera d'arte anche mediante la sua stessa sagoma. Come ribadisce Schapiro:

La cornice è talora una forma irregolare che segue i contorni dell'oggetto, non più una caratteristica preesistente del veicolo-immagine o del fondo, ma un che di aggiuntivo che dipende dai contenuti dell'immagine. Prima viene l'immagine, e la cornice le viene tracciata attorno: quindi la cornice accentua le forme dei segni piuttosto che racchiudere un campo ove sono posti dei segni. Come negli esempi in cui le figure traboccano attraverso la cornice, le deviazioni imposte dall'immagine alla cornice asseriscono l'indipendenza e l'energia del segno.<sup>278</sup>

Gli artisti, nel momento in cui decidono di intervenire sul profilo della cornice, si apprestano a condurre un'operazione di «sostituzione plastica»<sup>279</sup>. Come teorizzano chiaramente i teorici del Gruppo  $\mu$ :

Primariamente, le sostituzioni trasgrediscono infatti l'aspetto plastico del bordo: influiscono sulla sua forma, posizione o testura, facendo subentrare nuove caratteristiche rispetto a quelle attese (opposizione concepito/percepito). Le chiameremo *sostituzioni plastiche*.

Un secondo procedimento consiste nel fare del bordo un segno iconico. Costituendo di per sé un enunciato autonomo, il bordo indebolisce la propria funzione indessicale (ecco perché si tratta di una soppressione parziale), a favore di una nuova funzione di rappresentazione (da cui la nostra descrizione della figura come ciò che risulta da un'aggiunta).

Le sostituzioni plastiche possono influenzare la *forma* del bordo.<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 96.

<sup>279</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 165.

<sup>280</sup> Ibidem.

Nell'ambito del Futurismo, Giacomo Balla è l'artista che ha maggiormente sperimentato con la forma delle sue cornici. Nell'opera *Le mani del violinista* del 1912 (fig. 59) il formato trapezoidale della tela è valorizzato da un'inquadratura singolare in cui emergono ai lati due triangoli neri. Le forme geometriche e le linee compositive della cornice amplificano l'effetto dinamico ricercato dal pittore. Il profilo trapezoidale del supporto evidenzia lo spazio attraversato dal movimento della mano del violinista, qui riprodotto in una serie di sequenze, come nelle fotografie di Muybridge e Marey.<sup>281</sup> È il moto veloce della mano raffigurata a determinare la forma trapezoidale del campo rappresentazionale. I due triangoli ai lati costituiscono una quinta teatrale, nella quale va in scena un'apparizione luminosa rappresentante il dinamismo energetico sotteso al suono musicale. La vibrazione delle corde del violino si riverbera nelle filamentose linee di luce che plasmano l'immagine, le quali a loro volta creano lo spazio trapezoidale del quadro, la cui energia intrinseca è ulteriormente segnalata dalle forme triangolari caratterizzanti questa bizzarra cornice.

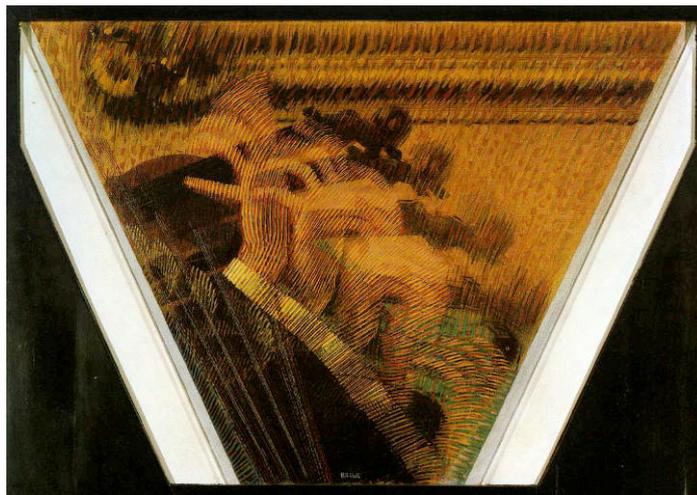


Fig. 59 - Giacomo Balla, *Le mani del violinista*, 1912. Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra.

---

<sup>281</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 58.

Nella contemporanea *Compenetrazione iridescente n. 7*, eseguita sempre nel 1912 da Balla (fig. 60), sono gli stessi elementi triangolari della composizione pittorica a plasmare la forma della cornice, la quale è composta da otto triangoli disposti simmetricamente lungo i margini del quadro. L'aspetto complessivo ricorda una «stella a quattro punte»<sup>282</sup>. L'armonia tra il dipinto e la cornice è talmente eccelsa da rendere decisamente ardua l'identificazione del confine tra l'immagine e la realtà. Il dinamismo astratto dell'immagine sconfini i limiti della tela e invade la soglia tra il mondo iconico e il mondo dello spettatore. Il segno bidimensionale del dipinto nella cornice si trasforma in presenza plastica.



Fig. 60 - Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente n. 7*, 1912. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

La ricerca sulle forme, sulla luce e sui colori di Balla è pronta a conquistare lo spazio fisico dell'osservatore. Questo obiettivo conoscerà la sua completa realizzazione nelle ricerche ambientali dell'artista, tra le quali la più celebre è *Feu d'artifice*, un'installazione luminosa progettata da Balla nel 1917 (fig. 61) e concepita come uno spettacolo teatrale in cui i soli protagonisti sono la luce, i colori e le forme astratte.

---

<sup>282</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., p. 165.



Fig. 61 - Giacomo Balla, *Feu d'artifice*, 1917. Ricostruzione in scala di E. Marchegiani, 1997, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli.

Nelle opere degli artisti della Metafisica e del Surrealismo la cornice sagomata partecipa alla realizzazione di atmosfere misteriose e oniriche. Nell'*Annunciazione* di Alberto Savinio del 1932 (fig. 62) la cornice prende parte alla costruzione dello spazio in cui è ambientata la scena.<sup>283</sup> La forma irregolare della cornice conferisce ulteriore instabilità a un ambiente che già appare di per sé in bilico e destinato a crollare su se stesso. L'insolita sagoma dell'inquadratura da una parte sembra accennare alla possibile configurazione squarciata della stanza, simile a un sottotetto, dall'altra instaura un dialogo stretto con la finestra da cui si affaccia un enigmatico personaggio. L'irregolarità della finestra dipinta si ripercuote nell'assetto stravagante della cornice, la quale appare come una finestra aperta sul mondo irreali dei sogni dell'artista. Sebbene la funzione della cornice ricordi quella della finestra albertiana, la sua conformazione non è quella canonica della tradizione rinascimentale. La singolare disposizione dei margini non manifesta una condizione di passività nei confronti dell'immagine, bensì entra in relazione diretta con le linee compositive del dipinto, accentuandone la disorientante espressività. La deformazione della cornice dialoga con le forme bizzarre dell'universo onirico di Savinio, conferendo al quadro un senso di profonda inquietudine.

<sup>283</sup> Ivi, p. 162.

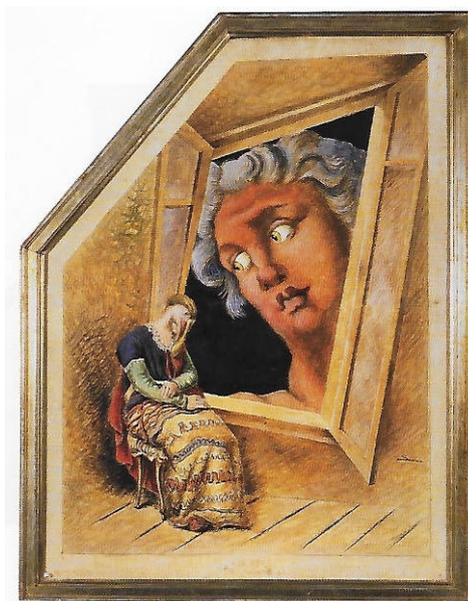


Fig. 62 - Alberto Savinio, *Annunciazione*, 1932. Casa-Museo Boschi Di Stefano, Milano.

La cornice dell'*Annunciazione* di Savinio è un esempio di figura retorica del bordo: la «delimitazione». Essa è ben descritta dai teorici del Gruppo  $\mu$ :

Nella *delimitazione* i limiti che ci aspetteremo di vedere nell'enunciato vengono ridotti dal bordo.

Magritte ne offre un buon esempio nella *Rappresentazione*, in cui è raffigurato un bacino di donna. Il bordo traccia due rette orizzontali che tagliano il corpo femminile in vita e all'altezza delle cosce - cosa che non ha nulla di anomalo - ma aderisce anche fortemente alla linea sinuosa dei fianchi. Trascuriamo momentaneamente il fatto che l'oggetto materiale, così come si presenta, non è conforme alle nostre abitudini [...] per osservare piuttosto che qui il bordo interviene in un contorno di unità che non ne aveva bisogno. Ma non è la prima volta che incontriamo limiti rafforzati da bordi, e dunque l'aspetto saliente della figura non consiste neanche in questo. Risiede invece nell'alterazione che caratterizza l'abituale rapporto tra sfondo e figura: come da cliché, ci saremmo aspettati di trovarci dinanzi alla rappresentazione di uno spazio in cui viene a iscriversi il bacino. L'aggiunta del bordo interrompe lo sviluppo dello spazio, o, detto altrimenti, nega il contorno dell'enunciato.<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> Ibidem.

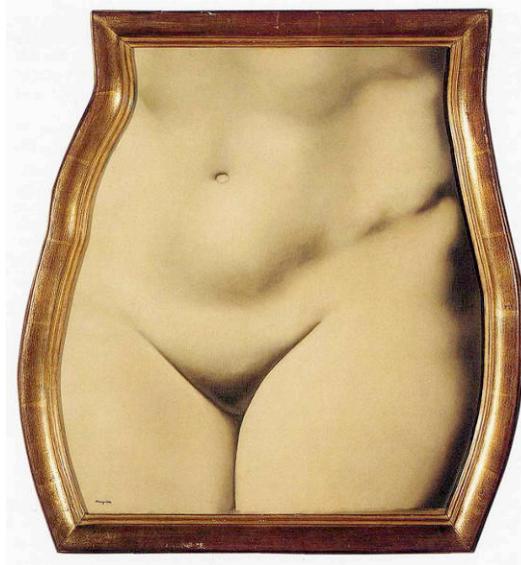


Fig. 63 - René Magritte, *Rappresentazione*, 1937. Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo.

Nella *Rappresentazione* di René Magritte del 1937 (fig. 63) la configurazione della cornice è determinata dalla forma del soggetto pittorico, in questo caso il bacino di una donna. In questa circostanza, possiamo parlare di «delimitazione indotta», dal momento che è l'immagine stessa a conferire la propria sagoma all'incorniciatura. Quest'ultima apparentemente sembra mediare tra sfera iconica e sfera reale, ma di fatto è un elemento fondamentale della composizione, poiché senza di essa la figura rischierebbe di rimanere senza un bordo. Diverso, viceversa, è il caso della «delimitazione induttiva» o «confinamento». Mentre nella *delimitazione indotta* la figura dipinta attribuisce la sua sagoma ai margini del quadro, nel *confinamento* è la cornice stessa a conferire una silhouette al soggetto dipinto, il quale tenderebbe a estendersi all'infinito.<sup>285</sup> Quest'ultima figura retorica è riscontrabile nella *Coppia con le teste piene di nuvole* di Salvador Dalí del 1936 (fig. 64).

---

<sup>285</sup> Ibidem.



Fig. 64 - Salvador Dalí, *Coppia con le teste piene di nuvole*, 1936. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

In quest'opera è raffigurato un arido paesaggio dominato da un cielo ricco di nuvole, mentre in primo piano trovano posto due tavole sulle quali sono collocate delle frugali nature morte. Fino a qui nulla di sconvolgente. La rivoluzione riguarda la cornice e il suo rapporto con il soggetto dipinto. La forma dell'inquadratura ripropone le sagome di un busto maschile e di uno femminile, evidentemente ispirati ai profili dei personaggi dell'*Angelus* di Millet.<sup>286</sup> I margini provocano la scissione del paesaggio surrealista in due settori, creando un dittico. Le due sagome di Dalí e Gala sono assimilabili a delle finestre antropomorfe, le quali però non indirizzano più lo sguardo dell'osservatore verso l'esterno, come avviene davanti a un dipinto rinascimentale o barocco, bensì esse ci mostrano l'interiorità dei due protagonisti. Le cornici di Dalí sono un'apertura sull'inconscio umano, il quale è così potente da plasmare non solo l'immaginario figurativo del quadro, ma anche la sua incorniciatura. La funzione del bordo solo in apparenza richiama quella delle cornici tradizionali, le quali mediano tra mondo rappresentazionale e mondo reale. In quest'opera i margini non solo appartengono all'universo dell'irrealtà, ma partecipano

<sup>286</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 87.

in prima linea alla definizione dell'immagine. Il consueto rapporto tra figura e sfondo è qui rovesciato: è la cornice-figura a contenere lo sfondo, non più il contrario.<sup>287</sup> A questo proposito Arnheim sostiene:

La cornice agisce come “figura”, che si sovrappone allo spazio pittorico in quanto sfondo. Lo spazio pittorico viene percepito come se continuasse al di sotto e al di là della cornice.<sup>288</sup>

In questo lavoro è il profilo della cornice a dare la forma alle figure. Senza di essa il valore semantico del quadro verrebbe alterato e non sarebbe possibile la contemplazione dell'immagine per ciò che essa effettivamente rappresenta, ovvero uno scorcio sul paesaggio interiore dell'artista e della moglie.

René Magritte è indubbiamente il pittore surrealista più attento alla questione del confine tra la realtà e l'irrealtà. I suoi dipinti sono dei veri e propri tranelli per lo sguardo: smascherano le apparenze, mettono alla prova il pensiero logico, portano scompiglio alle facoltà della ragione. La sua ricerca formale, propensa a svelare la problematica natura della soglia tra l'immagine e il reale, non è applicata unicamente al campo rappresentazionale, ma anche alla sua delimitazione, ovvero la cornice.<sup>289</sup>

Nell'opera *L'evidenza eterna* del 1930 (fig. 65) Magritte mette in atto una «compartimentazione con esplosione». Questa figura retorica del bordo consiste nel disporre su una parete varie porzioni di un medesimo enunciato iconico, ognuna delle quali dotata di una propria cornice. Per poter osservare nel suo complesso il soggetto dipinto è fondamentale considerare i diversi frammenti nel loro insieme.<sup>290</sup>

L'aspetto sorprendente di questo procedimento è rilevabile nel fatto che ognuna di queste porzioni costituisce di per sé un quadro. Tuttavia, per comprendere il valore semantico dell'opera nella sua totalità è necessario ricomporre tra loro i vari pezzi del puzzle. In altri termini, possiamo asserire che nonostante i quadri siano molteplici, l'opera d'arte è una sola. Qual è il fine autentico di questo “politico” di Magritte? L'artista vuole mettere in discussione il ruolo tradizionale della cornice, finalizzato a produrre una scissione netta tra immagine e non-immagine. La donna dipinta sembra

---

<sup>287</sup> L. Scalabroni, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 21.

<sup>288</sup> R. Arnheim, “Limiti e cornici”, cit., p. 125.

<sup>289</sup> J. Beaufret, “Le Surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres”, in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, Université de Bourgogne - Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Dijon - Paris 1987, pp. 116-129, qui pp. 119-121.

<sup>290</sup> Gruppo μ, “Semiotica e retorica della cornice”, cit., p. 163.

voler fuggire dai limiti imposti dal supporto, sfida con il suo sguardo lo spettatore, pronta a invadere il suo mondo.<sup>291</sup> Il pittore ci dimostra che non esiste una separazione invalicabile tra realtà e «surrealtà», bensì sussistono dei punti di passaggio, oltre che molteplici soluzioni di continuità tra la dimensione iconica e quella reale.<sup>292</sup>



Fig. 65 - René Magritte, *L'evidenza eterna*, 1930.  
Menil Foundation, Houston.

---

<sup>291</sup> P. Spinicci, "La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine", cit..

<sup>292</sup> J. Beaufret, "Le Surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres", cit., p. 121.

### 3.2.4 La cornice materica

Gli artisti delle Avanguardie iniziano a rifiutare lo statuto convenzionale della cornice, la quale viene sempre più vista come un dispositivo oppressivo che vincola eccessivamente la libertà creativa. I margini della rappresentazione, per poter sopravvivere, devono adeguarsi alla composizione pittorica, rispondere alle esigenze formali dell'opera d'arte e favorire gli obiettivi stilistici perseguiti dall'artista. La cornice pertanto cambia aspetto, forma e funzione. Oltretutto, analogamente al medium pittorico che contiene, la cornice comincia a rinnovare la propria natura sostanziale. I pittori iniziano a incorniciare le proprie opere con materiali nuovi, più poveri, prelevati direttamente dalla sfera quotidiana e solitamente concepiti in dialogo con l'immagine. Un modello significativo di questa nuova tendenza è rappresentato dalla *Natura morta con sedia impagliata* di Pablo Picasso del 1912 (fig. 66).



Fig. 66 - Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912.  
Musée Picasso, Parigi.

L'opera è il primo collage dell'artista ed è contornata da un umile brandello di corda.<sup>293</sup> Picasso si è ispirato al genere tradizionale della natura morta, trasportandola dalla preziosa tavola dipinta della pittura barocca sulla più misera superficie di una sedia impagliata. Evidentemente non ci troviamo di fronte a una vera sedia. Ciononostante, la trama reticolare della seduta è qui simbolicamente evocata mediante la carta cerata colorata e la corda che circonda il dipinto.<sup>294</sup> Il linguaggio pittorico cubista ambisce a diventare un tutt'uno con la ricerca plastica, trasferendo la tridimensionalità della scultura all'originaria bidimensionalità della pittura. L'applicazione sulla tela di materiali nuovi (quali carta da parati, frammenti di stoffa, ritagli di giornale, pezzi di legno, oggetti in metallo e molti altri), accanto a interventi pittorici, ha l'obiettivo di ridefinire il luogo della pittura nel mondo reale, evitando qualsiasi forma di illusionismo: il quadro deve ora esprimere la sua essenza di realtà inserita nella realtà. La natura morta di Picasso esprime una condizione di ambiguità, poiché la cornice-corda è al contempo un elemento concreto e un segno formale. Il pittore fonde tra loro il limite materiale e il confine concettuale dell'opera.<sup>295</sup> La corda, in quanto frammento di realtà sottratto alla dimensione quotidiana, contribuisce a ribadire la natura concreta del quadro. In questo collage viene a realizzarsi un movimento inverso rispetto alle opere finora considerate: mentre nei lavori post-impressionisti, futuristi e surrealisti è la sfera iconica a sconfinare nello spazio reale e a invadere la cornice, qui, viceversa, è il mondo reale a conquistare non solo i margini del quadro, ma anche l'immagine al suo interno. Se da un lato il formato ovale del dipinto è una diretta negazione del «quadrangolo»<sup>296</sup> albertiano, e quindi della concezione rinascimentale del quadro come finestra aperta sull'universo figurativo, dall'altro il materiale povero della cornice ci comunica la mancanza di una scissione incontrovertibile tra l'arte e il reale.<sup>297</sup> La cornice-corda è una componente formale della composizione, ma quest'ultima non è più appartenente allo spazio iconico, ma a quello reale dell'osservatore. Il dipinto, e la cornice insieme

<sup>293</sup> M. T. Roberto, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 57.

<sup>294</sup> M. Battistini, "Le figure della cornice. *L'invenzione del quadro* di Stoichita e l'arte novecentesca", in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000, ([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/mbcorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/mbcorn.htm)).

<sup>295</sup> M. Charrière, "Le cadre et le Cubisme", in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, cit., pp. 50-53, qui p. 52.

<sup>296</sup> L. B. Alberti, *Della pittura*, cit., p. 70.

<sup>297</sup> L. Scalabrini, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 20.

a esso, si è trasformato in un oggetto concreto: innanzitutto, la tela non ha più alcuna funzione mimetica e, in secondo luogo, le forme e i materiali del quadro sono gli stessi degli oggetti reali.<sup>298</sup> Di fronte all'istituzione di un rapporto di continuità tra immagine e realtà, la cornice, intesa come confine tra enunciato iconico e spazio reale, finisce per essere superflua.

### 3.2.5 La cornice astratta

Nella prima metà del XX secolo, parallelamente alle sperimentazioni formali condotte sui margini del campo rappresentazionale, alcuni artisti cominciano a esporre i loro dipinti privandoli della cornice o, perlomeno, accompagnandoli con un bordo così sottile e neutro da risultare quasi impercettibile all'occhio. Per quale ragione? Mentre in passato la pittura aveva l'obiettivo di raffigurare uno spazio tridimensionale, un universo irrealista dotato di una propria dimensione spazio-temporale, il quale necessitava di un dispositivo che segnalasse la separazione tra il mondo iconico e quello dello spettatore, nella contemporaneità, dal momento che i segni pittorici sono diventati piatti, se non addirittura astratti, la cornice risulta essere priva di significato. Il dipinto bidimensionale non ha bisogno di un confine esterno che lo segnali in quanto enunciato, nella misura in cui «ora la tela si distacca dalla parete come un oggetto in sé»<sup>299</sup>. Come illustra Clement Greenberg:

Da Giotto a Courbet, il primo compito del pittore è stato quello di scavare un'illusione di spazio tridimensionale in una superficie piatta. Si guardava attraverso questa superficie come su un palcoscenico attraverso il proscenio. La modernità ha reso la profondità di questo palcoscenico sempre più ridotta, fino a che, ora, il fondale è venuto a coincidere con il sipario, che è diventato tutto ciò che è rimasto al pittore per lavorarci sopra. [...] Il dipinto è ora divenuto un'entità che appartiene allo stesso ordine spaziale cui appartiene il nostro corpo, e non è più il veicolo di un equivalente figurato di quest'ordine. Lo spazio pittorico ha perso il suo "interno" ed è divenuto tutto "esterno". Lo spettatore non può più fuggire in esso dallo spazio in cui sta egli stesso.<sup>300</sup>

La cornice diviene quasi totalmente superflua nelle ricerche artistiche del

---

<sup>298</sup> C. Traber, "In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century", cit., p. 234.

<sup>299</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 95.

<sup>300</sup> C. Greenberg, "Astratto, figurativo e così via" (1954), tr. it. di E. Negri Monateri, in Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, Umberto Allemandi & C., Torino 1991, pp. 138-142, qui pp. 140-141.

Costruttivismo e del Neoplasticismo. Questi artisti sono più interessati alle implicazioni spaziali e architettoniche della pittura e, di conseguenza, l'incorniciatura della tela non ha per loro alcun valore. In questa condizione, la cornice può essere direttamente assimilata alla parete su cui l'opera viene appesa. «Secondo questi artisti la superficie è già una cornice e un involucro. Non esiste differenza, ma entrambe sono portatrici di definizioni, quindi di limiti»<sup>301</sup>.

Il Neoplasticismo considera l'opera d'arte come un frammento di realtà. L'obiettivo di Piet Mondrian, tra i principali esponenti di questo movimento artistico, è quello di ricercare una totale adesione tra arte e vita.<sup>302</sup> Il pittore olandese è intenzionato a varcare i confini concettuali del quadro e tradurre la pittura astratta in una «più concreta presenza ambientale»<sup>303</sup>. Attraverso l'astrazione l'arte smette di essere un'entità altra, distinta rispetto al reale, e finisce per trasformarsi in un oggetto della realtà. L'immagine dipinta da rappresentazione di un qualcosa'altro diventa presentazione di se stessa e della propria natura oggettuale. Pertanto, la cornice o viene rimossa direttamente oppure modifica il proprio statuto: da dispositivo finalizzato a proteggere il mondo tridimensionale dell'immagine dallo spazio dell'osservatore a una «struttura bidimensionale di supporto di un piano in cui si rivela la struttura essenziale dell'universo visibile»<sup>304</sup>. Come dichiara lo stesso Mondrian:

Per quanto io sappia, sono stato il primo a portare il quadro in avanti rispetto alla cornice, piuttosto che collocarlo all'interno di essa. Avevo notato che un quadro senza cornice funziona meglio di un quadro incorniciato, e che l'incorniciamento determina una sensazione di tridimensionalità, un'illusione di profondità, e questo spiega perché ho scelto di prendere una semplice cornice di legno e di montarvi sopra il mio quadro. In questo modo conduco il quadro a un'esistenza più reale. Spostare il quadro nel nostro ambiente e conferirgli un'esistenza più reale è il mio ideale da quando sono arrivato alla pittura astratta.<sup>305</sup>

La pittura astratta di Mondrian si serve di pochissimi mezzi espressivi. La

---

<sup>301</sup> G. Celant, «La cornice: dal simbolismo alla land art», in Id., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 103-110, qui p. 108.

<sup>302</sup> J.-C. Lebensztejn, *Framing Classical Space*, in «Art Journal», n. 47, 1988, pp. 37-41, qui p. 39.

<sup>303</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 81.

<sup>304</sup> L. Scalabroni, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, cit., p. 20.

<sup>305</sup> P. Mondrian a J. Johnson Sweeney (1943), in «Eleven Europeans in America», *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, 4-5, 1946, pp. 35-36; cit. in J.-C. Lebensztejn, «A partir du cadre (vignettes)», in *Annexes - de l'oeuvre d'art, La Part de l'Oeil*, Paris 1999, pp. 181-223, qui p. 213; tr. it. in A. Somaini, «La cornice e il problema dei margini della rappresentazione», cit..

predilezione nei confronti di colori primari, oltre al bianco e al nero, di sole linee rette tra loro perpendicolari e di formati rettangolari o quadrati per le tele mette in luce il desiderio del pittore di ridurre all'essenziale il suo linguaggio pittorico. In *Composizione II* del 1930 (fig. 67) gli unici colori presenti sono il bianco e il nero.

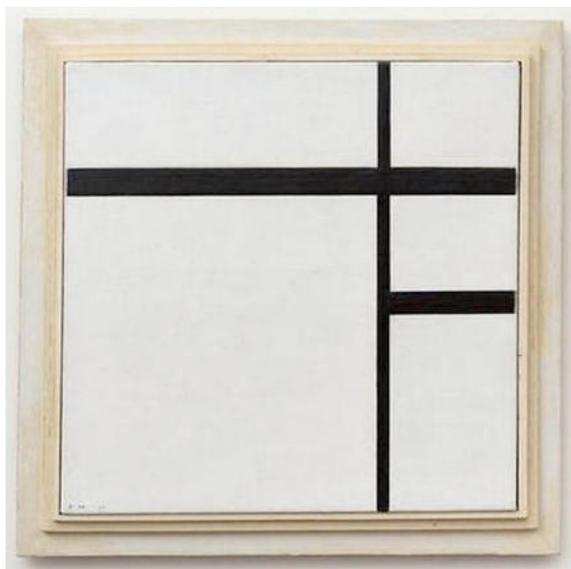


Fig. 67 - Piet Mondrian, *Composizione II*, 1930. Van Abbemuseum, Eindhoven.

In quest'opera è evidente il suo rifiuto nei confronti della definizione di un centro compositivo, favorendo nello spettatore la sensazione che l'immagine continui oltre la cornice e invada lo spazio circostante. Questo sospetto è altresì incoraggiato dalla posizione marginale delle linee nere, quasi addossate ai limiti del campo, come se premessero per uscire dai bordi della tela. Le sue composizioni astratte sono espressione delle relazioni universali che dominano l'esistenza. Per Mondrian l'unione tra arte e vita è possibile solo mediante l'astrazione. Questa continuità tra immagine e realtà è immediatamente percepibile in una fotografia dello studio parigino dell'artista nel 1926 (fig. 68): la disposizione dei quadri sembra celare la loro natura di singole opere d'arte, trasformandoli in presenze oggettuali assolutamente in dialogo con lo spazio architettonico.<sup>306</sup>

<sup>306</sup> C. Traber, "In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century", cit., pp. 242-246.

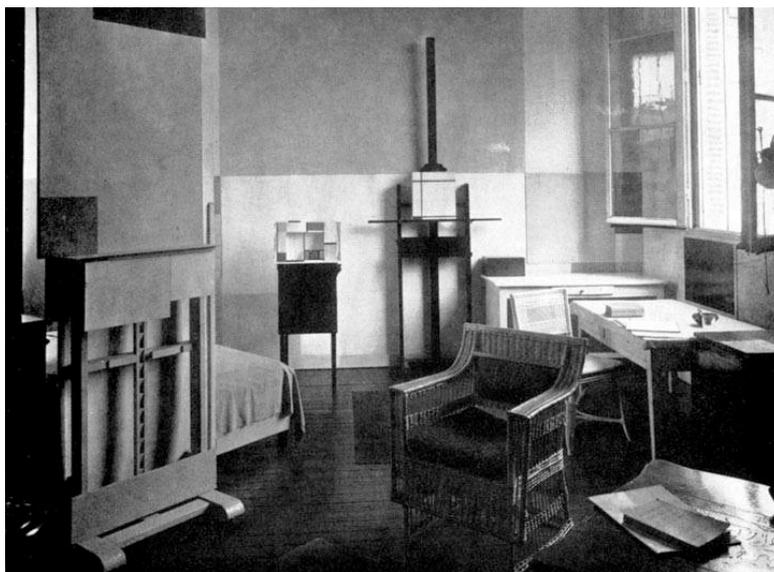


Fig. 68 – Lo studio di Mondrian a 26, rue du Départ, Parigi, 1926.

Siamo proprio sicuri che per Mondrian la cornice non abbia più nessun valore? A dire il vero, molti dei suoi lavori, come quello appena analizzato, sono ancora dotati di una cornice. Quest'ultima, nonostante il colore bianco, è il più delle volte caratterizzata da un gioco di piani concentrici, il quale, per quanto spinga in avanti il dipinto, crea una trama lineare di luci e ombre che influisce sulla percezione dell'opera. Inoltre, la cornice, mediante la sua figura, sembra interrompere bruscamente la composizione astratta, la quale ci dà l'impressione di continuare al di là dell'inquadratura. Il campo iconico ci appare come un frammento di una realtà più estesa e tendenzialmente infinita. I margini del quadro intercettano le linee pittoriche, interrompendo la loro corsa verso la conquista dello spazio reale. Per Schapiro i dipinti di Mondrian esprimono la «concezione del mondo come vincolato dalle leggi nei rapporti tra le sue componenti semplici, elementari, e tuttavia aperto, illimitato e contingente nel suo insieme»<sup>307</sup>. In *Composizione II* la cornice «può pure prendere parte attiva al gioco delle forze compositive [...] può agire come centro compositivo, attraendo o respingendo certe componenti del quadro»<sup>308</sup>. Dunque, possiamo

---

<sup>307</sup> M. Schapiro, "Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine", cit., p. 111.

<sup>308</sup> R. Arnheim, "Limiti e cornici", cit., p. 128.

asserire che non sempre l'arte astratta comporta la definitiva eliminazione della cornice. Quest'ultima, come abbiamo osservato nei vari esempi analizzati finora in questo paragrafo, è ostinata a perpetuare la sua esistenza. La cornice è disposta a mutare la propria forma, rispondere a nuovi obiettivi e stravolgere la propria natura pur di sopravvivere.

Nelle sperimentazioni astratte contemporanee a Mondrian e in quelle successive la cornice finisce per essere fagocitata dal dipinto. Conseguentemente, essa si trasforma in segno pittorico, assumendo definitivamente i panni di una componente dell'immagine. La cornice, mediante questo suo ingresso nel mondo iconico, si eleva a tutti gli effetti a opera d'arte. Un esempio significativo di questa tendenza è riscontrabile nell'opera *Quadrato nero su fondo bianco* di Kazimir Malevič, la cui prima versione risale al 1915 (fig. 69). In questo quadro il pittore suprematista realizza una semplificazione integrale delle forme e dei colori, portando all'estremo l'essenzialità del linguaggio astratto. Il risultato comunica un senso di profonda spiritualità, enfatizzato dall'intensità mistica esercitata dal quadrato nero, unico protagonista indiscusso dell'immagine.<sup>309</sup> Come precisa lo stesso Malevič nel *Manifesto del Suprematismo* da lui stesso redatto e pubblicato nel 1915:

Il quadrato nero sullo sfondo bianco è stato la prima forma di espressione della sensibilità non-oggettiva: quadrato = sensibilità, fondo bianco = il “Nulla”, ciò che è fuori della sensibilità.

Eppure la grande maggioranza della gente ha considerato l'assenza di oggetti come la fine dell'arte e non ha riconosciuto il fatto immediato della sensibilità divenuta forma.

Il quadrato dei suprematisti e le forme che ne sono derivate si possono paragonare ai “segni” dell'uomo primitivo, che nel loro insieme non volevano illustrare, bensì rappresentare la sensibilità del “ritmo”.

Il suprematismo non ha creato un mondo nuovo della sensibilità, ma una nuova rappresentazione immediata del mondo della sensibilità in senso generale.<sup>310</sup>

La superficie bianca della tela richiama il profilo di una cornice, che circonda l'elemento centrale della composizione, ovvero la «sensibilità non-oggettiva» annunciata dal quadrato nero. L'apparente neutralità del bordo bianco si comporta come una figura che si sovrappone all'universo nero della sensibilità, incorniciandolo.

---

<sup>309</sup> D. Ferrari, “Breve storia del ‘ruffiano’ del quadro”, cit., pp. 40-41.

<sup>310</sup> K. Malevič, “Suprematismo” (1915), in M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 389-399, qui pp. 392-393.



Fig. 69 - Kazimir Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco*, 1915.  
Galleria Tret'jakov, Mosca.

Il principio formale del quadrato circoscritto da un altro quadrato di dimensioni maggiori diventa il principale oggetto della ricerca artistica di Josef Albers, il quale nella serie *Homage to the Square*, iniziata a partire dal 1949, sperimenta varie soluzioni compositive basate sullo stesso modulo. Protagonisti di questi lavori sono la forma quadrata, i colori e le loro reciproche relazioni. In ogni declinazione il pittore studia gli effetti cromatici derivanti dai vari accostamenti, con l'obiettivo di conseguire di volta in volta un equilibrio energetico migliore di quello precedente. In *Homage to the Square: Apparition* del 1959 (fig. 70) la composizione è caratterizzata da quattro quadrati di diverse dimensioni disposti in profondità per ordine di grandezza, dal più grande, i cui bordi coincidono con quelli del supporto di masonite, al più piccolo in posizione centrale. In realtà, la disposizione delle forme non è perfettamente simmetrica, poiché i quadrati sono maggiormente attratti dal lato inferiore del dipinto, come se influisse su di loro la forza di gravità. Questo accorgimento dinamico conferisce maggiore vitalità alle forme astratte, già ravvivate dai colori puri sapientemente accostati tra loro dall'artista. Albers concepisce l'opera «priva di cornice poiché l'idea stessa di cornice è in ogni quadrato che ne incornicia

un altro»<sup>311</sup>.

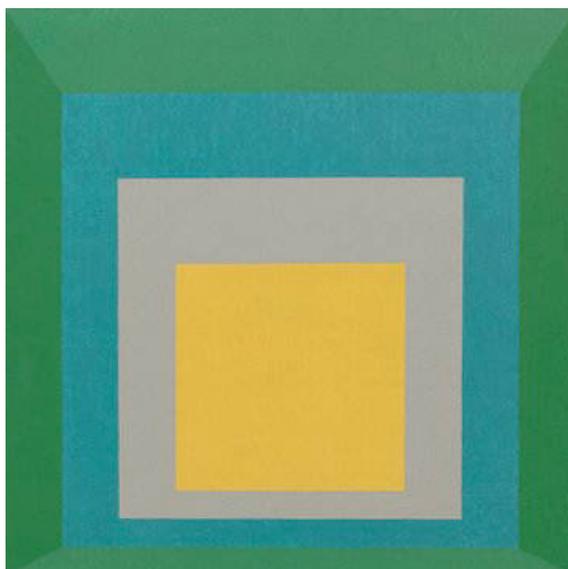


Fig. 70 - Josef Albers, *Homage to the Square: Apparition*, 1959.  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Il rifiuto della cornice contraddistingue anche le opere dei pittori minimalisti. I dipinti di Frank Stella, Robert Ryman e Agnes Martin non hanno bisogno di un dispositivo che li protegga dal mondo esterno, dal momento che fulcro della ricerca minimalista non è solo il contenuto formale dell'opera, ma anche la sua relazione diretta con lo spazio circostante. Le creazioni del Minimalismo sono delle presenze concrete, degli oggetti fisici che attraversano la stessa dimensione dello spettatore. Nonostante ciò, la forma della cornice non è facilmente dimenticabile, tanto che la sua sagoma continua a caratterizzare la produzione pittorica di questi artisti. In *Night Sea* di Agnes Martin del 1963 (fig. 71) la rigida essenzialità geometrica del linguaggio minimalista convive con una poetica sensibile e profonda. La tela, di una tonalità acquamarina che ricorda il mare notturno evocato nel titolo, è percorsa da un leggero reticolo di linee sottilissime, quasi impalpabili, che sembrano essere state tracciate con una matita bianca. L'effetto finale mescola la verde monocromia di una lavagna con la griglia spoglia di una pagina di quaderno: la pittrice sembra invitarci a integrare con la nostra immaginazione la superficie della tela. Le linee irregolari e

---

<sup>311</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., p. 42.

fragili che attraversano il campo acquamarina donano una vibrante luminosità al dipinto, che appare soggetto a un processo di dematerializzazione.<sup>312</sup> A rammentarci la natura fisica dell'opera ci pensa il margine bianco che circonda la composizione, il quale agisce come una cornice che separa la lirica trama cromatica dell'immagine dalla parete circostante. La cornice, per quanto sia ora un segno pittorico, continua a svolgere la sua funzione di mediatore tra l'irrealtà e il reale.

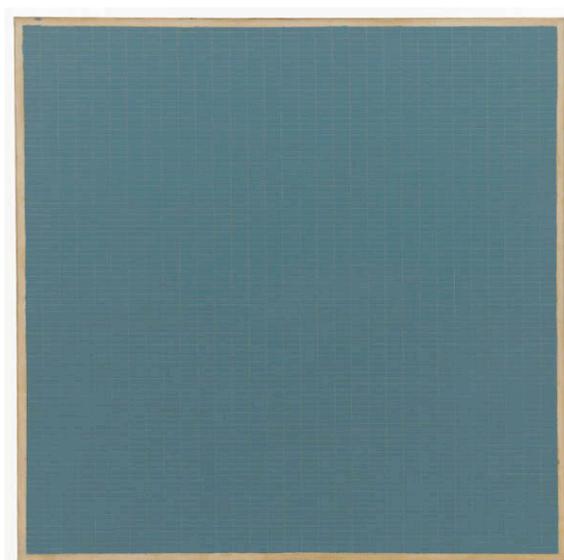


Fig. 71 - Agnes Martin, *Night Sea*, 1963. SFMoma, San Francisco.

In bilico tra pittura e scultura si trova la produzione artistica di Frank Stella. L'intenzione dell'artista statunitense è quella di dare vita a una nuova concezione di arte pittorica, intesa come «un'affermazione dell'identità della pittura in quanto tale, impersonale, senza illusionismi ed elaborazioni sul piano compositivo e cromatico, di carattere oggettuale, e cioè articolata come una “cosa bidimensionale” il cui processo di realizzazione risulti evidente a prima vista, esplicitamente autoreferenziale»<sup>313</sup>. La pittura per Stella non rappresenta più un qualcosa'altro da sé, ma è diventata «autoreferenziale», si presenta direttamente per se stessa, per quello

---

<sup>312</sup> F. Poli, “Ricerche minimaliste e analitiche”, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2016, pp. 70-95, qui pp. 77-79.

<sup>313</sup> Ivi, p. 76.

che essa è. Il dipinto non è più una rappresentazione di una realtà altra, ma è una presentazione di sé in quanto oggetto reale inserito nel mondo reale. L'entità pittorica è diventata presenza plastica. Il più delle volte i lavori di Stella sono caratterizzati da dimensioni monumentali che esigono contesti espositivi altrettanto imponenti, che soltanto i grandi musei e le ampie gallerie d'arte possono avere. Le sue tele sfidano lo spazio dell'osservatore, lo vogliono conquistare, desiderano diventare un tutt'uno con l'ambiente. Dato il loro carattere oggettuale, non ci stupisce la mancanza della cornice in queste opere. Eppure, la loro struttura formale è estremamente debitrice nei confronti delle cornici sagomate dei primi decenni del XX secolo. Le *shaped canvases* di Stella sono delle tele sagomate contraddistinte da silhouettes irregolari, ma pur sempre dotate di spirito geometrico, come possiamo osservare nella foto raffigurante l'esposizione della *Portrait Series* presso la Galleria Leo Castelli di New York nel 1963 (fig. 72).



Fig. 72 - Frank Stella, *Portrait Series*, 1963. Galleria Leo Castelli, New York.

Queste opere presentano delle bande concentriche, solitamente dello stesso colore, che seguono la forma della tela. Il risultato è quello di una forma geometrica che dal centro del dipinto si espande mediante un moto perpetuo fino alle estremità del supporto. Inoltre, i lavori esposti nel 1963 a New York presentano uno spazio vuoto

al centro, della stessa forma della sagoma della tela, ma in scala minore. Questa apertura sembra alludere al campo rappresentazionale della pittura del passato, un tempo abitato dall'universo irreali dell'immagine prospettica e ora rimpiazzato dallo spazio reale della parete della galleria. La superficie dipinta, allora, non è altro che il «contorno del contorno, una cornice di un quadro che ne è privo»<sup>314</sup>. In *Gran Cairo* del 1962 (fig. 73) la cornice, assente fisicamente ma presente formalmente e concettualmente, è l'indiscussa protagonista dell'opera. Come osserva Marin:

A prima vista, questa tela è fatta di cornici. Il piano della rappresentazione ne è invaso a partire dal bordo più esterno fino al centro: trionfo della cornice e dell'inquadratura - cioè della presentazione - sulla rappresentazione. La tela è il campo di una forza onnipotente: la forza del limite esterno interamente diretta verso il centro. Le tracce che tale forza ha lasciato iscritte sulla tela sono le cornici. A meno di non decidere che il soggetto del quadro - ciò che esso intende rappresentare - sia costituito precisamente dai processi di incorniciatura: da questo momento il movimento si inverte: dal centro verso la periferia, dall'interno verso l'esterno, in particolare attraverso la potenza delle quattro frecce centrifughe che disegnano le diagonali sul piano. Anziché essere tracce della forza dell'alterità, le cornici sono quindi tracce di una forza interna in espansione, una forza formale che ripete regolarmente le stesse forme, gli stessi colori, a partire da una cornice iniziale, e senza altra ragione se non quella di tendere arbitrariamente a un termine, a una forma finale inglobante.

Se la cornice è uno dei mezzi attraverso cui la rappresentazione si presenta rappresentando qualcosa, quest'opera di Stella rappresenta la propria presentazione.<sup>315</sup>

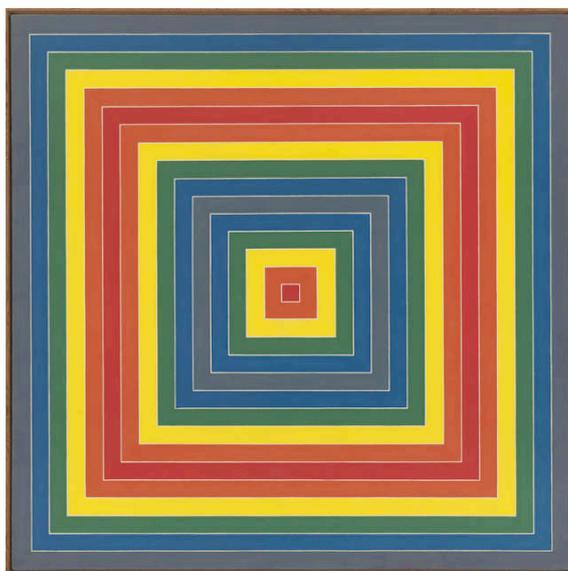


Fig. 73 - Frank Stella, *Gran Cairo*, 1962. Whitney Museum of American Art, New York.

<sup>314</sup> D. Ferrari, "Il 'ruffiano' del quadro. Appunti per una storia della cornice", cit.

<sup>315</sup> L. Marin, "La cornice della rappresentazione e alcune sue figure", cit., p. 151.

In questo contesto minimalista, fermamente ostile nei confronti del senso di oppressione spaziale esercitato dalla cornice (intesa come presenza reale e non come forma), le dichiarazioni del pittore astratto statunitense Ad Reinhardt, prima ispiratore e poi esponente del Minimalismo, evidenziano un punto di vista alquanto insolito. L'artista, infatti, afferma:

L'arte è arte in quanto arte e qualunque altra cosa è un'altra cosa. L'arte in quanto arte non è altro che arte. L'arte non è ciò che non è arte. [...] L'unico luogo dell'arte in quanto arte è il museo di belle arti.<sup>316</sup>

Per Ad Reinhardt l'immagine non rappresenta più un qualcos'altro da sé, ma presenta se stessa in quanto immagine. L'arte non è più figurativa, non raffigura più nulla: l'arte è astratta. Tuttavia, a differenza degli altri artisti minimalisti, il pittore statunitense non considera la pittura un frammento di realtà, un oggetto tra gli oggetti del reale. L'arte è arte, «non è altro che arte». Di conseguenza la cornice è nuovamente necessaria:

La cornice dovrebbe isolare e proteggere il dipinto da ciò che lo circonda.<sup>317</sup>

Il quadro, nel momento in cui torna a essere uno squarcio di irrealtà (nel senso di non-realtà) inserito nella realtà, richiede ancora una volta la presenza della cornice, la quale ha il compito di separare la sfera astratta dell'opera d'arte dall'ambiente reale, al fine di prevenire qualsiasi occasione di commistione tra arte e non-arte.

### 3.2.6 La cornice-scultura

La forma quadrangolare della cornice si fa presenza tridimensionale nelle ricerche plastiche degli scultori minimalisti. Nelle “strutture primarie” di Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre la sagoma bidimensionale della cornice diviene volume geometrico, spesso ripetuto come modulo in sequenze seriali, assume

---

<sup>316</sup> Ad Reinhardt, *Art-as-Art*, in “Art International”, dicembre 1962, pp. 36-37; cit. in J.-C. Lebensztejn, *Framing Classical Space*, cit., p. 40.

<sup>317</sup> Ad Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, in “Art News”, maggio 1957, p. 56; cit. in J.-C. Lebensztejn, *Framing Classical Space*, cit., p. 40.

dimensioni monumentali e adotta materiali nuovi di derivazione industriale e architettonica, come legno, metallo, plexiglas, vetro, tubi fluorescenti al neon, mattoni, e molti altri, i cui colori originari vengono valorizzati oppure coperti da tonalità neutre, come il grigio o il bianco. Allo stesso modo della cornice, queste sculture dialogano apertamente con lo spazio in cui sono esposte, tanto che il valore formale complessivo dell'opera è dato dalle relazioni spaziali che questa instaura con l'ambiente circostante.<sup>318</sup> Come sottolinea Morris:

Ciò che ci preoccupa ora è la situazione totale [...] le relazioni variabili tra l'oggetto, la luce, lo spazio e il corpo umano. [...] La situazione è diventata più complessa e aperta.<sup>319</sup>

Queste parole descrivono perfettamente le installazioni di Judd, le quali consistono in volumi geometrici primari di acciaio o di altri materiali industriali, talvolta ripetuti in maniera modulare e disposti serialmente nell'ambiente. In Judd «il “quadro” diventa letteralmente uno spazio dell'assenza»<sup>320</sup>.



Fig. 74 - Donald Judd, *Untitled*, 1972. Tate Modern, Londra.

<sup>318</sup> F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 7-8.

<sup>319</sup> R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 2*, in “Artforum”, ottobre 1966; tr. it. in F. Poli, “Ricerche minimaliste e analitiche”, cit., p. 80.

<sup>320</sup> F. Poli, “Ricerche minimaliste e analitiche”, cit., pp. 82-83.

L'opera *Untitled* del 1972 (fig. 74) è costituita da una scatola poggiante sul pavimento e aperta sul lato superiore. La base rettangolare in alluminio, smaltata internamente di rosso, è circondata da quattro lati di rame. Le facce interne dei pannelli laterali riflettono il colore rosso della base, incrementando la luminosità e la brillantezza dello spazio interiore. Se si osserva l'opera dall'alto, il risultato ricorda una composizione astratta monocroma incorniciata. In quest'opera i pannelli marginali sono fondamentali, poiché sono proprio loro a ravvivare l'intensità cromatica dell'opera e a istituire una separazione rispetto allo spazio esterno. Allo stesso tempo, riflettendo il colore interno, le superfici laterali partecipano della composizione formale. È come se i lati della cornice si fossero estesi e si fossero dotati di un volume tridimensionale. In questo caso, però, la cornice plastica realizzata da Judd non racchiude più solo colore, ma anche spazio e luce. La cornice, limite per eccellenza, ha oltrepassato i propri confini bidimensionali e ha conquistato l'ambiente dello spettatore, il quale ora non solo la osserva frontalmente, ma ci può camminare intorno, poiché opera e individuo abitano lo stesso spazio.

Se in Judd la cornice diviene scultura, in Flavin essa si fa luce. *Icon V* del 1962 (fig. 75) appartiene alla *icon series*, un gruppo di lavori in cui Flavin conduce le sue prime sperimentazioni con l'illuminazione elettrica.

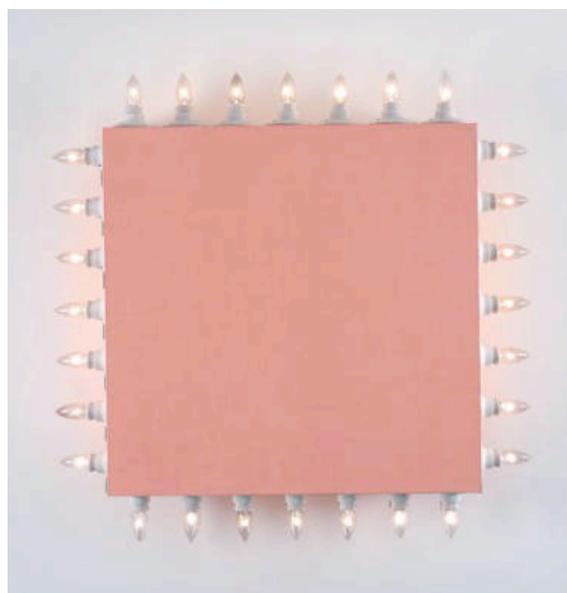


Fig. 75 - Dan Flavin, *Icon V*, 1962. Collezione privata.

L'opera è costituita da un pannello di masonite dipinto e incorniciato da lampadine trasparenti, disposte con regolarità lungo i lati del quadro. Il termine “icon” fa riferimento alle immagini sacre della tradizione cristiana, ma viene qui formalmente e concettualmente stravolto: oggetto di contemplazione non è più la mistica rappresentazione biblica, ma la forma nella sua purezza.<sup>321</sup> Centrale in questo processo percettivo è la luce, la quale ora richiama a sé l'occhio dello spettatore. Mentre la calda luce delle candele del contesto ecclesiastico cattura l'attenzione del fedele per indirizzare la sua meditazione verso l'icona, la luce elettrica delle lampadine di Flavin focalizza lo sguardo sul quadrato luminoso evidenziato dalla luce stessa. L'illuminazione della cornice plasma la forma e allo stesso tempo ne favorisce la dematerializzazione delle estremità. Il bagliore luminoso delle lampadine separa e parallelamente congiunge la superficie monocroma del quadro e la parete della galleria. L'importanza della luce diventa assoluta in *A primary picture* del 1964 (fig. 76).



Fig. 76 - Dan Flavin, *A primary picture*, 1964.  
Collezione privata.

<sup>321</sup> J. Meyer, *Minimalismo*, tr. it. di L. Santi, Phaidon, London 2005, pp. 62-63.

In quest'opera a conferire la forma rettangolare alla composizione sono dei tubi fluorescenti al neon di colore rosso, giallo e blu, per l'appunto i tre colori primari, i quali ora incorniciano direttamente un settore della parete. Non siamo di fronte a un dipinto, ma nemmeno a una scultura, bensì a un'installazione ambientale: il valore artistico non risiede solamente nella struttura al neon, ma è conferito dalle relazioni spaziali e luminose sviluppate dall'artista. I colori e la luce non abitano più il mondo irrealista della rappresentazione pittorica, ma divengono energia luminosa che attraversa la dimensione reale del contesto espositivo. La cornice fluorescente modella lo spazio concreto dell'osservatore, poiché la luce in essa contenuta pervade con i propri bagliori vibranti l'atmosfera circostante. Nei lavori dell'artista statunitense la cornice da delimitazione fisica si trasforma in un'impalpabile architettura di luce che disorienta chiunque la percorra, conducendo lo spettatore in una dimensione in bilico tra la realtà e l'irrealtà.

Mentre nella ricerca artistica di Flavin la cornice vive un processo di smaterializzazione, in Pino Pascali essa diviene materia organica. Per gli artisti dell'Arte povera l'opera d'arte non corrisponde più alla pura forma geometrica, immutabile, eterna delle creazioni minimaliste, bensì essa equivale ora al procedimento mutevole e instabile del fare artistico. L'interesse principale di questi artisti non risiede tanto nel risultato formale, ma riguarda soprattutto il processo creativo. «La preminenza del processo sul prodotto porta a situazioni di equilibrio precario, che identificano l'opera come possibile "episodio" di una processualità potenzialmente illimitata»<sup>322</sup>. Una particolare rilevanza è attribuita ai materiali organici, intrisi di energia vitale e destinati a mutare nel tempo, a causa della loro interazione con i fattori esterni, quali la luce, le condizioni atmosferiche e il calore.<sup>323</sup>

In *Cornice di fieno* del 1967 (fig. 77) Pino Pascali porta a compimento l'operazione di concretizzazione dell'arte iniziata da Picasso con i suoi collages. La corda che incornicia la *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso del 1912 in Pascali è diventata una cornice formata da fasci di fieno imballati in moduli volumetrici e tra loro assemblati in una configurazione rettangolare cava.

---

<sup>322</sup> M. Disch, "Process art e arte povera", in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, cit., pp. 122-149, qui p. 126.

<sup>323</sup> Ivi, pp. 123-144.



Fig. 77 - Pino Pascali, *Cornice di fieno*, 1967. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

In questo lavoro l'artista nobilita un umile materiale organico come il fieno e conferisce uno statuto artistico al modesto lavoro del contadino, il quale ogni giorno plasma la realtà e conferisce un ordine alla natura.<sup>324</sup> Dietro a questa composizione elementare si cela l'esistenza umana colta nella sua primordiale essenzialità. Il messaggio semantico non è veicolato mediante un'immagine, ma permea la sostanza materica della cornice stessa, la quale è diventata presenza plastica. Siamo di fronte a una "cornice-scultura" che non solo abita lo spazio reale, ma è costituita essa stessa di realtà. La cornice, un tempo frontiera tra l'universo iconico e quello quotidiano, rappresenta ora il risultato del processo di commistione fra arte e vita che ha caratterizzato e che continua a contraddistinguere le sperimentazioni artistiche contemporanee. Non è più necessario domandarsi in quale sfera rientri la cornice, dal momento che l'arte non appartiene più a un mondo altro, distinto, ma partecipa della stessa condizione di realtà propria della dimensione umana. Nell'opera di Pascali il *parergon* è contemporaneamente arte e realtà.

---

<sup>324</sup> L. De Venere, in *Pino Pascali*, a c. di A. D'Elia, Electa, Milano 2010, p. 209.

### 3.3 La cornice concettuale

Nel precedente paragrafo abbiamo constatato come la morte della cornice nell'arte contemporanea sia soltanto apparente. In verità, gli artisti del XX secolo si rivelano sempre più insofferenti nei confronti del concetto tradizionale di cornice, intesa come rigida frontiera fisica tra l'arte e la realtà. La pittura astratta, i nuovi linguaggi pittorici bidimensionali, le sperimentazioni minimaliste e processuali, le ricerche plastiche e le installazioni ambientali non hanno più bisogno di una linea di demarcazione che evidenzia la loro distinta esistenza, poiché l'arte è ora una presenza oggettiva che vive nello stesso spazio dell'osservatore. Per questo motivo, la cornice da entità materiale diventa gradualmente oggetto di indagini concettuali. Fondamentalmente, essa o viene integrata all'interno della composizione formale dell'opera d'arte oppure diviene un tutt'uno con il contesto espositivo. Pertanto, la cornice non viene affatto dimenticata, ma semplicemente essa modifica la propria natura, adeguandosi alle nuove esigenze artistiche contemporanee. Per quanto gli artisti cerchino di eliminare completamente i confini tra l'arte e il reale quotidiano, l'opera d'arte, per essere individuata in quanto tale, necessita ancora oggi di un dispositivo che ne definisca lo statuto artistico. Nel momento in cui la dimensione iconica oltrepassa i margini del quadro e invade l'ambiente circostante, pure la cornice si estende e muta il proprio status: essa ora si identifica con la parete della galleria, la stanza del museo o, addirittura, un luogo naturale.

#### 3.3.1 La cornice come gesto

L'artista che nella prima metà del XX secolo pone le basi per le future sperimentazioni concettuali del secondo Novecento è Marcel Duchamp. Egli è tra i primi artisti a condurre un'operazione di inversione teorica, dato che in molte delle sue creazioni sono lo stesso supporto, il telaio oppure la cornice a diventare opera d'arte.<sup>325</sup> Sebbene Duchamp e i Dadaisti siano poco inclini a incorniciare i loro

---

<sup>325</sup> L. Louvel, *De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe*

lavori, essi sono indubbiamente interessati alle questioni speculative relative ai confini dell'arte. L'artista francese, mediante i suoi *readymade*, afferma con decisione la natura oggettuale dell'opera d'arte: essa non è più una rappresentazione mimetica del reale, bensì è un oggetto prelevato direttamente dalla realtà e trasferito nel contesto artistico. Sono la volontà dell'artista, la sua idea di dare nuova vita a un umile frammento di realtà e lo spazio espositivo in cui l'oggetto viene collocato a fare del *readymade* un'opera d'arte.



Fig. 78 - Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

La cornice, concepita nelle sue molteplici sfaccettature, è una costante nella produzione dell'artista. In *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* del 1915-1923, noto anche come il *Grande Vetro* (fig. 78), Duchamp supera i limiti bidimensionali del campo pittorico disponendo gli elementi compositivi su un vetro trasparente, il quale permette di ambientare la scena non in un irreale sfondo dipinto, bensì nella stanza reale attraversata dallo spettatore. A conferire un senso di concretezza partecipano anche i materiali utilizzati di derivazione industriale, come il

---

*théorique. La coupure et le cerne*, in "Polysèmes", n. 11, 2011, pp. 1-13, qui p. 4.

filo di piombo, le foglie d'argento, le lamine metalliche e il vetro. A inquadrare il tutto ci pensa la cornice, la quale è ora diventata a tutti gli effetti un'autentica finestra. L'artista riprende la definizione di cornice teorizzata da Alberti e concepisce la sua opera come una vera finestra, la quale ora non si apre più sull'universo iconico, ma ci mostra il mondo reale, qui non solo evocato dalle forme e dai materiali impiegati per la composizione, ma anche immediatamente percepibile attraverso la trasparenza del vetro. La configurazione stessa dell'incorniciatura metallica, il formato dell'opera e l'aspetto complessivo ricordano una finestra. Per Duchamp l'immagine non deve più rimanere in una dimensione isolata, ma può partecipare dello spazio reale del museo.<sup>326</sup>

La cornice come sede di tentazione, come luogo dello sgarbo, dello “scarto” e dell'antiforma: infrangere il potere del padre attraversando la sessualità materna. Incesto dell'arte nella durezza della cornice duchampiana (Grande Vetro: limite tra zona inferiore, dei celibi, e zona superiore, della sposa) infranta dal motore erotico e dall'energia amorosa della cascata d'acqua. Cornice come gabbia donativa o recinzione: omaggio al ricordo, identificazione dell'oggetto simbolico nel mare indifferenziato della memoria.

[...] La cornice del Grande Vetro di Duchamp non finirà mai di stupire. Relativamente a quella mediana e orizzontale sappiamo di esigenze di solidità e compattezza dovute alla rottura del vetro; tuttavia sappiamo anche che una cornice sia pure in vetro doveva pur essere fabbricata a quell'altezza del piano. Ma tutto ciò importa poco, ciò che conta è l'atipicità del contesto, la straordinarietà del caso: cioè la coniugazione della “veste”, oggetto di spoliatura, con la cornice. In quanto al perimetro, continua ad interessarci il fatto che qui non si tratti di incorniciare una superficie opaca non attraversabile dallo sguardo, ma, all'opposto, una superficie apparente attraverso cui lo sguardo transita in ogni direzione e inoltre destinata all'assenza piuttosto che alla presenza. Cornice d'aria, allora, come “Aria di Parigi” sarà più tardi racchiusa in un alambicco alchemico. Tra cornice e oggetto della sua funzione avviene, insomma, un reciproco spaesamento che ci lascia in dubbio sulla consequenzialità della loro compresenza. Che tuttavia non è del tutto disattesa, né del tutto fortuita. Semplicemente è avvenuta una selezione, perciò la cornice si giustifica solo per il fatto di sottolineare la zona dello spazio in cui il segno visivo si accampa, diventando però segno a sua volta, e non più periferico, ma centrale, non più limite, ma parte della macchina segnica messa in funzione dall'autore. Perché è proprio il rapporto fragilissimo intercorrente tra cornice/segno e segno/quadro a vanificare la tradizione dell'opera “in superficie” così da sospingere il tutto su di un piano prettamente mentale, come assenza dell'immagine e vittoria dell’“imago” nel suo significato di fantasma impalpabile.<sup>327</sup>

Negli stessi anni il concetto di cornice è minuziosamente indagato da Francis Picabia. In particolare, egli si sofferma sul potere energetico dell'inquadratura, in grado di attirare l'attenzione dell'osservatore su qualsiasi cosa essa contenga al suo

<sup>326</sup> M. François, “Cadre et socle dans le mouvement Dada”, in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, cit., pp. 64-69, qui pp. 64-67.

<sup>327</sup> G. Cortenova, *Il luogo dell'oro*, cit., pp. 47-48.

interno. Nel 1920 circa l'artista francese realizza *Danse de Saint-Guy*, riproposta poi nel 1949 col nuovo titolo *Tabac-Rat* (fig. 79).



Fig. 79 - Francis Picabia, *Danse de Saint-Guy (Tabac-Rat)*, 1920 (1949). Centre Pompidou, Parigi.

L'opera corrisponde a una cornice dorata al cui interno non trova posto alcuna immagine, ma solamente delle semplici corde in tensione che si incrociano tra loro al fine di reggere dei cartellini su cui compaiono il titolo e la firma dell'artista. Svuotando la cornice, Picabia da una parte libera l'arte dai limiti convenzionali della rappresentazione pittorica, dall'altra dichiara la vera funzione di questo dispositivo: attribuire uno statuto artistico a qualunque frammento di realtà venga da esso inquadrato.<sup>328</sup> La cornice non è appesa alla parete, ma sospesa nel vuoto, potenzialmente libera di incorniciare qualsiasi oggetto o persona le si avvicini. Il fulcro dell'opera non è tanto la superficie inquadrata, trasparente e immateriale, ma il potere “inquadrante” della stessa cornice, autentica detentrica della facoltà di stabilire cosa sia arte e cosa non lo sia. In realtà, l'intenzione dell'artista è profondamente provocatoria, nella misura in cui qualunque oggetto può essere percepito attraverso questa cornice sospesa, compresi i volti scandalizzati del

<sup>328</sup> G. Celant, *Il cappio all'occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, cit., p. 18.

pubblico borghese che frequentava il Salon des Artistes Indépendants, esposizione in cui l'opera venne presentata nel 1922. Il complesso rapporto dell'artista con la cornice è riscontrabile in una fotografia del 1922 (fig. 80), la quale mostra Picabia che regge tra le mani l'opera. Se da un lato il volto dell'artista incorniciato sembra alludere a un autoritratto, dall'altro l'immagine evidenzia la condizione di prigionia esercitata dalla cornice sulla libertà creativa.<sup>329</sup>

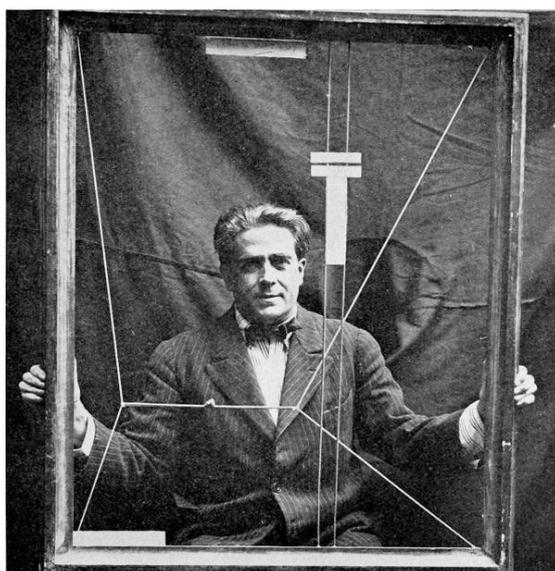


Fig. 80 - Picabia che regge l'opera *Danse de Saint-Guy*, 1922.

Le riflessioni condotte da Duchamp e Picabia sulla funzione mediatrice che la cornice esercita nell'ambito della percezione di un'opera d'arte pongono le basi per le successive indagini concettuali intraprese dagli artisti della seconda metà del XX secolo. Il tema del confine tra arte e vita è centrale nella produzione di Giulio Paolini. Le sperimentazioni dell'artista hanno lo scopo di esplorare i meccanismi psicologici che hanno luogo nella mente dell'osservatore nel momento in cui un'opera d'arte viene percepita. Oggetto della sua ricerca è la definizione stessa del concetto di arte, ragione per cui il suo linguaggio artistico è caratterizzato dalla presenza di elementi primari della rappresentazione, quali telai, tele, cavalletti,

---

<sup>329</sup> C. Traber, "In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century", cit., p. 238.

cornici, gessi, pennelli e molti altri, i quali non vengono più utilizzati a fine mimetico, ma sono ora valorizzati in quanto oggetti indipendenti, che trovano in sé il fine della propria esistenza.<sup>330</sup> Protagonisti delle opere di Paolini sono l'arte, i suoi elementi costitutivi e le relazioni con il pubblico. Come ha scritto Italo Calvino nell'introduzione al libro *Idem* di Paolini del 1975:

Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro. Lo spazio che occupano queste opere è soprattutto uno spazio mentale, eppure esse ostentano le materie prime di cui sono composte, tela, legno, carta, colori di produzione industriale, articoli che si comprano nei negozi di forniture per pittori; prendono posto nello spazio visibile, occupano lo spazio che altrimenti sarebbe occupato da un quadro, e non vogliono far pensare ad altra cosa che ai quadri. Non è il rapporto dell'io col mondo che queste opere cercano di fissare: è un rapporto che si stabilisce indipendentemente dall'io e indipendentemente dal mondo.<sup>331</sup>

In seguito lo scrittore dichiara che:

Non bisogna dimenticare dunque che il vero *luogo* della pittura è quella fascia orizzontale che delimita il campo visuale d'una persona in piedi: mettere in evidenza questa fascia potrebbe diventare l'opera pittorica assoluta.<sup>332</sup>

Nei lavori di Paolini la cornice non è più un dispositivo di mediazione tra immagine e mondo esterno, ma è diventata una presenza oggettuale autonoma, privata del suo significato originario di frontiera e concepita ora in quanto significante. La cornice non inquadra più nessuna tela, non indica alcun segno iconico, ma è diventata essa stessa segno. I margini della rappresentazione si svuotano del loro contenuto iconico e si elevano loro stessi allo statuto artistico. Ancora una volta la cornice da *parergon* si trasforma in *ergon*. In *Mnemosine (Les charmes de la Vie/7)* del 1981-1984 (fig. 81) le tele e le cornici non svolgono più le loro originali mansioni. Innanzitutto, esse non sono appese alla parete, ma sono accatastate l'una sopra l'altra sul pavimento e appoggiate in maniera irregolare sul muro. L'impressione è quella di osservare una parete dello studio dell'artista, nell'istante in cui le tele non sono ancora quadri ma sono solo oggetti.

---

<sup>330</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., p. 43.

<sup>331</sup> I. Calvino, "La squadratura", in G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, pp. VII-XIV, qui p. VII.

<sup>332</sup> Ivi, p. IX.



Fig. 81 - Giulio Paolini, *Mnemosine (Les charmes de la Vie/7)*, 1981-1984. Collezione privata.

Paolini vuole liberare la pittura dalla sua funzione mimetica e dare nuova vita agli elementi compositivi. Il telaio, la tela e la cornice non sono più il supporto che rende possibile la percezione di un universo irreali, ma sono delle presenze autonome inserite nel mondo reale. La cornice posta al centro dell'opera sembra essere appoggiata sulla sedia dipinta, ma si tratta esclusivamente di un gioco illusionistico messo in atto dall'artista. L'obiettivo è quello di ribadire la centralità delle componenti strutturali della pittura, come la cornice, la quale non inquadra più un'immagine, ma è piuttosto segnalata dal dipinto alle sue spalle. La cornice è al contempo arte e realtà, nella misura in cui essa non fa riferimento a nient'altro che a sé stessa.

Osservando *Mnemosine* si incontra una cornice intesa non nella sua funzione di inquadramento della rappresentazione o di protezione del quadro, ma come elemento che tradizionalmente ma non necessariamente lo costituisce. Se la cornice è un elemento del quadro, uno degli oggetti che tradizionalmente immaginiamo appartenenti all'opera d'arte dipinta, allora lo sono anche la tela, il telaio i colori, le materie prime che costituiscono le opere d'arte e che con Paolini si appropriano di uno spazio che spetterebbe al quadro, rimandando il pensiero del fruitore ad esso.<sup>333</sup>

<sup>333</sup> D. Ferrari, "Il 'ruffiano' del quadro. Appunti per una storia della cornice", cit..

Nella poetica di Michelangelo Pistoletto il quadro diventa uno specchio. All'incirca negli stessi anni Duchamp crea *Mirror n. 64031218*, *readymade* del 1964 (fig. 82), oggi in collezione privata, costituito da uno specchio firmato dall'artista e dotato di una semplice cornice di legno.



Fig. 82 - Marcel Duchamp, *Mirror n. 64031218*, 1964.  
Collezione privata.

Il sottile gioco ironico di Duchamp diviene profonda introspezione dell'identità collettiva nei *Quadri specchianti* dell'artista piemontese. Il tema dello specchio è soggetto a molteplici declinazioni nella produzione di Pistoletto: esso può essere isolato o, viceversa, combinato con altre superfici specchianti poste accanto o di fronte. Lo specchio può essere interamente riflettente oppure contraddistinto da sagome dipinte raffiguranti finti spettatori, che in un primo momento sembrano ingannare l'osservatore reale che si vede riflesso sul campo iconico.<sup>334</sup> Infine, lo specchio può presentare una cornice: è il caso dell'opera *Il disegno dello specchio* del 1980 (fig. 83), in cui delle comuni cornici di legno racchiudono delle superfici specchianti di formati differenti poste in relazione tra loro e con l'ambiente circostante.

---

<sup>334</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., pp. 44-45.



Fig. 83 - Michelangelo Pistoletto, *Il disegno dello specchio*, 1980.  
Collezione privata.

Questi specchi dialogano direttamente con lo spettatore, riflettendo la sua immagine tra i bordi del “quadro”.<sup>335</sup> La cornice non delimita più l'universo irrealistico dell'immagine, ma ci restituisce un frammento di realtà. I margini dello specchio catturano lo spazio reale e ci permettono di vedere il mondo esterno mediante una nuova prospettiva: l'immagine riflessa ci mostra noi stessi nell'atto di osservare la realtà. Il quadro non raffigura più il mondo visto attraverso gli occhi dell'artista, ma pone al centro dell'opera lo spettatore e il suo punto di vista. Di fronte allo specchio l'osservatore medita contemporaneamente su di sé, sulla propria interiorità e sul mondo che lo circonda. La cornice istituisce un rapporto dialettico tra lo spazio reale e il riflesso del medesimo spazio, filtrato attraverso lo sguardo del pubblico. Sostituendo il campo pittorico con una superficie specchiante, la realtà entra definitivamente all'interno del quadro, trasformando il luogo espositivo da contesto esterno a oggetto di contemplazione. La cornice ha ancora una funzione mediatrice, ma essa deve ora coordinare le complesse relazioni esistenti tra il mondo esterno e l'osservatore, tra la percezione del singolo individuo e la visione collettiva.

---

<sup>335</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 120.

Un quadro di Pistoletto è un mezzo prima ancora che una creazione: un mezzo trasparente che non si oppone alla realtà, come fa la tela, che dietro ha il muro. Esso la riflette, affrontandola semplicemente nei suoi limiti, il tempo e lo spazio. Ma ciò che di essa è riflesso non appartiene più alla creazione. Questa esiste nel doppio fondo di cui il quadro dispone e dove tutto muove. Nella pittura di Pistoletto la frontiera tra la vita e l'arte, se non colmata, è tuttavia in movimento. Dov'è? L'analisi è appena cominciata, ed è un'analisi individuale, ripetibile all'infinito. Tuttavia, Pistoletto ci aiuta a restringere il problema, quando dice: "È la realtà che m'interessa, essendone parte come uomo, ed è la figura dell'uomo che ho utilizzato fin dall'inizio per afferrarne i limiti". Questa frontiera sappiamo almeno qual è.

Il mondo reale è ancora una volta al centro della pittura.<sup>336</sup>

### 3.3.2 La cornice-finestra

Nella produzione di Ellsworth Kelly riemerge la concezione albertiana della cornice intesa come finestra. Tuttavia, mentre la cornice-finestra rinascimentale si apre sul mondo iconico, definendo una distinzione tra immagine e parete, la finestra di Kelly non ci mostra alcuno squarcio d'irrealtà. In *Window, Museum of Modern Art, Paris* del 1949 (fig. 84) il pittore statunitense concepisce il dipinto come un oggetto tridimensionale.



Fig. 84 - Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949. Centre Pompidou, Parigi.

Fig. 85 - Finestra del Museo d'Arte Moderna di Parigi, fotografia dell'artista, 1949.

<sup>336</sup> T. Trini, "Michelangelo Pistoletto", in Id., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a c. di L. Cerizza, Johan & Levi, Monza 2016, pp. 31-40, qui p. 32.

Attorno alla metà del XX secolo Kelly si trova in Francia. Quando visita il Museo d'Arte Moderna di Parigi, più che dalle opere esposte egli viene colpito dalla monumentale presenza architettonica delle alte finestre poste lungo le pareti dell'edificio. Successivamente, l'artista elabora una serie di disegni dove studia delle soluzioni formali ispirate a queste finestre, che lui stesso ha fotografato nel 1949 (fig. 85), aggiustando le proporzioni originarie con il fine di perseguire un perfetto equilibrio delle forme. Solo in seguito il pittore realizza l'opera definitiva, unendo tra loro due tele monocrome, una dipinta di bianco e l'altra di grigio, mediante una cornice di legno colorata di nero. Nella sezione inferiore aggiunge due ulteriori listelli neri che ricordano i montanti della finestra. L'opera non rappresenta il soggetto, lo incarna.<sup>337</sup> Il dipinto ambisce a diventare un oggetto autentico della realtà. La cornice-finestra non è più un medium tra l'universo iconico e lo spazio dello spettatore, ma è un'opera d'arte concepita in quanto presenza oggettuale integrata nel mondo reale.



Fig. 86 - Peter Blake, *The Toy Shop*, 1962. Tate Modern, Londra.

<sup>337</sup> W. H. Bailey, *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, cit., p. 37.

In *The Toy Shop* del 1962 (fig. 86) Peter Blake trasforma la cornice nella porta e nella finestra di un negozio di giocattoli. Dalla monumentale cornice architettonica lapidea del Rinascimento siamo giunti all'umile architettura lignea del negozio degli anni Sessanta del Novecento. All'interno della cornice-finestra trovano posto giocattoli e immagini provenienti dalla cultura popolare contemporanea: eroi, eroine, celebrità, personaggi dei fumetti, dei film, e così via. Molteplici sono le tecniche utilizzate dall'artista, tra le quali la pittura, il collage, la stampa e la fotografia. Non manca, inoltre, il prelievo diretto di oggetti dal mondo quotidiano, come giocattoli, maschere, pennelli, puzzle, solo per citarne alcuni.<sup>338</sup> Tutti questi elementi non sono rappresentati, ma sono presenti per sé stessi. La cornice è diventata una vera porta, un'autentica vetrina, all'interno della quale si trovano oggetti reali. L'inquadratura non determina più una separazione tra lo spazio dell'osservatore e l'immagine, dal momento che l'arte è diventata parte integrante della realtà e, viceversa, ogni elemento del reale può essere elevato a opera d'arte. La pittura è diventata scultura e la cornice da inquadratura bidimensionale si è trasformata in contenitore tridimensionale.

### 3.3.3 La cornice-contenitore

I linguaggi artistici contemporanei sono continuamente soggetti al cambiamento. La cornice, di conseguenza, è costretta a rinnovare incessantemente la propria forma. È necessario rammentare che la cornice è solamente una delle possibili manifestazioni concrete del bordo, il quale può infatti materializzarsi in molteplici configurazioni. Come ribadiscono i teorici del Gruppo  $\mu$ :

*Il bordo è l'artificio che, in uno spazio dato, designa un enunciato di ordine iconico o plastico come unità organica. [...] Ciononostante, il bordo non deve la sua definizione al suo aspetto materiale, ma piuttosto alla sua funzione semiotica.*<sup>339</sup>

Fondamentalmente, il bordo è un segno che ha il compito di indicare la presenza di un enunciato segnico. In seguito gli studiosi precisano:

---

<sup>338</sup> Ivi, p. 40.

<sup>339</sup> Gruppo  $\mu$ , "Semiotica e retorica della cornice", cit., pp. 155-156.

Non tutti gli oggetti hanno un valore di bordo fortemente stabilizzato nel sociale. Se nel XVIII secolo nessuno metteva in dubbio lo status di una cornice dorata, oggi, al contrario, l'apertura di una scatola non ha la funzione di bordo (sappiamo a che cosa servono normalmente le scatole) e non è suscettibile di acquisirla se non in particolari circostanze pragmatiche. Come ogni sistema semiotico, quello del bordo varia dunque in dipendenza dei tempi e della società.<sup>340</sup>

Per i teorici del Gruppo  $\mu$  una comune scatola non può essere considerata un bordo, nella misura in cui essa, nell'ambito della quotidianità, non segnala alcun enunciato iconico. Cionondimeno, nell'istante in cui la scatola fa il suo ingresso nel mondo dell'arte, essa diventa addirittura un'opera. L'esempio più celebre è rappresentato dalla *Brillo Box* di Andy Warhol, esposta per la prima volta nel 1964 alla Stable Gallery di New York (fig. 87). Tuttavia, bisogna tener presente che non si tratta di un vero e proprio contenitore, ma di una scultura iperrealistica raffigurante una scatola.



Fig. 87 - Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964. Moma, New York.

Pertanto, sorge un quesito: se la scatola può ascendere allo statuto artistico, essa può altresì essere considerata in quanto possibile manifestazione empirica del bordo? La storia dell'arte sembra confermare tale interrogativo. Il bordo inteso come contenitore

---

<sup>340</sup> Ivi, p. 158.

inizia a far parlare di sé a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo. In occasione della quinta mostra degli Impressionisti, inaugurata nell'aprile 1880 in rue des Pyramides a Parigi, Degas comunica la presenza di una sua scultura, la *Petite danseuse de quatorze ans*, una ballerina in cera provvista di capelli e vestiti autentici, il cui modello originario del 1881 è oggi esposto alla National Gallery of Art di Washington (fig. 88). Nonostante l'annuncio dell'artista, la teca destinata ad accogliere la scultura rimane vuota. La stessa situazione si ripeterà, anche se per un minor lasso di tempo, nei primi giorni di apertura della sesta mostra impressionista del 1881. Quel contenitore vuoto collocato in una stanza dell'esposizione crea un senso di aspettativa da parte del pubblico, il quale lo osserva speranzoso di sapere quale sia l'opera destinataria di quella postazione.



Fig. 88 - Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1881.  
National Gallery of Art, Washington.

In secondo luogo, una teca di vetro posizionata lungo un percorso espositivo tende a trasformare in opera d'arte qualsiasi oggetto venga inserito al suo interno.<sup>341</sup> La teca, svuotata della sua funzione parergonale, ci appare priva di significato e fa

---

<sup>341</sup> P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 86-89.

sorgere degli interrogativi in chi la osserva. Il contenitore, dunque, è a tutti gli effetti una potenziale materializzazione del concetto di bordo, tanto quanto la cornice. Possiamo persino immaginare il contenitore come una possibile evoluzione tridimensionale della cornice. In altre parole, se l'arte aspira a divenire un oggetto, la cornice non può più avere una configurazione bidimensionale, ma è costretta a espandersi nello spazio. «Duchamp e la sua *Fontana* erano ancora lontani, ma la strada che avrebbe condotto al *ready made* era ormai tracciata»<sup>342</sup>.

Duchamp inizia a concepire i suoi primi *readymade* nel 1913-1914, anni in cui realizza la *Roue de bicyclette*, installando una ruota di bicicletta sopra uno sgabello bianco, e lo *Scolabottiglie*, semplicemente firmato dall'artista. In quest'ultimo caso, come nella successiva *Fontana* del 1917, a trasformare l'umile oggetto quotidiano in opera d'arte è l'idea dell'artista, la quale trova concreta espressione nel gesto di selezionare un frammento di realtà, firmarlo ed esporlo in una mostra o in un museo. A definire lo statuto artistico dell'oggetto non concorre più l'atto creativo, bensì il contesto espositivo.<sup>343</sup> E la cornice che fine ha fatto? Essa è diventata un tutt'uno con lo spazio della galleria. La cornice continua a sopravvivere, anche se mediante una nuova configurazione. Per quanto riguarda i *readymade* di Duchamp, la stessa firma dell'artista contribuisce a segnalare lo status d'opera d'arte dell'oggetto. La cornice è diventata firma e spazio.



Fig. 89 - Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

<sup>342</sup> Ivi, p. 90.

<sup>343</sup> R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 81-83.

Negli anni successivi la cornice assume le sembianze di un contenitore: nell'opera *Air de Paris* del 1919 (fig. 89) Duchamp si limita a etichettare un'ampolla “vuota” acquistata da un farmacista di Parigi come souvenir per il suo amico e mecenate, Walter C. Arensberg. La fiala è apparentemente vuota, ma in realtà essa contiene l'aria di Parigi.<sup>344</sup> Osservando questo oggetto sorge una domanda: in cosa consiste l'opera d'arte? Nell'aria contenuta nell'ampolla? Nel contenitore di vetro? In entrambi? A dire il vero, l'arte risiede nel concetto, del quale l'ampolla rappresenta la manifestazione fisica. Ciononostante, la presenza del contenitore di vetro, insieme all'etichetta, è imprescindibile per la percezione dell'opera da parte dell'osservatore, poiché l'ampolla segnala l'esistenza dell'aria al suo interno. La cornice-ampolla ha qui il compito di mediare tra l'immaterialità concettuale dell'arte di Duchamp e il pubblico che osserva e si interroga sull'opera. Una versione in miniatura dell'ampolla torna nella *Boîte-en-valise*, della quale l'artista ha creato molteplici pezzi, compreso quello del 1941 custodito alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia (fig. 90).



Fig. 90 - Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1941. Peggy Guggenheim Collection, Venezia.

<sup>344</sup> M. François, “Cadre et socle dans le mouvement Dada”, cit., pp. 64-67.

L'opera in questione è una delle prime di una serie di valigette in pelle all'interno delle quali Duchamp ha inserito delle riproduzioni in scala ridotta (potremmo dire "da viaggio") dei suoi lavori più significativi, tra i quali troviamo numerosi dipinti e *readymade*, come *Fontana* e *Air de Paris*, oltre che il celebre *Grande Vetro*.<sup>345</sup> La cornice è diventata una scatola, o meglio una valigia, la quale custodisce al suo interno non un'opera d'arte, ma un'intera collezione. La cornice-valigia sembra rispondere ironicamente alle esigenze del collezionista contemporaneo, poiché permette di trasportare agevolmente le opere, proteggerle e organizzarle razionalmente in uno spazio ridotto. Parallelamente, la valigia è essa stessa un'opera d'arte, allo stesso modo degli altri oggetti in essa contenuti. Lo statuto della cornice nel XX secolo, qualsiasi configurazione essa abbia, bidimensionale o tridimensionale, materiale o immateriale, è sempre in bilico tra il *parergon* e l'*ergon*, nella misura in cui essa segnala l'enunciato artistico e, al contempo, ne costituisce una componente interna. La *Boîte-en-valise* è particolarmente significativa per il fatto di essere contemporaneamente un'opera d'arte, una cornice e un museo. A proposito della "Valigia" Duchamp afferma:

È anch'essa un'altra forma espressiva. Invece di dipingere qualcosa di nuovo, decisi di riprodurre questi quadri, che amavo profondamente, in miniatura. Ma non sapevo come fare. Inizialmente pensai a un libro, ma la soluzione non mi piacque. Mi venne allora l'idea di una scatola in cui raccogliere tutte le mie opere come in un museo a scala ridotta, un museo portatile.<sup>346</sup>

All'incirca negli stessi anni il tema della scatola viene declinato in chiave surrealista da Joseph Cornell. Negli assemblages dell'artista statunitense riemergono i ricordi, le immagini e gli oggetti dell'infanzia. In *Pappagallo che predice il futuro* del 1937-1938 circa (fig. 91) Cornell concentra simbolicamente in una scatola le sensazioni visive, i sentimenti e l'atmosfera di un viaggio immaginario in un paese esotico.

---

<sup>345</sup> P. Osborne, *Conceptual Art*, Phaidon, London 2002, p. 53.

<sup>346</sup> M. Duchamp a J. Johnson Sweeney (1955, intervista), in M. Duchamp, *Scritti*, a c. di M. Sanouillet, tr. it. di M. R. D'Angelo, Abscondita, Milano 2005, pp. 153-160, qui p. 160.



Fig. 91 - Joseph Cornell, *Pappagallo che predice il futuro*, 1937-1938 ca.. Peggy Guggenheim Collection, Venezia.

L'aspetto esterno della scatola è già di per sé piuttosto eloquente, in quanto ricorda la forma di un organetto a rullo. Sul lato destro della struttura è posizionata una manovella, la quale, se fatta girare, aziona un carillon interno, che a sua volta è connesso con un cilindro superiore decorato a collage, destinato a ruotare nell'istante in cui suona la melodia. Questo articolato meccanismo è nascosto da un involucro colorato e bizzarro, il quale evoca l'affascinante mondo onirico degli artisti di strada, dei musicisti ambulanti e degli indovini. A richiamare questo clima magico e sognante contribuiscono vari elementi simbolici, quali le carte da gioco, i numeri, le trame a scacchiera, la sagoma di una zingara, le stelle e il pappagallo. Tutti questi simboli, strettamente legati all'ambito della divinazione e dell'astrologia, sono inseriti all'interno del contenitore seguendo una determinata logica compositiva.<sup>347</sup> Si tratta di un assemblaggio, in cui immagini, oggetti e animali impagliati vengono combinati tra loro con l'obiettivo di costruire un enunciato iconico. La cornice di questa eterogenea composizione tridimensionale non può che essere un contenitore. Se si guarda l'opera frontalmente, essa somiglia a un collage inquadrato da una cornice blu. Viceversa, se ci giriamo attorno, ci rendiamo conto della concretezza

<sup>347</sup> E. C. Childs, in *Collezione Peggy Guggenheim*, a c. di P. Rylands, Guggenheim Museum Publications, New York 2009, tavola 68.

volumetrica dell'oggetto. La scatola da una parte favorisce la mimetizzazione dell'opera d'arte nel contesto reale, dall'altra si comporta da dispositivo parergonale, nella misura in cui essa protegge e indica l'enunciato artistico al suo interno. In ultima analisi, la cornice-scatoletta costituisce una componente imprescindibile dell'oggetto artistico, dal momento che la sua configurazione a organetto concorre alla definizione dell'atmosfera onirica ed esotica evocata dall'opera.

Ma qualunque siano queste differenze riguardanti la scala, la funzione e il livello di presenza reale delle cose che contiene, lo specifico della scatola di Cornell è di equiparare tutto magicamente. Nello spazio della scatola - della scena - tutte queste immagini-oggetti acquistano uno stesso grado di presenza, di densità: appaiono tutte allo stesso modo "reali".

Per creare questa impressione di uguaglianza, Cornell sfrutta la componente temporale della struttura *slot machine*. Questa componente gli permette di dare per acquisito che lo spazio della scatola è l'oggettivazione di una sorta di processo psicologico che agisce secondo una modalità sequenziale, dunque temporale, per creare l'illusione di un'equivalenza tra le esperienze vissute più diverse. Il dispositivo della scatola sembra in particolare coincidere con i processi della memoria umana, medium nel quale sensazioni che affiorano in modi diversi alla coscienza (volti di amici, scene tratte da libri, conversazioni di altre persone, sogni) possono caricarsi di una medesima presenza espressiva e di una medesima importanza. In questo senso Cornell prende il medium surrealista della temporalità e lo utilizza per esplorare non più il sogno, ma l'accesso al passato che offre la memoria. Come i tavoli da gioco o gli oggetti a funzionamento simbolico, la scatola è un tentativo di proiettare la struttura di un processo psicologico nell'esteriorità dello spazio reale.<sup>348</sup>

La cornice-contenitore assume un ruolo di primo piano nella poetica di Piero Manzoni. Nel 1959, dopo aver esaurito ogni potenzialità espressiva della pittura mediante la sua oggettivazione in composizioni monocrome (gli *Achromes*), l'artista lombardo crea i suoi primi "oggetti" d'ispirazione dadaista, che influenzeranno le future sperimentazioni degli artisti concettuali<sup>349</sup>: si tratta delle *Linee* (fig. 92), ovvero dei contenitori cilindrici dotati di un certificato che ha lo scopo di dichiarare l'autenticità dell'opera e rendere nota la lunghezza della linea contenuta all'interno. Le linee in questione sono delle semplici rette tracciate con il carboncino su un foglio di carta, ma che possono raggiungere delle dimensioni notevoli. Queste linee possono essere srotolate, appese alla parete ed esposte al pubblico, oppure possono rimanere all'interno della scatola.

---

<sup>348</sup> R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, cit., pp. 137-139.

<sup>349</sup> G. C. Argan, "L'Arte moderna, 1770-1970" (1970), in G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'Arte moderna, 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2017, pp. 5-307, qui p. 273.



Fig. 92 - Piero Manzoni, *Linea di 18.82 m, settembre 1959*, 1959. Tate Modern, Londra.

Nel 1960 egli elabora addirittura la *Linea di lunghezza infinita*, nuovamente un contenitore cilindrico di colore nero provvisto di certificato con data e firma, ma stavolta progettato per rimanere chiuso: non sappiamo cosa ci sia nella scatola, sta a noi scegliere se fidarci o meno della dichiarazione scritta dall'artista.<sup>350</sup> Il certificato e la scatola hanno una funzione indicativa, segnalano la presenza di un'opera d'arte ma, il più delle volte, essi costituiscono l'unica manifestazione materiale e tangibile dell'opera. L'arte di Manzoni risiede nell'attività di segnalazione svolta dal contenitore, la quale genera tutta una serie di interrogativi e di riflessioni nell'osservatore che si trova dinanzi ai suoi lavori. L'opera d'arte, pertanto, trova la sua massima espressione nelle relazioni concettuali che vengono a realizzarsi tra l'idea dell'artista, materializzata dalla scatola e dal certificato, e i pensieri del pubblico.

---

<sup>350</sup> P. Osborne, *Conceptual Art*, cit., p. 64.



Fig. 93 - Piero Manzoni, *Uovo scultura n. 21*, 1960. Fondazione Piero Manzoni, Milano.

Per Manzoni il 1960 è un anno straordinariamente ricco di sperimentazioni. In questo periodo egli realizza anche l'*Uovo scultura* (fig. 93), nel quale tornano sia la scatola che la certificazione d'autenticità dell'opera, che in questo caso corrisponde a un'impronta digitale dell'artista impressa sul guscio dell'uovo. Sempre nel 1960 egli sperimenta anche con l'aria ed elabora il *Fiato d'artista*, ovvero sia un palloncino gonfiato dall'artista e agganciato con una corda a una base lignea di forma quadrata, in cui la cornice-contenitore è rappresentata dallo stesso palloncino di gomma, il quale un tempo segnalava la presenza al suo interno del fiato di Manzoni, mentre oggi, svuotato del suo contenuto, costituisce l'unica traccia materiale dell'opera d'arte. La cornice intesa come scatola fisica torna nel *Corpo d'aria*, anch'esso del 1960 (fig. 94), il quale è composto da un palloncino bianco da gonfiare e da un supporto destinato a reggere il palloncino pieno d'aria. Il tutto è inserito in una scatoletta di legno, la quale, insieme alle altre componenti presenti al suo interno, si presenta come un vero e proprio kit “fai da te”: nel momento in cui il palloncino si sgonfia, è sufficiente sostituirlo con un altro gonfiato dal proprietario dell'opera.



Fig. 94 - Piero Manzoni, *Corpo d'aria*, 1960. MACBA Foundation, Barcellona.

Il *Corpo d'aria* è un autentico inno al bordo, il quale, sebbene non sia qui presente nella sua forma canonica di cornice, è declinato in molteplici varianti: il palloncino di gomma che contiene l'aria e ne rende percepibile il volume; il supporto metallico, il quale richiama il piedistallo della scultura, nella misura in cui esso allo stesso tempo sostiene e indica l'opera d'arte; infine, la scatola che racchiude il tutto. In altri termini, possiamo definire il contenitore di Manzoni come una cornice che reca dentro di sé un'altra cornice che a sua volta segnala un'ulteriore cornice. Questo meccanismo delle “scatole cinesi” si complica nell'istante in cui il *Corpo d'aria* viene collocato all'interno di una teca ubicata in una stanza di un museo, la cornice istituzionale per eccellenza. La scatola, intesa come dispositivo con lo scopo di segnalare il valore singolare dell'oggetto inserito al suo interno, trova le sue origini nel reliquiario medievale, il quale aveva il compito di evidenziare la valenza sacra e divina della reliquia. Nelle ricerche artistiche del XX secolo, e in particolare nella poetica di Manzoni, il contenitore diventa contemporaneamente *parergon* ed *ergon*, dal momento che esso indica un'opera d'arte la cui vera essenza si identifica proprio nell'atto di segnalazione reso possibile dalla presenza concreta della stessa cornice-contenitore.



Fig. 95 - Piero Manzoni, *Merda d'artista* nn. 58, 68 e 80, 1961. Fondazione Piero Manzoni, Milano.

Nel 1961 la scatola si trasforma in lattina nell'opera *Merda d'artista* (fig. 95), eseguita in serie come un prodotto industriale. Nella contemporaneità la reliquia ha lasciato il posto alla merce della produzione di massa, la quale per Manzoni è equiparabile allo scarto per antonomasia: le feci umane. Il sistema capitalistico costringe l'artista a entrare in concorrenza con l'industria ma, a differenza dei prodotti industriali, le opere d'arte, per quanto esse possano essere realizzate in serie, avranno sempre un valore differente, incomparabile. Non sappiamo cosa ci sia effettivamente dentro la lattina, ma il significato artistico dell'opera non riguarda tanto il contenuto, ma l'idea di presentare al pubblico un contenitore che dichiari l'esistenza di un qualcosa al suo interno, lasciando l'osservatore in balia del dubbio.<sup>351</sup> Non possiamo aprire la lattina per scoprire la reale entità del contenuto, poiché l'opera sussiste fintantoché essa rimane chiusa. Ancora una volta, l'unica componente tangibile dell'opera d'arte è il contenitore, il quale finisce per segnalare sé stesso, permettendo in questo modo al *parergon* di divenire *ergon*. La cornice diventa definitivamente opera d'arte nella *Base magica - Scultura vivente* del 1961 (fig. 96), un piedistallo di

<sup>351</sup> G. C. Argan, "L'Arte moderna, 1770-1970", cit., p. 273.

legno che attribuisce uno statuto artistico a chiunque si posizioni sopra di esso, trasformandolo in una «scultura vivente», e nell'opera *Socle du monde*, sempre del 1961, la quale non è altro che una «base magica» in metallo rovesciata che regge l'intero globo terrestre, identificando il mondo stesso come la massima opera d'arte di sempre.<sup>352</sup>



Fig. 96 - Piero Manzoni, *Base magica - Scultura vivente*, 1961. Fondazione Piero Manzoni, Milano.

### 3.3.4 La cornice-ambiente

I linguaggi artistici contemporanei, per quanto il più delle volte siano avversi nei confronti dell'idea tradizionale di quadro, sono tuttora costretti a fare i conti con la cornice. Quest'ultima può assumere varie configurazioni, dalla classica cornice intesa come margine del campo pittorico alla cornice istituzionale, come la galleria e il museo. Nell'istante in cui l'immagine si appresta a superare i confini imposti dalla cornice, quest'ultima non smette di svolgere il proprio compito, poiché essa si espande nello spazio. La cornice continua a delimitare i bordi del campo iconico e

---

<sup>352</sup> D. Ferrari, “Breve storia del ‘ruffiano’ del quadro”, cit., p. 46.

indicare la presenza dell'opera d'arte, ma essa non corrisponde più alla linea di demarcazione della superficie pittorica, oramai inglobata all'interno composizione formale, poiché a inquadrare l'oggetto artistico sono ora la stessa parete della galleria e il medesimo spazio espositivo.

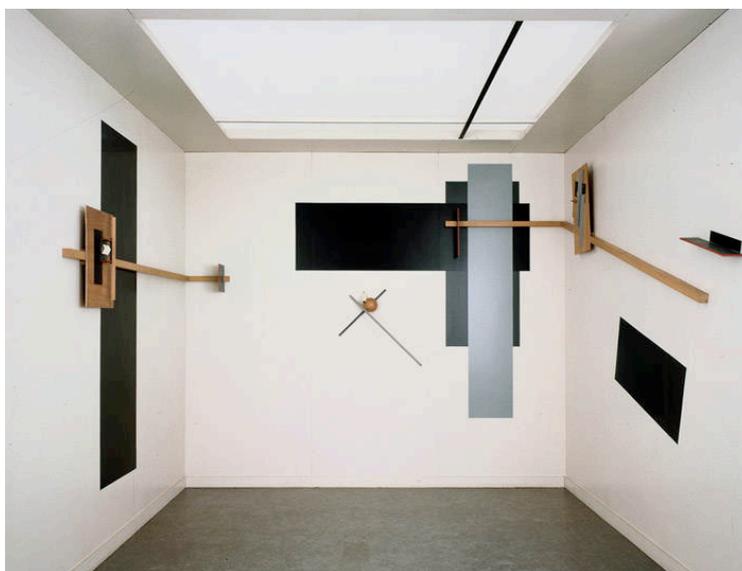


Fig. 97 - El Lissitzky, *Ambiente Proun*, 1923. Ricostruzione del 1965, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Nell'*Ambiente Proun*, concepito da El Lissitzky per la Grande Esposizione internazionale d'Arte di Berlino del 1923 (fig. 97), il contesto architettonico della stanza è nello stesso tempo cornice e parte integrante della composizione astratta. Gli elementi formali oltrepassano la dimensione bidimensionale della pittura e invadono l'ambiente reale dello spettatore. La superficie apparentemente neutra delle pareti entra in relazione con le forme astratte, partecipando attivamente alla definizione dell'enunciato formale dell'opera.<sup>353</sup> Quest'ultima, nonostante sembri intenzionata a espandersi all'infinito, è ancora delimitata da un margine fisico, che corrisponde alla superficie circoscritta delle pareti della stanza. La cornice, sebbene si mimetizzi ora con l'intero contesto espositivo, continua a condizionare l'operato degli artisti, i quali

<sup>353</sup> S. Lemoine, équipes de l'Université de Bourgogne, de l'Ecole du Louvre et de l'Université de Paris I, "Cadre et socle dans l'art constructif", in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, cit., pp. 70-115, qui pp. 102-103.

sono generalmente indotti a perseguire le proprie ricerche artistiche all'interno dei confini stabiliti dal sistema dell'arte, al fine di ottenere un dignitoso riconoscimento del valore della propria produzione. Tuttavia, l'esigenza di libertà creativa spinge gli artisti a ricercare spazi alternativi per le loro indagini. È il caso del *Merzbau* di Kurt Schwitters, un progetto iniziato nel 1923 e distrutto a seguito di un bombardamento nel 1943 (fig. 98).



Fig. 98 - Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1943.  
Fotografia di Wilhelm Redemann, 1933.

L'ambiente interessato dall'intervento artistico è la stessa casa-studio dell'artista ad Hannover. Si tratta di una vera e propria opera d'arte totale in cui pittura, scultura, architettura e altri linguaggi artistici si fondono con lo spazio, diventando un tutt'uno. L'operazione, pensata come un processo in divenire, nasce dall'esigenza dell'artista di concretizzare le relazioni formali tra i dipinti appesi alle pareti e i lavori plastici posizionati sul pavimento. Per questa ragione, Schwitters inizia a mettere in evidenza questi legami servendosi di corde e fili di ferro, orientati lungo le rette che uniscono concettualmente le opere tra loro. In un secondo momento queste linee di congiunzione diventano le matrici per strutture lignee più volumetriche, che

connettono le singole opere alle pareti della stanza.<sup>354</sup> Questi dispositivi, nati con l'obiettivo di segnalare le relazioni spaziali tra i lavori dell'artista, integrano i dipinti e le sculture in un unico organismo plastico-architettonico, che con le sue forme articolate plasma l'intero ambiente. Il carattere mutevole e multiforme dell'opera, destinata a essere costantemente *in fieri*, è ben descritto dalle parole di Hans Richter, amico dell'artista:

Questo era il suo capolavoro, purissima creazione e senza prezzo. Non era trasportabile né rappresentava mai un'espressione definita. Costruita entro la (anzi le) stanze della sua abitazione questa colonna era in continua metamorfosi proteica, nel corso della quale un nuovo strato copriva l'aspetto del giorno precedente racchiudendolo in sé e rendendolo invisibile. [...] Quando tre anni più tardi tornai da lui, la sua colonna era completamente trasformata. Tutte le piccole caverne e sporgenze che noi avevamo "occupato" un tempo non erano più visibili. "Si trovavano ora tutte profondamente all'interno", mi spiegò Schwitters. In realtà esse rimanevano celate dalla crescita mostruosa della colonna e coperte dai frutti di altri sfoghi creativi, da nuovi personaggi, da nuove forme, colori e dettagli: una vegetazione inestinguibile. [...] Non la vidi mai finita: in verità essa non era mai completa.<sup>355</sup>

La cornice-contesto finisce per assimilare al suo interno i singoli lavori, trasformandoli in componenti di un'operazione artistica più complessa, al centro della quale ci sono le relazioni spaziali tra arte e ambiente, tra *ergon* e *parergon*. Il *Merzbau*, concepito inizialmente come una cornice-ambiente con il compito di indicare le opere e i loro rapporti, è soggetto a un processo evolutivo che lo porta a divenire esso stesso opera d'arte. In altre parole, nelle sperimentazioni artistiche del XX secolo lo stesso spazio espositivo, oltre a costituire una nuova cornice per le opere degli artisti, talvolta diventa oggetto di indagini formali e concettuali, acquisendo a tutti gli effetti lo status d'opera d'arte.

*L'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte.* Ogni opera essendo riferita ad un dato e particolare contesto è un estremo o un opposto, che esiste solo in relazione all'altro termine situazionale. Si crea un continuum tra immagine, superficiale e volumetrica, e contesto dato, in cui l'osmosi muta a causa delle differenti condizioni ambientali.

La consapevolezza che ciascun lavoro d'arte sia relativo alla sua appartenenza ad un contesto o alla sua osmosi con esso continua e viene a rafforzarsi all'inizio di questo secolo, tanto da potersi affermare che, dal futurismo e con maggior evidenza dal

---

<sup>354</sup> F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza 2016, p. 23.

<sup>355</sup> H. Richter, "La colonna di Schwitters", in Id., *Dada, arte e contrarte*, Mazzotta editore, Milano 1966; cit. in G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976 (1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia 2020, p. 60.

dadaismo ad oggi, il significato ed il valore del termine artistico è determinato dalla sua collocazione in uno specifico ambientale. Si può anzi dire che, per un principio di reversibilità, il contesto *inquadra* il significato artistico e l'arte *inquadra* il contesto, in cui è venuta a collocarsi, al punto tale che la causale di molte operazioni artistiche è diventata lo spazio contestuale, sperimentato in tutte le sue innumerevoli connotazioni.<sup>356</sup>

La concezione del contesto espositivo come cornice, nel senso di frontiera tra mondo iconico e mondo reale, e parallelamente in quanto estensione dell'opera d'arte si sviluppa in un primo momento nell'ambito delle mostre temporanee. Gli allestimenti curati da Duchamp per le mostre surrealiste ne rappresentano dei modelli straordinari. Per l'artista la progettazione dell'ambiente espositivo è un'operazione artistica tanto quanto la creazione di un dipinto. Per l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, tenutasi alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi nei mesi di gennaio e febbraio del 1938, Duchamp, con la collaborazione di Man Ray, Salvador Dalí e Max Ernst, stravolge l'idea tradizionale di allestimento creando un'installazione ambientale articolata in tre sezioni: la prima, ubicata nel cortile d'accesso alla galleria, è dominata dal *Rainy Taxi* di Dalí, ossia un'auto ricoperta dall'edera, irrigata dall'acqua e con dei manichini femminili sui quali gironzolano delle lumache. Nel corridoio d'ingresso si trova la seconda sezione, contraddistinta dalla presenza di sedici manichini posizionati lungo le pareti, ognuno dei quali è stato pensato da un artista diverso. Infine, la terza e ultima sezione riguarda la sala centrale (fig. 99), nella quale Duchamp colloca al centro un braciere di latta riempito di carbone e acceso, mentre ai lati trovano posto dei letti matrimoniali attornati da oggetti, sculture e dipinti surrealisti. Sopra il pavimento, ricoperto di sabbia, terra e foglie secche, incombe un soffitto rivestito da ben *1200 sacchi di carbone*, soluzione formale che sembra anticipare certe sperimentazioni future dell'Arte Povera.<sup>357</sup> In questo modo, pavimento e soffitto sembrano invertirsi, dal momento che i sacchi di carbone appesi in alto richiamano il carbone che brucia all'interno del braciere situato sul pavimento, mentre il contenitore di latta a terra che ospita il fuoco assolve alla funzione di lampadario.<sup>358</sup> Le opere d'arte presenti in questa mostra non sono concepite dagli artisti come oggetti autonomi, bensì in quanto componenti di un

<sup>356</sup> G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, cit., p. 5.

<sup>357</sup> A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, pp. 204-208.

<sup>358</sup> B. O'Doherty, "Il contesto come contenuto", in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* (2000), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Monza 2012, pp. 55-72, qui p. 57.

grande progetto ambientale che coinvolge l'intero spazio espositivo.



Fig. 99 - Marcel Duchamp, Allestimento della sala centrale dell'*Exposition Internationale du Surréalisme*, tenutasi presso la Galerie des Beaux-Arts di Parigi, 1938.

L'esposizione surrealista è un'opera d'arte totale, frutto di una progettazione collettiva, nella quale il visitatore prova un senso di smarrimento, come se si trovasse catapultato in un universo onirico.<sup>359</sup> Ancora più disorientante è l'allestimento concepito da Duchamp per la mostra *First Papers of Surrealism*, organizzata a New York nel 1942 (fig. 100). In questo caso l'ambiente è interamente percorso da una singola corda lunga sedici miglia. Per osservare da vicino le opere appese su semplici pannelli è necessario attraversare questa struttura filamentosa simile a una ragnatela.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> J. Beaufret, "Le Surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres", in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, cit., pp. 116-129, qui p. 127.

<sup>360</sup> F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 24-27.

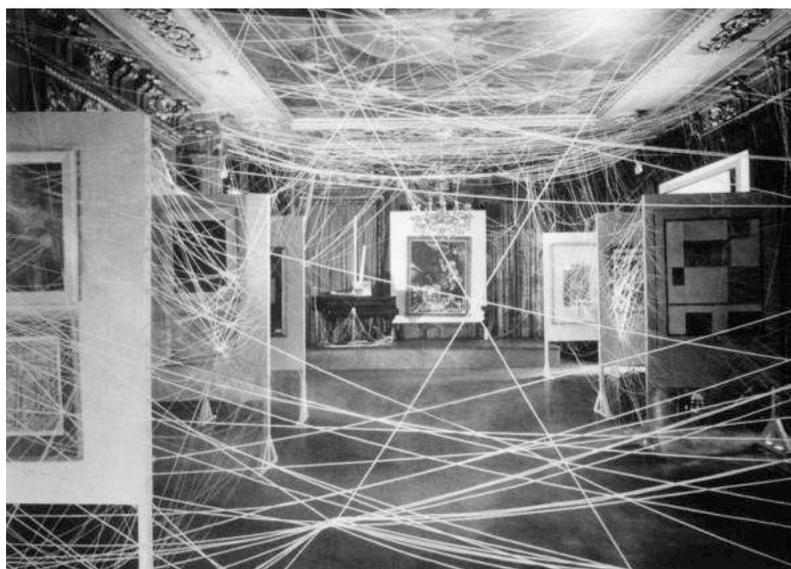


Fig. 100 - Marcel Duchamp, Allestimento della mostra *First Papers of Surrealism*, New York, 1942. Fotografia di John D. Schiff, 1942.

Dalle fotografie, lo spago sembra perlustrare lo spazio senza sosta, si avvolge e si impiglia con ostinazione demenziale su tutto ciò che incontra. Si intreccia, cambia velocità, rimbalza sui punti di aggancio, si raggomitola in nodi, a ogni tappa disegna nuove serie di parallassi, frammenta lo spazio dall'interno senza la minima preoccupazione formale. [...] Lo spettatore è sotto assedio, ogni centimetro è contrassegnato. È così che Duchamp elabora la monade modernista: il pubblico nella galleria-scatoia.

[...] Dipingere una cosa vuol dire incassarla nello spazio dell'illusione: il dissolvimento della cornice ha trasferito quella funzione allo spazio espositivo. Ridurre lo spazio a scatola o, viceversa, trasformare la scatola in spazio espositivo è uno dei nodi formali dell'arte di Duchamp: quello del contenimento-interno-esterno. Lette in questa chiave, le sue creazioni, apparentemente così dissimili, sono riconducibili a un unico schema, per quanto approssimativo. La scatola, contenitore di idee, sarebbe un surrogato della testa? E le finestre, le porte e le aperture, i canali del senso? La metafora appare abbastanza convincente. Lo spago rimbalzante (le fibre associative?) avvolge lo spazio della galleria, bacino di idee dell'avanguardia; la *Boîte en valise* è la memoria, il *Grande vetro* l'apoteosi pseudomeccanica dell'apertura e dell'inserimento (l'inseminazione della tradizione? L'atto creativo?); le porte (aperte-chuse?) e le finestre (opache-trasparenti?) sono gli inaffidabili sensi attraverso cui l'informazione transita in una direzione o nell'altra, come nei *calembours*, dissolvendo l'identità come luogo fisso. L'identità si smembra comicamente in frammenti anatomici che contemplan l'interno-esterno, l'idea-sensazione, la consapevolezza-inconsapevolezza, o piuttosto la cesura (il vetro?) tra i due elementi del binomio. Privati dell'identità, i frammenti, i sensi, le idee scompongono il paradossale iconografo che si muove silenziosamente in questo guazzabuglio antropomorfo. Come attesta *Mile of String*, Duchamp adora i trabocchetti. Tiene in sospenso lo spettatore, che è sempre lì di sua spontanea volontà, sui suoi stessi codici, impedendogli di disapprovare il maltrattamento di cui è vittima e procurandogli così un ulteriore fastidio.<sup>361</sup>

<sup>361</sup> B. O'Doherty, "Il contesto come contenuto", cit., pp. 62-63.

Anche qui siamo in presenza di una cornice-ambiente che sembra volersi presentare come protagonista dell'esposizione, in quanto autentica opera d'arte. È lo stesso contesto espositivo a porsi ora come principale contenuto della ricerca artistica.

Questa nuova concezione dell'allestimento in quanto operazione artistica non riguarda esclusivamente le mostre, ma anche le gallerie d'arte e i musei. Quasi contemporaneamente alla mostra *First Papers of Surrealism*, il 20 ottobre 1942 a New York, più precisamente all'ultimo piano di un edificio a 30 West 57th Street, si inaugura *Art of This Century*, la galleria-museo di Peggy Guggenheim, che rimarrà aperta per quasi cinque anni, fino al 1947. Si tratta di uno spazio pensato appositamente per ospitare le opere della sua collezione e per promuovere artisti emergenti, soprattutto americani, attraverso mostre temporanee. L'allestimento, progettato dall'architetto Frederick Kiesler, è articolato in quattro sezioni: la Surrealist Gallery, l'Abstract Gallery e la Kinetic Gallery, destinate alla collezione permanente, e la Daylight Gallery, la sola caratterizzata anche da un'illuminazione naturale, in cui vengono organizzate esposizioni finalizzate a valorizzare la produzione di giovani artisti contemporanei.



Fig. 101 - Frederick Kiesler, Surrealist Gallery, *Art of This Century*, New York, 1942-1947. Fotografia di Berenice Abbott, 1942.

La Surrealist Gallery (fig. 101) accoglie le opere metafisiche e surrealiste, la cui sinuosità delle linee compositive e il clima onirico vengono riproposti nello spazio, contraddistinto da pareti lignee concave che affiorano da un ambiente buio e sedutescure dalle forme fluide dello stesso materiale. Le sculture sono posizionate lungo l'asse centrale della stanza sopra piedistalli di legno dalla configurazione simile a quella delle poltrone, mentre i dipinti, privi di cornice, sono retti da bracci invisibili che partono dalle pareti, conferendo un senso di sospensione ai quadri, che sembrano fluttuare nello spazio.



Fig. 102 - Frederick Kiesler, Abstract Gallery, *Art of This Century*, New York, 1942-1947. Fotografia di Berenice Abbott, 1942.

Nell'Abstract Gallery (fig. 102), caratterizzata da pareti interamente ricoperte da un tessuto blu, i dipinti cubisti e astratti sono retti da cavi bianchi tesi da terra al soffitto, i quali attraversano tutta la sala, attribuendo presenza scultorea ai quadri, sospesi nel medesimo spazio percorso dal visitatore. Infine, la Kinetic Gallery ospita un allestimento dinamico e interattivo, che ha lo scopo di stimolare il pubblico a

interagire attivamente con le opere.<sup>362</sup> Nonostante i dipinti siano privi di cornice, la funzione d'incorniciatura delle opere è ora svolta dallo stesso contesto espositivo. I quadri non sono inseriti in un ambiente quotidiano e nemmeno in un luogo neutro, bensì sono collocati in una cornice-ambiente, studiata nel minimo dettaglio per accogliere quelle specifiche opere. Allo stesso modo dei quadri simbolisti, secessionisti e futuristi, gli elementi formali della composizione pittorica di questi dipinti sembrano essere usciti dai loro confini e aver invaso lo spazio espositivo, nuova cornice dell'arte contemporanea. L'allestimento stesso, in dialogo perfetto con i lavori esposti, è ideato come un'installazione ambientale, la quale conferisce un nuovo valore artistico alle singole opere e favorisce nuove relazioni spaziali e concettuali sempre più interattive tra opera, ambiente e pubblico.

Lo spazio stesso della galleria diventa protagonista indiscusso nella mostra *Le Vide ou La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, organizzata da Yves Klein presso la Galerie Iris Clert di Parigi nei mesi di aprile e maggio 1958 (fig. 103).

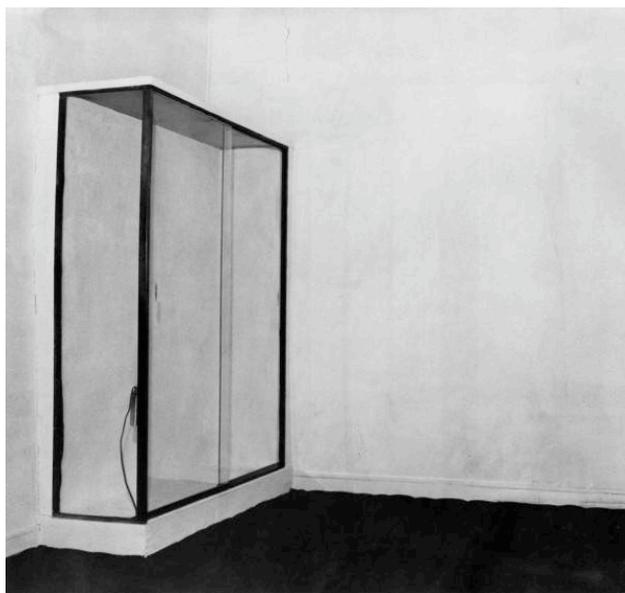


Fig. 103 - Yves Klein, *Le Vide ou La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, Parigi, 1958.

---

<sup>362</sup> P. Allmer, “Transizioni: Surrealismo, esilio e Art of This Century”, in *Peggy Guggenheim. L'ultima Dogaressa*, a c. di K. P. B. Vail e V. Greene, cat. mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 21 settembre 2019 - 27 gennaio 2020), Marsilio, Venezia 2019, pp. 59-67.

L'esposizione è concepita come un'opera-ambiente, nella quale non sono presenti singoli oggetti artistici, come sculture o dipinti, ma vi è soltanto lo spazio vuoto della galleria. Per quanto riguarda l'ambiente interno, Klein si è limitato a dipingere le pareti di bianco, mentre esternamente le vetrine e i tendaggi dell'ingresso sono dipinti di *International Klein Blue (IKB)*, una tonalità di blu oltremare particolarmente intensa brevettata dallo stesso artista. Sebbene all'inaugurazione della mostra si siano presentate circa tremila persone, all'interno della galleria può entrare solamente un visitatore alla volta, al fine di non alterare il senso di essenzialità immateriale che l'artista vuole comunicare.<sup>363</sup> Come precisa lo stesso Klein:

Io m'accorsi che i quadri non sono che le “ceneri” della mia arte. L'autentica qualità del quadro il suo “essere” stesso, una volta creato si trova al di là del visibile, nella sensibilità pittorica allo stato di materia primaria.

Fu allora che decisi di presentare da Iris Clert il “Blu immateriale”.

Lo scopo di questo tentativo: creare, stabilire e presentare al pubblico uno stato pittorico sensibile nei limiti di una sala d'esposizione di quadri. In altri termini, la creazione di un ambiente, d'un clima pittorico reale e proprio per questo invisibile. Questo stato pittorico invisibile nello spazio della galleria, deve essere a questo punto presente e dotato di una vita autonoma, che dev'essere letteralmente la miglior definizione che si è finora data alla pittura in generale, “irraggiamento”. Invisibile ed intangibile, questa immaterializzazione del quadro deve agire, se l'operazione della creazione riesce, sui veicoli o corpi dei visitatori dell'esposizione con molta più efficacia dei quadri fisici ordinari e rappresentativi abituali i quali, nel caso che siano evidentemente dei buoni quadri, sono anch'essi dotati di quest'essenza pittorica particolare, di questa presenza effettiva, in una parola, di sensibilità, ma trasmessa dalla suggestione di tutta l'apparenza fisica e psicologica del quadro, linee, contorni, forme, composizioni, contrapposizione di colori, ecc... Non vi è più oggi, intermediario: ci si trova letteralmente impregnati dallo stato sensibile pittorico preventivamente specializzato e stabilizzato dal pittore nello spazio dato, ed è una percezione-assimilazione diretta ed immediata, senza più effetti, trucchi o sovrastrutture.<sup>364</sup>

In questo ambiente tutte le possibilità della pittura, dell'arte e, più in generale, dell'esistenza sono ridotte a una sostanza immateriale primordiale: il vuoto. Per quanto Klein sostenga il concetto di “percezione-assimilazione diretta” da parte dell'osservatore, affinché quest'ultimo possa avere esperienza di questa “sensibilità pittorica allo stato di materia prima” è necessario che essa sia inquadrata da un dispositivo mediatore. A segnalare la presenza invisibile del vuoto ci pensa la

---

<sup>363</sup> F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 29-30.

<sup>364</sup> Y. Klein, “Materia primaria in sensibilità pittorica stabilizzata. La specializzazione della sensibilità allo stato. Epoca pneumatica”, in Id., *Il mistero ostentato*, a c. di G. Martano, Martano, Torino 1971; cit. in G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, cit., pp. 88-90, qui p. 88.

cornice-galleria, unica entità concreta presente nell'opera-ambiente insieme al visitatore. Mentre la materialità della pittura si è trasformata in pura energia incorporea, la cornice si è estesa nello spazio, diventando un tutt'uno con la galleria. A livello concettuale, la cornice-galleria, nella misura in cui inquadra il vuoto, finisce per incorniciare se stessa, il suo medesimo spazio. Di conseguenza, il contesto espositivo si sostituisce all'opera e diviene esso stesso arte: la galleria da ambiente neutro si evolve in gesto artistico.

Non più confinato alla zona attorno all'opera e impregnato nella memoria dell'arte, il nuovo spazio esercitava una leggera pressione sulla scatola in cui era relegato. Gradualmente la coscienza si insinuò nella galleria: le pareti si tramutarono in suolo e gli angoli in vortici, il pavimento si convertì in un piedistallo e il soffitto in un cielo congelato. Il *white cube* diventò arte in potenza, il suo spazio chiuso un medium alchemico. Adesso l'arte era quello che veniva depositato al suo interno, rimosso e regolarmente sostituito. Non sarà stata proprio la galleria vuota, ora riempita dallo spazio elastico che identifichiamo con la Mente, la più grande invenzione del modernismo? [...] La galleria si presentava come sito e soggetto al tempo stesso, ma soprattutto accoglieva in sé un gesto trascendente. [...] Fuori il blu, dentro il vuoto bianco. Velate di "sensibilità pittorica", le pareti bianche della galleria si identificano con lo spirito. La bacheca imbiancata è un epigramma sul concetto stesso di mostra; evoca la prospettiva dei contesti seriali (nella galleria vuota, la bacheca non contiene nulla). I due meccanismi d'esposizione - la galleria e la bacheca - sostituiscono l'arte mancante con se stessi.<sup>365</sup>

Due anni dopo, nel 1960, il vuoto immateriale di Klein lascerà il posto all'accumulo disordinato e caotico concepito da Arman per la mostra *Le Plein*, ospitata nel medesimo luogo, la Galerie Iris Clert di Parigi (fig. 104). Arman preleva oggetti abbandonati, rifiuti, talvolta anche materiali disgustosi, e li assembla in accumulazioni eterogenee. Gli scarti del mondo dei consumi per l'artista diventano elementi compositivi sottoposti a un'attenta ricerca formale. Nel caso dell'esposizione del 1960 Arman riempie completamente lo spazio della galleria con oggetti, preferibilmente usati, prelevati dalla quotidianità, come cappelli, lampadine, dischi, biciclette e addirittura dipinti di pittori contemporanei.<sup>366</sup> Per l'artista le opere d'arte sono dei frammenti di realtà tanto quanto gli altri oggetti d'uso quotidiano. Pertanto, se un quadro o una scultura possono essere considerati degli oggetti, a loro volta delle cose comuni possono ambire a diventare opere d'arte.

---

<sup>365</sup> B. O'Doherty, "La galleria come gesto", in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, cit., pp. 73-88, qui pp. 73-75.

<sup>366</sup> F. Poli, "Arte e ambiente", in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, cit., pp. 96-121, qui pp. 102-103.



Fig. 104 - Arman, *Le Plein*, Galerie Iris Clert, Parigi, 1960.

La lezione di Duchamp ci insegna che un oggetto, per poter essere giudicato in quanto arte, necessita di un contesto specifico: la mostra, la galleria o il museo. Nel momento in cui l'oggetto entra nella cornice-galleria, esso smette di essere un semplice elemento del reale e diventa un'opera d'arte. Naturalmente l'oggetto non fa tutto questo da solo, ma ha bisogno dell'intuizione di un artista, il quale possa selezionarlo, prelevarlo e, soltanto in seguito, collocarlo nel mondo dell'arte. È proprio questo ciò che attua Arman: egli non ha l'obiettivo di trasformare la galleria in un magazzino o in una discarica, bensì l'artista è intenzionato a convertire in arte la realtà, compresi gli oggetti più umili e dimenticati. Per fare questo egli necessita di una cornice che indichi lo statuto artistico di questi oggetti: la galleria. Quest'ultima è talmente saturata di oggetti da essere diventata inaccessibile. Se si aprisse la porta, qualche rifiuto rischierebbe di uscire, alterando l'opera. Il visitatore è costretto a osservare il tutto dall'esterno, attraverso la cornice della vetrina. Mentre il quadro-finestra rinascimentale indirizza lo sguardo dello spettatore dall'interno verso l'esterno, nell'operazione artistica realizzata da Arman l'orientamento della visione è invertito, poiché l'artista obbliga il pubblico a rimanere fuori dalla galleria, senza la

possibilità di potervi entrare. Il contesto espositivo è divenuto un tutt'uno con il suo contenuto. Lo spazio della cornice-galleria è ora una componente imprescindibile dell'opera-ambiente.

Dopo i contributi fondamentali di Duchamp, Klein e Arman, qualsiasi cosa l'artista decida di inserire all'interno del contesto espositivo è destinata ad assumere una valenza artistica. Nella sua *Ipotesi per una mostra*, che si sarebbe dovuta tenere alla Galleria La Tartaruga di Roma nel 1963 (fig. 105), Paolini progetta un'esposizione in cui lo stesso pubblico sia al contempo osservatore esterno e protagonista dell'opera. Oggetto della contemplazione estetica da parte dello spettatore non è più il quadro, ma nemmeno un oggetto prelevato dalla realtà, bensì il medesimo pubblico. Il visitatore che entra nella galleria si trova di fronte a un ennesimo pubblico che a sua volta attraversa lo stesso ambiente espositivo. L'immagine percepibile all'interno della cornice-galleria è quella di una «mostra in atto»<sup>367</sup>. L'opera d'arte è ora la mostra stessa.

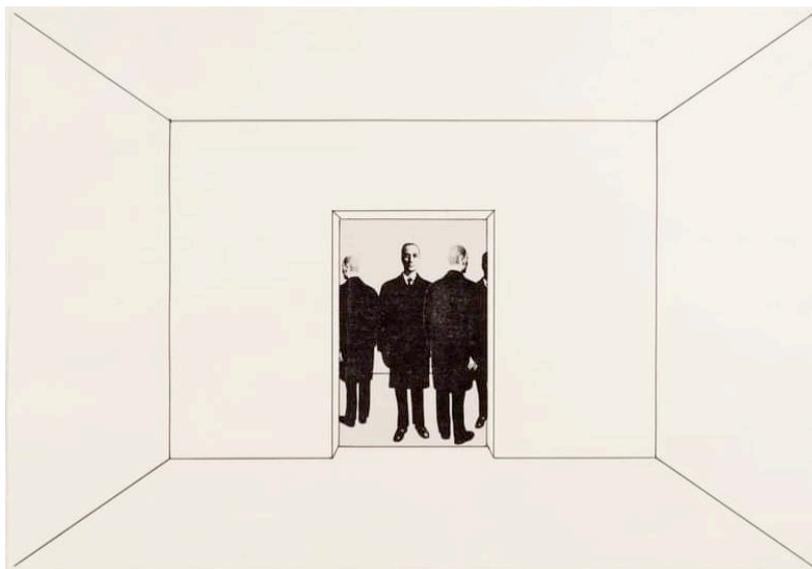


Fig. 105 - Giulio Paolini, *Ipotesi per una mostra*, 1963. Fondazione Giulio e Anna Paolini.

I visitatori stessi, cornice ultima del fare artistico, dovevano diventare oggetto dell'immagine dell'artista e quindi dell'esposizione, trovandosi al centro della

---

<sup>367</sup> G. Paolini, cit. in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, p. 34.

contrapposizione ambigua e reversibile fra interno ed esterno, fra guardare ed essere guardati, fra incorniciare ed essere incorniciati.<sup>368</sup>

Il rapporto tra arte e ambiente diventa cruciale per gli artisti della Land Art. Nella mostra *The Land Show: Pure Dirt / Pure Earth / Pure Land*, organizzata nel 1968 da Walter de Maria presso la Galerie Heiner Friedrich di Monaco di Baviera, l'artista presenta *50 m<sup>3</sup> (1600 cubic feet) level dirt* (fig. 106), un'installazione ambientale che consiste nel riempimento dell'intero spazio della galleria di una consistente coltre di terra. Quest'ultima, materia prima generatrice di vita, rappresenta tutte le possibilità dell'esistenza che possono scaturire dall'atto creatore della natura.<sup>369</sup>

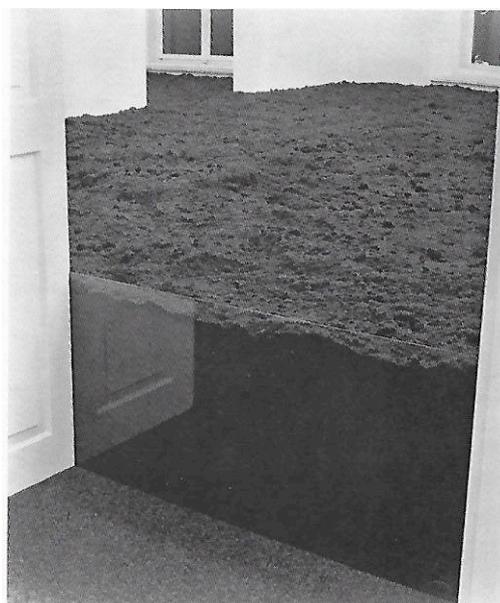


Fig. 106 - Walter de Maria, *50 m<sup>3</sup> (1600 cubic feet) level dirt*, Galerie Heiner Friedrich, Monaco di Baviera, 1968.

Arte in potenza, la terra non ha una forma specifica, ma si adatta al contenitore in cui è inserita. Per cui, la cornice-galleria, oltre a indicare lo statuto artistico dell'entità in essa contenuta, attribuisce la propria forma all'opera, divenendo essa stessa non solo arte, ma, indirettamente, anche artefice. Lo spazio espositivo, nuova cornice delle

<sup>368</sup> M. T. Roberto, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 101.

<sup>369</sup> F. Poli, "Arte e ambiente", cit., pp. 117-119.

sperimentazioni ambientali contemporanee, racchiude e plasma il contenuto artistico, il quale, però, in quanto materia organica, non si limita a subire passivamente il suo nuovo destino, ma esercita una carica energetica decisamente maggiore rispetto alle asettiche pareti bianche della galleria. Viene così a realizzarsi un contrasto allo stesso tempo materiale e concettuale tra interno ed esterno, tra ambiente artificiale e ambiente naturale, tra arte e natura. Pertanto, siamo sicuri che la cornice-galleria stia inquadrando la terra? O è il terreno a incorniciare lo spazio artificiale della galleria? Finora abbiamo considerato il contesto espositivo della galleria o del museo come una cornice finalizzata a definire la natura artistica delle operazioni condotte al suo interno. Tuttavia, la cornice istituzionale del museo può essere a sua volta soggetta a un processo di incorniciatura. È il caso dell'intervento realizzato da Christo e Jeanne-Claude tra il 1968 e il 1969 a Chicago (fig. 107).



Fig. 107 - Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Museum of Contemporary Art, Chicago*, 1968-1969.

Christo, celebre per i suoi “impacchettamenti” di oggetti, monumenti e luoghi naturali, nel 1968 viene contattato da Jan van der Marck, primo direttore del nuovo Museum of Contemporary Art di Chicago, al fine di organizzare una mostra per

l'anno successivo. In seguito, l'artista mette a punto un progetto monumentale: impacchettare l'intero edificio museale, sia all'interno che all'esterno. Nonostante le innumerevoli questioni che un'operazione del genere può comportare, l'idea di Christo diventa realtà e, in sole quarantotto ore, il museo viene totalmente rivestito di una gigantesca tela cerata legata da una lunghissima corda.<sup>370</sup> Alla fine dei lavori il museo è scomparso, o meglio, ne intuimo la presenza, ne possiamo indovinare il volume e ipotizzare la forma, ma non è più direttamente percepibile. Al suo posto possiamo osservare un grande impacchettamento, un contenitore opaco, una cornice. Quest'ultima, celando alla vista l'oggetto, suscita nel pubblico un desiderio impagabile di sapere cosa ci sia sotto quel telo, di conoscere l'aspetto reale dell'architettura. In realtà, i cittadini di Chicago dovrebbero conoscere piuttosto bene la configurazione dell'edificio, visibile da tempo da parte di chiunque avesse attraversato la strada che affianca il museo. Il punto è proprio questo: quando vediamo qualcosa tutti i giorni, essa finisce per divenire invisibile ai nostri occhi, poiché si sviluppa in noi l'abitudine. Nell'istante in cui quella medesima entità viene nascosta, il nostro cervello reagisce e improvvisamente si interessa di nuovo a quell'oggetto o edificio. Lo stesso vale per il museo impacchettato da Christo. L'occultamento esercitato dalla cornice, sebbene impedisca l'osservazione diretta dell'edificio, mette in risalto ciò che si cela al suo interno, conferendo al palazzo un valore maggiore rispetto a quando è normalmente visibile.

L'iper-sviluppo del contenitore, leggibile come cornice-limite, si fa involucro totale avvolgendo in una sorta di sudario l'oggetto scelto che, cambiando segno e funzione, diventa componente misteriosa del lavoro artistico. In questo caso l'impacchettamento accentua il suo significato poiché la tela impermeabile ricopre un oggetto che, come museo, è a sua volta involucro di opere d'arte.<sup>371</sup>

L'installazione è un'esaltazione del bordo, dal momento che l'impacchettamento incornicia il museo, il quale rappresenta la cornice istituzionale per eccellenza. Ciononostante, nel fare ciò la cornice ricopre con la sua estensione l'intero enunciato, sostituendosi definitivamente a esso. L'arte, decisa a superare i limiti imposti dalla cornice (in questa circostanza intesa in quanto sistema dell'arte), finisce per diventare essa stessa cornice. Nell'opera di Christo è lo stesso *ergon* a divenire *parergon*, senza

---

<sup>370</sup> B. O'Doherty, "La galleria come gesto", cit., pp. 83-85.

<sup>371</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 109.

però perdere il proprio statuto artistico. La cornice si è a tutti gli effetti trasformata in gesto artistico. L'arte è diventata cornice e, al tempo stesso, la cornice è diventata arte.

In ultima analisi, abbiamo constatato come il bordo possa avere molteplici configurazioni: esso può materializzarsi in una cornice, un contenitore, uno spazio espositivo oppure un museo. Sorge ora un irresistibile quesito: l'ambiente naturale può essere considerato una cornice? Secondo Derrida la risposta non può essere univoca. Il filosofo francese, nell'ambito di un'accurata disamina degli esempi di *parergon* forniti da Kant nel paragrafo XIV della *Critica della capacità di giudizio*, tra i quali troviamo il peristilio delle architetture monumentali, sostiene:

Con questo esempio delle colonne si annuncia tutta una problematica dell'iscrizione in un ambiente, della separazione dell'opera da un terreno di cui risulta sempre difficile distinguere se è naturale o artificiale e, in quest'ultimo caso, se è un *parergon* normale o un *ergon*. Perché non tutti gli ambienti costituiscono un *parergon* nel senso kantiano, anche quando sono contigui all'opera. Il terreno naturale scelto per erigervi un tempio non è evidentemente un *parergon*. E neppure un luogo artificiale: non lo sono un incrocio stradale, la chiesa, il museo, né le altre costruzioni adiacenti a essi. Ma l'abbigliamento o la colonna sì. E perché? Non certo per il fatto che si distaccano, ma, al contrario proprio perché si distaccano con più difficoltà e soprattutto perché, senza di essi, senza il loro quasi-distacco, apparirebbe la mancanza all'interno dell'opera; oppure, il che è poi lo stesso per una mancanza, non apparirebbe; ciò che li costituisce quali *parerga* non è semplicemente l'esteriorità che hanno in più, ma è il legame strutturale interno che li collega alla mancanza dell'interno dell'*ergon*. E tale mancanza sarebbe costitutiva dell'unità stessa dell'*ergon*. Senza questa mancanza, l'*ergon* non avrebbe più bisogno di *parergon*. La mancanza dell'*ergon* è la mancanza di *parergon*, dell'abbigliamento o della colonna che, malgrado tutto ciò, rimangono esteriori.<sup>372</sup>

In sintesi, un luogo naturale può essere ritenuto una cornice, a patto che esso sia strutturalmente legato all'*ergon*. Un esempio eloquente è rappresentato dall'opera *Double Negative*, concepita da Michael Heizer a partire dal 1969 e portata a termine nel 1971 (fig. 108). L'intervento consiste nell'escavazione di migliaia di tonnellate di terra nei pressi del canyon del Virgin River Mesa in Nevada. Il risultato corrisponde a due immensi scavi dal profilo regolare posizionati specularmente, uno dinanzi all'altro, lungo i due versanti del canyon. Si tratta di un'enorme scultura, la quale non è frutto di un'operazione plastica di aggiunta di materia, bensì è l'esito di un processo di sottrazione. A differenza della scultura tradizionale, in cui l'opera finale corrisponde al pieno che è stato preservato dall'azione di rimozione, nel lavoro di

---

<sup>372</sup> J. Derrida, "Il *parergon*", cit., pp. 116-117.

Heizer l'opera consiste nello spazio vuoto lasciato dalla feroce attività d'erosione praticata dalle macchine scavatrici. L'epilogo di questo gesto è un “doppio negativo” artificiale che sembra emulare il grandioso vuoto generato dal lento processo erosivo attuato dall'acqua, e quindi dalla natura. Il gesto artistico umano sembra qui contrapporsi all'atto creativo naturale, rinnovando ancora una volta la sfida senza tempo tra l'arte e la natura. Ciononostante, mentre il processo creativo della natura è eterno, l'opera d'arte creata dall'uomo è destinata prima o poi a svanire. Il terreno dell'altopiano è al contempo cornice e opera, poiché se da una parte segnala la presenza del vuoto realizzato dall'artista, dall'altra esso costituisce l'unica materia prima utilizzata da Heizer per conseguire il suo “doppio negativo”.<sup>373</sup> L'opera d'arte non consiste in un semplice vuoto, ma nella mancanza di terra. Senza il positivo (la terra) non è possibile il negativo (il vuoto), inteso come sottrazione di positivo. L'azione dell'artista non si svolge più nell'ambito della cornice artificiale del contesto espositivo, bensì nella cornice della natura. La Terra, che precedentemente Manzoni aveva “incorniciato” mediante il suo piedistallo, diviene ora essa stessa cornice dell'arte e dell'esistenza umana.



Fig. 108 - Michael Heizer, *Double Negative*, Nevada, 1969-1971.

---

<sup>373</sup> B. Maestri, in *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, a c. di G. Celant, cit., p. 113.

Anche le esperienze di Land Art, presupponendo uno spazio infinito d'azione - la natura, la terra, lo spazio terrestre - come luogo d'intervento, ci invitano ad ampliare lo sguardo, ma ci ricordano anche di concentrarlo sul gesto creativo. Si mantiene il bisogno di segnare lo spazio sacro, di disegnare il confine all'interno del quale può accadere l'evento estetico. Al di fuori dello spazio sacro, lo "scolabottiglie" non ha significato; quando viene ristabilito un ambito che lo qualifica come oggetto d'arte, lo scolabottiglie è un ready-made: è un Duchamp.

Forse il primo confine, la prima cornice concettuale che l'uomo si è dato per contenere la raffigurazione di un altro da sé, di una realtà percepita, raccontata o ipotizzata, non è la "finestra aperta sul mondo", il quadrangolo albertiano, ma più semplicemente - e quindi torniamo punto a capo, all'origine di tutto - lo spazio fisico che accoglie le prime espressioni raffigurative a noi note prodotte dall'uomo: le pitture rupestri. Forse possiamo pensare alle grotte Chauvet, di Lascaux, di Altamira, di Pech-Merle come alle prime vere cornici, luoghi "sacri" dove l'uomo impresso i primi segni.<sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> D. Ferrari, "Breve storia del 'ruffiano' del quadro", cit., pp. 46-47.



## CONCLUSIONE

Tra il XIX e il XX secolo la cornice sembra destinata a scomparire definitivamente. In verità, essa è ancora al suo posto, decisa ad accompagnare le sorti dell'arte ancora per molto tempo. La cornice, intesa come dispositivo finalizzato a designare l'opera d'arte in quanto tale, non ha mai smesso di esistere, ma ha semplicemente mutato forma. A soccombere non è la cornice in generale, ma il concetto tradizionale d'incorniciatura. Per di più, nelle sperimentazioni novecentesche la cornice tende a essere respinta dagli artisti non in quanto oggetto autonomo, bensì come elemento complementare del quadro. Quest'ultimo, concepito come finestra albertiana aperta sull'illusorio mondo prospettico e totalmente distinta dalla realtà, non interessa più all'artista contemporaneo, il quale è ora determinato a portare il processo artistico nello spazio reale. Il gesto artistico non è più costretto a materializzarsi nei limiti fisici imposti dal convenzionale concetto di quadro, ma può realizzarsi in qualunque ambiente, dallo spazio espositivo di una galleria a un luogo naturale. Ciononostante, per essere riconosciuto come opera d'arte, l'intervento condotto dall'artista deve essere segnalato da una cornice. Quest'ultima non deve necessariamente concretizzarsi in un'entità fisica, ma può anche essere contraddistinta da una natura concettuale.

L'artista è intenzionato a lasciarsi alle spalle una volta per tutte i limiti del quadro, per poter essere finalmente libero di indagare l'infinito spazio reale. La superficie bidimensionale del dipinto e la linea di demarcazione evidenziata dalla cornice costringono l'artista a restringere il proprio campo d'azione. Viceversa, gli autori contemporanei aspirano a traghettare il gesto artistico nella realtà. Il desiderio di interagire con lo spazio circostante si fa inevitabile nelle ricerche ambientali condotte dagli esponenti della Land Art. Per quanto gli interventi realizzati nell'ambiente naturale ci possano apparire totalmente privi di vincoli, l'opera d'arte non può fare a meno di un dispositivo che ne indichi la presenza. La cornice non deve obbligatoriamente essere un'entità materiale, ma può essere identificata nel medesimo atto di segnalazione del processo artistico. Se prendiamo in considerazione *Double Negative* di Heizer, il fatto stesso di definire il suo intervento

un'opera d'arte, mettendo in risalto la distinzione tra l'atto creativo umano e il contesto naturale, costituisce una cornice concettuale. Senza quest'ultima, l'operazione concepita da Heizer rischierebbe di essere scambiata per uno scavo artificiale semplicemente finalizzato a prelevare terreno per scopi funzionali. Pertanto, il gesto artistico, per essere riconosciuto in quanto tale, deve essere incorniciato. L'arte non può liberarsi facilmente della cornice: l'*ergon* ha assolutamente bisogno di un *parergon* che lo segnali, altrimenti esso corre il rischio di essere confuso con la quotidianità.

Nonostante nel XX secolo gli artisti comincino a negare il tradizionale concetto di cornice, essi non possono evitare di confrontarsi con i confini dell'arte. La cornice non corrisponde più solamente ai quattro listelli di legno atti a evidenziare i margini del dipinto, ma si identifica ora in varie declinazioni: la teca, lo spazio della galleria, la cornice istituzionale del museo oppure l'ambiente esterno. A partire dai primi anni del Novecento, nel momento in cui gli artisti iniziano a porre in discussione la cornice del quadro, filosofi e teorici dell'arte cominciano a nutrire una certa curiosità nei confronti di questo dispositivo. Ciò che affascina il pensiero estetico degli studiosi è la funzione percettiva svolta dalla cornice, la quale scinde l'universo irreali dell'immagine dalla realtà circostante. D'altro canto, è proprio questa condizione a non essere gradita dagli artisti contemporanei, i quali ambiscono a un'arte sempre più aderente alla vita. Gli artisti e i teorici sembrano aver intrapreso due strade differenti, che apparentemente faticano a dialogare. Malgrado ciò, non è stato sempre così. Basti pensare all'età rinascimentale: le creazioni pittoriche e plastiche degli artisti vissuti a cavallo tra il XV e il XVI secolo rispondono ai principi prospettici e al concetto di quadro-finestra teorizzati da Alberti, umanista e architetto quattrocentesco. Nella primissima età moderna, quindi, il confronto tra teorici e artisti è dinamico e costruttivo. Il tutto inizia a divenire più complesso nel XVIII secolo: la classificazione enciclopedica dei saperi incoraggiata dall'Illuminismo articola l'organizzazione della conoscenza, rendendo più complicato il dialogo tra artisti e filosofi. Un esempio eloquente è rappresentato dalla cornice dorata: mentre per Kant essa costituisce una semplice attrattiva più che un vero *parergon*, nella misura in cui l'oro tende a indirizzare l'attenzione dell'osservatore esclusivamente su di sé, distraendolo dall'autentico oggetto della contemplazione che è il quadro, i

pittori a lui contemporanei sono soliti accompagnare i loro dipinti con una cornice dorata, la quale si intona perfettamente con i brillanti valori cromatici della pittura settecentesca.

Il tema della cornice riemerge nelle riflessioni filosofiche dei primi decenni del XX secolo. Nel 1902 Simmel scrive *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, un testo interamente dedicato all'incorniciatura dell'opera d'arte, alle sue funzioni estetiche e ai suoi rapporti con il quadro e il mondo esterno. Secondo il filosofo tedesco, la cornice è definibile come un dispositivo isolatore, il quale ha lo scopo di favorire la coesione interna del dipinto e, simultaneamente, di distinguere l'universo irreali dell'immagine-isola dallo spazio reale che la circonda. La cornice, a differenza dell'opera d'arte, non è un'entità autonoma, portatrice di un valore semantico indipendente, bensì è un elemento al servizio dell'arte: essa deve mediare tra il mondo iconico e quello reale, evitando qualsiasi forma di commistione tra i due ambiti. In sintesi, per Simmel la cornice non partecipa direttamente dell'artisticità dell'opera, ma la rende possibile distinguendola da tutto ciò che non è arte. Questa concezione, significativa sotto il profilo concettuale, sembra non trovare una concreta applicazione nella sfera delle creazioni artistiche contemporanee. Soltanto un anno prima di questo saggio, nel 1901 Klimt realizza *Giuditta I*: in questo caso la cornice non è un fattore esterno, ma è parte integrante della composizione. L'equilibrio tra immagine e inquadratura è totale, dal momento che esse sono concepite come un'unità. Contrariamente al pensiero di Simmel, la cornice degli artisti della Secessione è essa stessa arte.

Successivamente, nel 1921 Ortega y Gasset pubblica *Meditazione sulla cornice*: in questo saggio il filosofo spagnolo, pur rilevando il rapporto di reciprocità tra dipinto e cornice, definisce quest'ultima un «oggetto neutro», il quale, benché non sia più identificabile in quanto semplice realtà, non è ancora paragonabile allo statuto artistico del quadro. La cornice è nuovamente un «isolatore» che al contempo separa e mette in comunicazione l'immagine e il reale, analogamente alla finestra albertiana rinascimentale. Mentre i teorici continuano a prendere in considerazione la nozione convenzionale d'incorniciatura, emblematica dell'età moderna, negli stessi anni gli artisti delle Avanguardie sono volti a rivoluzionare il concetto stesso di cornice, la quale, il più delle volte, è diventata ora la naturale estensione del campo pittorico. In

particolare, Picasso nella sua *Natura morta con sedia impagliata* del 1912 incornicia l'immagine con un comune brandello di corda. La tecnica del collage non è applicata solamente al dipinto, ma anche al margine dell'opera. Di conseguenza, la cornice, allo stesso modo degli altri elementi formali, costituisce al tempo stesso un frammento di realtà e un tassello della composizione artistica. Se per Ortega y Gasset la cornice non corrisponde al mero reale, ma non è nemmeno arte, per Picasso essa è contemporaneamente arte e realtà.

A partire dagli anni Sessanta le riflessioni condotte da filosofi, psicologi, storici e teorici dell'arte iniziano a prestare maggiore attenzione alle nuove soluzioni formali e concettuali elaborate dagli artisti nel corso del XX secolo. Schapiro, in *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine* del 1969, riconosce nella cornice un «elemento non mimetico del segno-immagine», il quale influisce sulla percezione dell'opera. Il confine dell'immagine diviene esso stesso «rappresentazione positiva». Pertanto, il *parergon* non si limita più a servire esternamente l'*ergon*, ma diviene ora una componente intrinseca dell'enunciato iconico. Varie sono le modalità attraverso le quali la cornice può contribuire attivamente al processo costitutivo dell'immagine: il taglio fotografico introdotto da Degas e Toulouse-Lautrec; la prassi di oltrepassare i limiti del campo rappresentazionale e dipingere la superficie della cornice, piuttosto frequente tra i pittori post-impressionisti, divisionisti e futuristi; in terzo luogo, la creazione di cornici sagomate che rispondono alle esigenze formali della composizione pittorica, elaborate per la prima volta nell'ambito del Futurismo, in seguito perfezionate dagli artisti della Metafisica e del Surrealismo, e infine integralmente assorbite dalla geometria minimalista delle *shaped canvases* di Stella.

In *Limiti e cornici* del 1982 Arnheim, pur riconoscendo nella cornice un fattore intermediario tra l'interno e l'esterno, tra l'immagine e la realtà, interpreta il confine del quadro come un «centro di energia», il quale entra in relazione con i segni pittorici, contribuendo attivamente alla definizione dell'equilibrio complessivo della composizione. Questa interazione energetica tra dipinto e cornice è visibile nella trama pulviscolare delle opere di Seurat, la quale non si limita a permeare di sé l'intera superficie della tela, ma inonda con i propri bagliori cromatici pure i bordi del quadro, conferendo un senso di continuità tra il centro dell'immagine e i suoi

marginii. Inoltre, la cornice si può comportare come una “figura”, la quale si staglia sul campo della rappresentazione come sopra a uno “sfondo”. In questo modo, essa diventa la protagonista indiscussa dell'enunciato iconico, portatrice di valori formali e semantici: è il caso della *Composizione II* del 1930 di Mondrian e della *Coppia con le teste piene di nuvole* del 1936 di Dalí.

Perfettamente in sintonia con le ricerche artistiche più recenti è la definizione di cornice proposta dai teorici del Gruppo  $\mu$  nel saggio *Semiotica e retorica della cornice* del 1989. Secondo gli studiosi, la cornice non è l'unico dispositivo parergonale di cui gli artisti si servono per segnalare le loro creazioni, ma è solo una delle possibili configurazioni del «bordo». Quest'ultimo corrisponde a un segno, il quale ha la funzione di indicare un altro segno o un gruppo di segni, attribuendo a esso lo statuto di enunciato semiotico. Il bordo può materializzarsi concretamente in molteplici forme, tra le quali troviamo la cornice, il piedistallo, il contenitore, la galleria e il museo. Per di più, il bordo, in quanto segno, può essere declinato in soluzioni ambientali e concettuali. Gli artisti, nel momento in cui orientano la loro attenzione verso lo spazio, oltrepassano i confini della cornice fisica del quadro, ma si trovano ora a fare i conti con la cornice concettuale dell'arte contemporanea.

Nel XX secolo, mentre filosofi, psicologi e teorici dell'arte indagano la natura parergonale dei margini del dipinto, la cornice, pur senza rinunciare al proprio imprescindibile compito di dispositivo di segnalazione, è soggetta a un processo di rifunzionalizzazione: nelle creazioni artistiche novecentesche il *parergon* diventa esso stesso *ergon*. Ciò può avvenire in due modi: o il bordo diviene una componente interna della composizione, come si verifica nell'ambito della cornice semantica e della cornice formale, oppure la delimitazione stessa si trasforma in opera d'arte, come nel caso della cornice ambientale e della cornice concettuale.

Ancora oggi la cornice continua a far parlare di sé. La funzione d'indicazione svolta dal bordo tuttora affascina gli artisti, le cui ricerche sono volte a indagare il concetto stesso di arte, la sua definizione. Riflettere sulla cornice significa interrogarsi su cosa sia l'arte e cosa la definisca in quanto tale. Uno degli interventi più recenti e significativi in relazione al tema della cornice intesa come operazione artistica è quello concepito nel 2016 da Francesco Vezzoli per il Museion di Bolzano (fig. 109).



Fig. 109 - Francesco Vezzoli, *MUSEO MUSEION*, 2016. Museion, Bolzano.

L'artista non solo è il protagonista di una mostra monografica ospitata al quarto piano del museo, ma è anche il curatore dell'esposizione dedicata alle opere della collezione permanente. In quanto artista-curatore, Vezzoli non si è limitato a selezionare le opere e progettare il percorso di visita, ma è intervenuto direttamente nell'allestimento, incorniciando i lavori con delle riproduzioni di cornici di celebri capolavori della pittura occidentale. I dialoghi tra le opere della collezione e le copie delle cornici non sono casuali, ma sono dettati da precisi criteri formali e concettuali: il formato della cornice può valorizzare l'immagine oppure porsi in contrasto con essa; la cornice, pensata originariamente per ospitare al suo interno una sacra conversazione, un ritratto o un paesaggio, può ora incorniciare un soggetto contemporaneo dello stesso genere o una composizione astratta; infine, le cornici più imponenti sono solitamente associate a opere di piccolo formato o di autori meno conosciuti, al fine di porre in risalto lavori minori, il più delle volte trascurati dall'osservatore. A rendere ancora più coinvolgenti questi accostamenti è la tecnica utilizzata per riprodurre le cornici: la pittura. L'incorniciatura, un tempo linea di demarcazione tra il mondo dell'immagine e lo spazio reale, è diventata essa stessa irrealtà iconica. La cornice, l'allestimento, la mostra e il museo, sebbene siano tuttora

contraddistinti da una natura parergonale, non sono più dei fattori esterni di accompagnamento dell'opera, ma, sempre più frequentemente, sono loro stessi i protagonisti delle indagini condotte dagli artisti contemporanei. Il *parergon* è diventato *ergon* e la cornice, in passato ancella dell'arte, si è trasformata in gesto artistico.



## BIBLIOGRAFIA

Ai Quintas, M. A., “The Frame and the Window: rhetoric value in the visual field”, in *Exploring Visual Literacy Inside, Outside and Through the Frame*, a c. di F. Aundreta e P. Frieda, Inter-disciplinary Press, Oxford 2012, pp. 3-9.

Alberti, L. B., *Della pittura* (1435), a c. di L. Mallé, Sansoni, Firenze 1950.

Allmer, P., “Transizioni: Surrealismo, esilio e Art of This Century”, in *Peggy Guggenheim. L'ultima Dogaressa*, a c. di K. P. B. Vail e V. Greene, cat. mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 21 settembre 2019 - 27 gennaio 2020), Marsilio, Venezia 2019, pp. 59-67.

Aretino, P., *Lettere*, a c. di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 1999, tomo III, libro III.

Argan, G. C., “L'Arte moderna, 1770-1970” (1970), in G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'Arte moderna, 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2017, pp. 5-307.

Arnheim, R., “Cornici e finestre” (1954), tr. it. di G. Dorfles, in Id., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 200-202.

Arnheim, R., “Limiti e cornici” (1982), tr. it. di R. Pedio, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 121-138.

Assunto, R., *Parergon filosofico sugli ornamenti*, in “Rivista di estetica”, n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 3-9.

Bailey, W. H., *Defining Edges. A New Look at Picture Frames*, Harry N. Abrams, New York 2002.

Beauflet, J., “Le Surréalisme, le cadre et la mise en espace des œuvres”, in *Le cadre & le socle dans l’art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, Université de Bourgogne - Musée National d’Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Dijon - Paris 1987, pp. 116-129.

Becker, E., “White, Blue and Gold. In Search of New Harmony”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 183-218.

Boldrighini, F., “Villa della Farnesina: Affreschi dal Cubicolo B”, in *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, a c. di C. Gasparri e R. Paris, Electa, Milano 2018, pp. 400-402.

Brandi, C., “Togliere o conservare le cornici come problema di restauro” (1958), in Id., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, pp. 123-130.

Brunius, T., “Inside and Outside the Frame of a Work of Art”, in *Idea and Form. Studies in the History of Art*, a c. di A. Bengtsson, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1959, pp. 1-23.

Burckhardt, J., “Quadro e formato” (1886), tr. it. di A. Staude, in Id., *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 408-420.

Cahn, I., “Edgar Degas. Gold or Colour”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 129-138.

Calvino, I., “La squadratura”, in G. Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, pp. VII-XIV.

Cecchi, A., *Les cadres ronds de la Renaissance florentine*, in “Revue de l’art”, n. 76, 1987, pp. 21-24.

Celant, G., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976 (1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia 2020.

Celant, G. (a c. di), *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, cat. mostra (Torino, Mole Antonelliana, 2 luglio - 18 ottobre 1981), Electa, Milano 1981.

Celant, G., *Il cappio all’occhio. La cornice. Archetipo espositivo*, in “Figure. Teoria e critica dell’arte”, nn. 4-5, 1983 (*La cornice - Il mostro quotidiano*), pp. 11-23.

Celant, G., “La cornice: dal simbolismo alla land art”, in Id., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 103-110.

Ceriana, M., “Agli inizi della decorazione architettonica all’antica a Venezia 1455-1470”, in *L’invention de la Renaissance. La réception des formes “à l’antique” au début de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1<sup>er</sup> au 4 juin 1994*, a c. di J. Guillaume, Picard, Paris 2003, pp. 109-142.

Charrière, M., “Le cadre et le Cubisme”, in *Le cadre & le socle dans l’art du 20<sup>ème</sup> siècle*, a c. di D. Abadie, Université de Bourgogne - Musée National d’Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Dijon - Paris 1987, pp. 50-53.

Chastel, A., *La pala d’altare nel Rinascimento*, tr. it. di G. Coccioli e M. Turrio Baldassarri, a c. di G. Coccioli, Garzanti, Milano 1993.

Conte, P., *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Macerata 2014.

Cortenova, G., *Il luogo dell'oro*, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", nn. 4-5, a. 2, 1983 (*La cornice – Il mostro quotidiano*), pp. 46-49.

D'Elia, A. (a c. di), *Pino Pascali*, Electa, Milano 2010.

De Benedictis, C., "Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini", in *Riflessioni sulle Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, a c. di C. De Benedictis e R. Roani, EDIFIR Edizioni Firenze, Firenze 2005, pp. 7-23.

Derrida, J., "Il *parergon*" (1978), tr. it. di G. Pozzi e D. Pozzi, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 113-119.

Disch, M., "Process art e arte povera", in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2016, pp. 122-149.

Dorfles, G., *Riscoperta dell'ornamento*, in "Rivista di estetica", n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 10-15.

Duchamp, M. a J. Johnson Sweeney (1955, intervista), in M. Duchamp, *Scritti*, a c. di M. Sanouillet, tr. it. di M. R. D'Angelo, Abscondita, Milano 2005, pp. 153-160.

Félibien, A., *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Coignard, Parigi 1676, p. 712; tr. it. in L. Scalabroni, *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, in "E/C", 2008, pp. 1-33.

Ferrari, D., “Una finestra aperta sul mondo: cornici come finestre... finestre come cornici”, in *Una finestra sul mondo. Da Dürer a Mondrian e oltre. Sguardi attraverso la finestra dell'arte dal Quattrocento ad oggi*, a c. di M. Franciulli, G. Iovane e S. Wuhrmann, cat. mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte e Museo d'arte, 16 settembre 2012 - 6 gennaio 2013; Losanna, Fondation de l'Hermitage, 25 gennaio - 20 maggio 2013), Skira, Milano 2012, pp. 272-277.

Ferrari, D., “Sconfinamenti. La poetica futurista delle cornici infrante”, in *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, a c. di B. Avanzi, D. Ferrari e F. Mazzocca, cat. mostra (Rovereto, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2016, pp. 74-93.

Ferrari, D., “Breve storia del ‘ruffiano’ del quadro”, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 15-49.

Ferrari, D. e Pinotti, A. (a c. di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi Editore, Monza 2018.

Ferraris, M., *Metafora, proprio, figurato. Da Loos a Derrida*, in “Rivista di estetica”, n. 12, 1982 (*L'ornamento*), pp. 60-73.

Fink, E., “Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà” (1930), tr. it. di N. Zippel, in Id., *Studi di fenomenologia 1930-1939*, a c. di N. Zippel, Lithos, Roma 2010, pp. 47-140.

François, M., “Cadre et socle dans le mouvement Dada”, in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, Université de Bourgogne - Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Dijon - Paris 1987, pp. 64-69.

Gombrich, E. H., *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1984.

Greenberg, C., “Astratto, figurativo e così via” (1954), tr. it. di E. Negri Monateri, in Id., *Arte e cultura. Saggi critici*, Umberto Allemandi & C., Torino 1991, pp. 138-142.

Greimas, A. J., “Semiotica figurativa e semiotica plastica” (1984), tr. it. di L. Corrain e M. Valenti, in *Leggere l’opera d’arte. Dal figurativo all’astratto*, a c. di L. Corrain e M. Valenti, Esculapio, Bologna 1991.

Grimm, C., *Histoire du cadre: un panorama*, in “Revue de l’art”, n. 76, 1987, pp. 15-20.

Gruppo  $\mu$ , “Semiotica e retorica della cornice” (1989), tr. it. di T. Migliore e I. Vitali, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 155-171.

Haskell, F., *Riscoperte nell’arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* (1976), tr. it. di R. Mainardi, Edizioni di Comunità, Milano 1982.

Hollander, A., *Moving Pictures*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

Humfrey, P., “Il dipinto d’altare nel Quattrocento”, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a c. di F. Zeri, 2 voll., Electa, Milano 1987, tomo II, pp. 538-550.

Humfrey, P., “The Bellini, the Vivarini, and the Beginnings of the Renaissance Altarpiece in Venice”, in *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a c. di E. Borsook e F. Superbi Gioffredi, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 139-152.

Husserl, E., “Fantasia e coscienza d’immagine” (1904/1905), tr. it. di C. Rozzoni, in Id., *Fantasia e immagine*, a c. di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 1-128.

Kant, I., *Critica della capacità di giudizio* (1790), tr. it. di L. Amoroso, BUR Rizzoli, Milano 2012.

Kemp, W., “A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th-Century Frames”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 13-25.

Klein, Y., “Materia primaria in sensibilità pittorica stabilizzata. La specializzazione della sensibilità allo stato. Epoca pneumatica”, in Id., *Il mistero ostentato*, a c. di G. Martano, Martano, Torino 1971; cit. in G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976* (1977), La Biennale di Venezia, Venezia 2020.

Krauss, R., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Lebensztejn, J.-C., *Framing Classical Space*, in “Art Journal”, n. 47, 1988, pp. 37-41.

Lemoine, S., équipes de l'Université de Bourgogne, de l'Ecole du Louvre et de l'Université de Paris I, “Cadre et socle dans l'art constructif”, in *Le cadre & le socle dans l'art du 20ème siècle*, a c. di D. Abadie, Université de Bourgogne - Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Dijon - Paris 1987, pp. 70-115.

Loos, A., “Ornamento e delitto” (1908), tr. it. di S. Gessner, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano 2013, pp. 217-228.

Lorandi, M. (a c. di), *Alberto Martini. Mostra antologica*, cat. mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1985 - gennaio 1986; Treviso, Museo Civico “L. Bailo”, febbraio - marzo 1986), Electa, Milano 1985.

Louvel, L., *De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe théorique. La coupure et le cerne*, in “Polysèmes”, n. 11, 2011, pp. 1-13.

Malevič, K., “Suprematismo” (1915), in M. de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 389-399.

Mancini, G., “Regole per comprare collocare e conservare le pitture” (1956), in *Riflessioni sulle Regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, a c. di C. De Benedictis e R. Roani, EDIFIR Edizioni Firenze, Firenze 2005, pp. 43-53.

Marin, L., *Les combles et les marges de la représentation*, in “Rivista di estetica”, n. 17, 1984, pp. 11-33.

Marin, L., “La cornice della rappresentazione e alcune sue figure” (1988), tr. it. di M. Della Bernardina, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 139-153.

Mazzocca, F., “L’‘arte del sogno’. Il simbolismo in Italia”, in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a c. di F. Mazzocca e C. Zevi, cat. mostra (Milano, Palazzo Reale, 3 febbraio - 5 giugno 2016), 24 ORE Cultura, Milano 2016, pp. 30-55.

Mendgen, E., “Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 97-126.

Mendgen, E., “James McNeill Whistler. ‘...carrying on the particular harmony throughou. ...’”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 87-94.

Meyer, J., *Minimalismo*, tr. it. di L. Santi, Phaidon, London 2005.

Mondrian, P. a J. Johnson Sweeney (1943), in “Eleven Europeans in America”, *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, 4-5, 1946, pp. 35-36; cit. in J.-C. Lebensztejn, “A partir du cadre (vignettes)”, in *Annexes - de l'oeuvre d'art*, La Part de l'Oeil, Paris 1999, pp. 181-223; tr. it. in A. Somaini, “La cornice e il problema dei margini della rappresentazione”, in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000.

Morris, R., *Notes on Sculpture: Part 2*, in “Artforum”, ottobre 1966; tr. it. in F. Poli, “Ricerche minimaliste e analitiche”, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2016, pp. 70-95.

Negri, A., *Carne e ferro, La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Nike, Segrate 1999.

Negri, A., *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

O'Doherty, B., “Il contesto come contenuto”, in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* (2000), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Monza 2012, pp. 55-72.

O'Doherty, B., "La galleria come gesto", in Id., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* (2000), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Monza 2012, pp. 73-88.

Ortega y Gasset, J., "Meditazione sulla cornice" (1921) tr. it. di C. Bo, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 77-82.

Osborne, P., *Conceptual Art*, Phaidon, London 2002.

Paolini, G., cit. in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972.

Pinotti, A., "La cornice come oggetto teorico", in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 51-67.

Poli, F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 1995.

Poli, F., "Arte e ambiente", in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2016, pp. 96-121.

Poli, F., "Ricerche minimaliste e analitiche", in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a c. di F. Poli, Electa, Milano 2016, pp. 70-95.

Poli, F. e Bernardelli, F., *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza 2016.

Poussin, N., "Lettera a Paul Fréart de Chantelou" (28 aprile 1639), in Id., *Lettere sull'arte*, a c. di D. Carrier, Hestia, Cernusco Lombardone 1995.

Reinhardt, Ad, *Twelve Rules for a New Academy*, in “Art News”, maggio 1957, p. 56; cit. in J.-C. Lebensztejn, *Framing Classical Space*, in “Art Journal”, n. 47, 1988, pp. 37-41.

Reinhardt, Ad, *Art-as-Art*, in “Art International”, dicembre 1962, pp. 36-37; cit. in J.-C. Lebensztejn, *Framing Classical Space*, in “Art Journal”, n. 47, 1988, pp. 37-41.

Richter, H., “La colonna di Schwitters”, in Id., *Dada, arte e contrarte*, Mazzotta editore, Milano 1966; cit. in G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976 (1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia 2020.

Riegl, A., *Problemi di stile (1893)*, tr. it. di M. Pacor, Feltrinelli, Milano 1963.

Roberts, L., “Victorian Frames. Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 57-86.

Rylands, P. (a c. di), *Collezione Peggy Guggenheim*, Guggenheim Museum Publications, New York 2009.

Savedoff, B. E., *Frames*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 57, 1999, pp. 345-356.

Schapiro, M., “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine” (1969), tr. it. di G. Perini, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 91-111.

Simmel, G., “La cornice del quadro. Un saggio estetico” (1902), tr. it. di A. Pinotti, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 71-76.

Stoichita, V. I., “Nomi in cornice”, in *Der Künstler über sich in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, a cura di M. Winner, Acta Humaniora, Weinheim 1992, pp. 293-315.

Stoichita, V. I., “Margini” (1993), tr. it. di B. Sforza, in *La cornice. Storie, teorie, testi*, a c. di D. Ferrari e A. Pinotti, Johan & Levi Editore, Monza 2018, pp. 173-196.

Tiddia, A., “Mito e allegoria: *Ars/Mors/Amor*”, in *Sulle tracce di Maurice Denis. Simbolismi ai confini dell’Impero asburgico*, a c. di A. Tiddia, cat. mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 23 giugno - 28 ottobre 2007), Skira, Ginevra-Milano 2007, pp. 94-97.

Traber, C., “In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 221-247.

Trini, T., “Michelangelo Pistoletto”, in Id., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a c. di L. Cerizza, Johan & Levi, Monza 2016, pp. 31-40.

Van Tilborgh, L., “Framing Van Gogh. 1880-1990”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 163-180.

Waschek, M., “Georges Seurat. The Frame as Boundary and Extension of the Artwork”, in *In Perfect Harmony. Picture + Frame 1850-1920*, a c. di E. Mendgen, cat. mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 marzo - 25 giugno 1995; Vienna, Kunstforum, 24 Agosto - 19 Novembre 1995), Waanders Printers, Zwolle 1995, pp. 149-162.

Wittkower, R., *Arte e architettura in Italia 1600-1750* (1958), tr. it. di L. Monarca Nardini e M. V. Malvano, Einaudi, Torino 2014.

Wright, A., *Frame Work. Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven-London 2019.

Zanker, P., *Arte romana*, tr. it. di D. La Monica, Laterza, Roma-Bari 2012.



## SITOGRAFIA

Battistini, M., “Le figure della cornice. *L'invenzione del quadro* di Stoichita e l'arte novecentesca”, in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000,

([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/mbcorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/mbcorn.htm)).

Ferrari, D., “Il ‘ruffiano’ del quadro. Appunti per una storia della cornice”, in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000,

(<http://www.lettere.unimi.it/sf/leparole/duemila/dfcorn.htm>).

Scalabroni, L., *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*, in “E/C”, 2008, pp. 1-33,

([http://www.ec-aiss.it/pdf\\_contributi/scalabroni\\_20\\_3\\_08.pdf](http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/scalabroni_20_3_08.pdf)).

Somaini, A., “La cornice e il problema dei margini della rappresentazione”, in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000, ([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm)).

Spinicci, P., “La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine”, in *Seminario di filosofia dell'immagine*, Università degli Studi di Milano, Milano 2000,

([http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/pscorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/pscorn.htm)).

Vasari, G., *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (Edizione Giuntina, 1568), a c. di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1987, qui PDF 2006,

([http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari\\_vite\\_giuntina.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf)).