

Il trompe-l'œil del capolavoro

Giovanotto, non disegnare mai secondo la natura. Sempre partire dalla memoria e dai quadri dei grandi maestri.

Ingres a Degas, in conversazione

Fin dalle origini della pittura, e nei diversi miti che le fondano, i doppi vagano alle frontiere del territorio dell'arte. Come esseri provenienti da altri mondi, dei quali i racconti di fantascienza narrano le incursioni del nostro, tentano di tanto in tanto di turbare la nostra pacifica contemplazione delle opere d'arte, la nostra tranquilla appropriazione della bellezza. Ma i doppi, a differenza degli extraterrestri, nascono anch'essi da qualche parte sulla Terra, nelle opere stesse che tornano ad insidiare, nell'arte della mimesis, cui si volgono soltanto per turbarla.

All'origine, l'imitazione. Una favoletta di argomento estetico che si trova nel *Songe de Philomathe* di Félibien ce ne narra la storia, che si svolge nei giardini di Versailles. La Pittura, personificata, dialoga con la Poesia. Figlia di Giove, ha dipinto, via via che il re degli dei li creava, il cielo, la terra e tutte le cose, e l'uomo, "suo capolavoro e sintesi del cosmo". Ma ecco che, nel momento in cui pareva venuto il tempo del riposo, nella natura stessa hanno inizio i giochi della mimesis. Ascoltiamo madonna Pittura: "Le divinità delle acque, anch'esse contemplando con piacere i miei dipinti, ne hanno voluto fare delle copie; e ci sono riuscite talmente bene che adesso potete vedere con quanta facilità sanno creare un quadro in un istante. Le ninfe dei fiumi, dei laghi e delle fonti, la cui indole è dolce e quieta, hanno preso tanto gusto in tale occupazione che non fanno altro che riprodurre, incessantemente, tutto ciò che si presenta loro [...]; sebbene siano così capricciose che non è possibile osservare bene i loro dipinti, dato che esse li eseguono sempre capovolti [...] e per di più gli Zeffiri spesso si divertono a sconvolgerne il disegno e confonderne i colori..." Aggiunge il dio Amore: "Le ho sfidate a farmi il ritratto [...] Ma una volta terminato il dipinto, non ho potuto portarlo via dalle loro mani; non appena me ne allontanavo, esse cancellavano subito ciò che avevano fatto mettendo al suo posto qualche altra cosa..." Ed è per questo che madonna Pittura è tornata sulla Terra, per insegnare agli uomini i segreti dell'arte.

Per Félibien, il paradigma allegorico della pittura è il riflettersi delle cose nello specchio delle acque: la natura stessa, grazie al casuale incontrarsi degli esseri, è artefice di mimesis. Produttrice di immagini, la *Natura naturans* è anche *Natura artifex*. Se non la propria origine, la pittura trova la propria condizione di intellegibilità e di bellezza nel riflettersi originario del mondo in se stesso. L'arte di dipingere ripropone anch'essa questa artificialità, ma valicandone il limite, che attiene al tempo. Le immagini che fluttuano sulla superficie delle acque calme sono perfette, ma effimere. Il loro rappresentare si limita al momento della fugace presenza di esseri viventi sul loro bordo. Soltanto Narciso rimane immobile, affascinato dalla propria immagine, fino a morire. Il tempo dell'apparire e dello scomparire degli uccelli, delle ninfe e degli dei, per desiderio di Amore, è tradotto dalla Pittura nella fissità e nella permanenza di una presenza più durevole: raddoppiamento mimetico, presente presenza d'una rappresentazione, presente presenza dell'assente o del morto. La cosa, nell'istante del proprio apparire, diviene modello, mediante e per la pittura che immobilizza l'indifferente causalità della sua presenza nella posa di un soggetto che lo sguardo capta e che una mano laboriosa, portatrice di tutto il sapere dell'arte, trasporta sulla tela. Narciso, che muore sul

Louis Marin

bordo della sua fonte, non lascia di sé, in memoria del proprio amore di sé, un ritratto, ma soltanto il fiore della metamorfosi, che della sua presenza, così riflessa in immagine, non conserva che il nome.

Immaginiamoci per un attimo, sulle orme di Félibien, una nuova finzione, stavolta non delle ninfe acquatiche, ma di madonna Pittura in persona; una nuova burla che essa potrebbe giocare allo sguardo degli uomini: riflettere nello specchio calmo delle acque i dipinti che le rappresentano riflettere alberi, uccelli, ninfe e dei... Ma uno specchio così immoto, acque così calme, in uno spazio che nessun alito di vento venga a turbare, così puro che i capricci delle evanescenze ed i brividi degli incontri si immobilizzino nella stessa fissità e nella stessa persistenza dei quadri-modelli: il regno dell'assolutamente identico, in cui riflessi ed immagini abbiano la solidità delle cose delle quali sono riflessi ed immagini; non cose, ma la loro rappresentazione in pittura.

L'intuizione di questo nuovo stratagemma della mimesis, nella sua arte di dipingere, è realizzata nelle opere esposte nella mostra *Il Museo dei Musei*; ed i visitatori, dal momento in cui ne avranno varcato la soglia, mutati in nuovi Narcisi, rischiano di morire di uno strano godimento: non innamorandosi, dal bordo d'una fonte, della propria immagine riflessa, ma catturati vivi fra due specchi. Uno, che è l'immagine, presente nella memoria, d'un dipinto; l'altro, che è il riflesso di quella immagine divenuto quadro, identico, appeso là davanti, sulla parete. Godimento non è piacere; quest'ultimo è sempre, in qualche modo, appropriazione della cosa, dell'essere, dell'opera, mediante la stretta, la consunzione, la soddisfazione del desiderio; cuore, corpo, occhio che vi trovano il proprio obiettivo, il proprio fine, la propria soddisfazione. Nel godimento, il piacere è talmente al colmo che una segreta fessura comincia a spaccarlo, una crepa lo percorre e lo sfalda, un misterioso cedimento l'esalta come per anticiparne l'assenza. Il quadro che contemplo qui, al museo, nella mostra che visito da Narciso innamorato non di me stesso, ma della Pittura, mi rimanda non la mia immagine, ma la propria, depositata in una sala del museo della Memoria che porto in me; o piuttosto, con un'oscillazione indefinibile, una vertigine chiamata godimento, riconoscerò forse che il quadro che guardo, in tutta la materialità della sua pittura, non è altro che qualcosa d'incorporeo che fluttua, come l'immagine di una allucinazione, sulla superficie del muro cui è appeso. O, al contrario, in questo museo, in questa mostra che sto visitando, scoprirò di stare sognando, di sognare me che percorro la Memoria: come Agostino nel X libro delle *Confessioni*, "i suoi antri, le sue innumerevoli caverne, i suoi larghi spazi pieni di innumerevoli specie di innumerevoli cose". E di fermarmi dinanzi a un quadro appeso al muro, in una sala di una mostra, una delle sale della mia memoria di visitatore di musei.

Inganno, astuzia, stratagemma della Pittura, un intrattenimento che la Pittura offre a se stessa, ed insieme ai suoi amanti, ai pittori, al pubblico, ai suoi innamorati col cuore e con lo sguardo: festa di ostentazione, in cui con entrambi essa fa sfoggio dei suoi poteri e della forza dei suoi sortilegi. A meno che inganno, astuzia, stratagemma, festa di grande spettacolo e

macchinario, tutta questa enorme messa in mostra dei tesori del museo della Memoria occidentale non abbia altro scopo che scongiurare la presenza occulta, ma sempre minacciosa, dei doppi che vagano innumerevoli vicinissimo al recinto della Memoria. Qui l'Occidente si mostra a se stesso nel proprio trompe-l'œil perché al di qua e al di là del suo *limes* interiore le cose stesse si accalcano e pesano con la loro ineluttabile violenza... Rappresentazione, trompe-l'œil...

Ancora una citazione di madonna Pittura, da Félibien, mentre tesse le proprie lodi a madonna Poesia: "Mostro cose che paiono tanto reali da ingannare i sensi. Rivelo mille sorte di oggetti che non esistono grazie soltanto alle ombre ed alle luci, grazie al segreto d'una scienza affatto divina, con la quale posso ingannare l'occhio". Ingannare l'occhio, trompe-l'œil... I quadri esposti sono rappresentazione che inganna l'occhio, o presenza reale che lo allucina? In realtà, illusione per illusione, il trompe-l'œil interviene nella stessa rappresentazione pittorica. L'abate di Monville, per esempio, nella sua *Vita di Mignard* del 1730, racconta un aneddoto a proposito del grande pittore: "Fra un gran numero di affreschi, tali da far presagire, sebbene in sé di modesto valore, cosa ci si potesse attendere da lui in futuro, Mignard aveva dipinto *per divertimento* [il corsivo è mio], su una parete della casa ove alloggiava, una prospettiva nella quale aveva rappresentato un gatto che faceva la posta ad una tartaruga nascosta sotto delle foglie, con tanta immediatezza che molti raccontavano d'aver visto, più d'una volta, i cani ingannati slanciarsi e sbattere il muso, lasciando tracce di sangue". Analogamente, Dézaillier d'Argenville, nel suo *Abbrégé de la Vie des plus fameux peintres* (1745-1752), descrive, nei giardini del castello di Rueil, una prospettiva, dovuta al pittore Jacques Rousseau, che, "per la sua bellezza, attirava tutti gli appassionati. Essa era tanto naturale che gli uccelli, volendo passare sotto le finte arcate, si fracassavano la testa. Se il pittore Zeusi fu famoso per aver dipinto un paniere pieno d'uva che gli uccelli andavano a beccare, quest'opera merita ugualmente la nostra ammirazione per una imitazione tanto perfetta della natura".

Il trompe-l'œil, una imitazione *perfetta* della natura: soltanto questo? La sua perfezione dev'essere perfetta tanto da ingannare solo uccelli e cani? Gli spettatori umani, per loro parte, l'ammirano senza scorticarsi e rompersi la testa, sebbene la loro ammirazione fondi il criterio obiettivo della verità e dell'incolumità proprio nel fatto che sono gli uccelli e i cani a rompersela.

In altre parole, il fatto che Jacques Rousseau dipinga a Rueil delle arcate con una prospettiva esatta non è meraviglioso in sé; né lo è Mignard, ai suoi esordi e *per divertimento*, con la sua prospettiva, il suo gatto e la sua tartaruga: lo è invece che l'applicazione delle leggi della prospettiva e la distribuzione di luci ed ombre permettano al pittore di descrivere le tre dimensioni dello spazio naturale e del volume degli oggetti, di "imitarli" perfettamente. Solo gli uccelli ed i cani prendono la rappresentazione tridimensionale dello spazio e degli oggetti per spazio ed oggetti tridimensionali: ma, uccidendosi o facendosi del male, svelano all'osservatore, che d'altronde non si è mai lasciato ingannare, il potere del dispositivo di rappresentazione mimetica.

Stranamente, la stessa storia si ripete oggi con i quadri che osservo nella mostra. Con una differenza: che le finte arcate di Rousseau sono, nel nostro caso, la loggia del palazzo in cui Cristo è flagellato in un Piero della Francesca; e la prospettiva, il gatto e la tartaruga di Mignard, la casa di Nazareth, l'angelo Gabriele e la Vergine in un Beato Angelico. Ma, così come l'applicazione delle leggi della prospettiva e la distribuzione di luci ed ombre permettevano a Rousseau e a Mignard di imitare perfettamente gli oggetti e gli spazi di natura, egualmente, ai pittori contemporanei, la precisa conoscenza della tecnica, dell'arte e del sapere di Piero o dell'Angelico permette di imitarne perfettamente l'opera. A differenza di uccelli e cani, che prendevano la rappresentazione tridimensionale dello spazio e degli oggetti per spazio ed oggetti tridimensionali, solo gli osservatori barbari, ignoranti o smemorati prenderebbero questi quadri per quello che è possibile ammirare nel palazzo del duca Federico ad Urbino, o quello esposto nel museo diocesano di Cortona. Il parallelo può essere spinto oltre? Nella regressione, di cui pongo l'ipotesi, da una rappresentazione ad una rappresentazione di rappresentazione, dove sta l'equivalente del sangue degli animali, o della loro morte? Ho notato nelle tracce di sangue dei cani di Mignard e nei cadaveri di uccelli di Rousseau, ai piedi d'una parete di pittura, i segni ed i resti della violenza della domanda che il trompe-l'œil fa agire nella rappresentazione in pittura: ma vedo anche qualcosa di più d'un semplice interrogativo rivolto ai suoi fini, ai suoi mezzi ed ai suoi effetti. Vedo l'apparire, o meglio l'irrompere di una forza lusingatrice ai margini ed ai limiti della rappresentazione. La violenza naturale, certo, non interessava nei nostri aneddoti l'osservatore, ma l'animale. Essa tuttavia segnala, al di qua dello sguardo e delle invisibili trasparenze che sono le condizioni di possibilità del suo appropriarsi dell'oggetto dipinto, non, come nel trompe-l'œil vero e proprio, il requisito ineluttabile del corpo e della sua opacità, la traccia del quale sta nella pulsione, anche virtuale, a toccarlo; ma quello, non meno ineluttabile, della cultura e della storia, lo schiacciante monumento del quale è la presenza interiore di un museo immaginario di pittura, come una sorta di predestinazione dello sguardo, anche potenziale. Potenza di una lusinga culturale, violenza di una trappola per lo sguardo in cui cade la più nobile delle passioni teoriche, l'ammirazione estetica. Con la replica in trompe-l'œil della cosa, la morte si aggirava ai margini della rappresentazione pittorica ed alla frontiera del corpo dello spettatore. Col trompe-l'œil del capolavoro, la morte continua ad aggirarsi, ma è la morte della cultura, è la fine dell'arte. La morte vaga negli spazi del territorio della rappresentazione per esserne, se non espulsa, almeno controllata, ossia padroneggiata dall'arte della memoria, il sapere dello sguardo, la scienza della mimesis che si sottomette ai suoi stessi prodotti.

Tutti i sapienti dispositivi del rappresentare in pittura, con i loro principi e le loro regole, i loro strumenti ed i loro procedimenti, la rappresentazione in tutte le sue fasi e con tutti i suoi sforzi non ha per effetto di farci prendere un'illusione per realtà, ma di farci sapere qualcosa sul porsi del soggetto moderno, che pensa e contempla il mondo, di istruirci sui nostri diritti e sui nostri poteri sulla realtà degli oggetti, in quanto soggetti

teorici di verità. Ora, il trompe-l'œil è, in un certo senso, il *colmo della rappresentazione*, ed è per questo che ne è il problema. Il trompe-l'œil – questo è il senso esatto dell'espressione «colmo» – si mantiene ancora nell'estensione della rappresentazione mentre ne oltrepassa il limite: agisce al limite del suo dispositivo e della sua struttura, in un luogo che non è ancora al di fuori di essa, ma che non è più del tutto in essa; è il suo eccesso interno, l'imbattersi del dispositivo, come se la rappresentazione lavorasse, a questo punto, a potenza troppo elevata. Il trompe-l'œil rappresenta così una *sperimentazione della rappresentazione pittorica su se stessa*, in cui essa spinge la propria intenzione mimetica tanto lontano, o porta a compimento così perfettamente la propria capacità transitiva – rappresentare qualcosa – che la sua dimensione riflessiva – presentarsi rappresentando – ne viene in qualche modo cancellata; ma anche, al contrario, in cui essa realizza così potentemente, così violentemente la propria riflessività che fa vedere il suo stesso sguardo: e, così facendo, per questa sovversione delle due dimensioni della rappresentazione, il soggetto della rappresentazione stessa è *interdetto*, in tutti i sensi del termine. In un istante, in un luogo del dipinto, in luogo del dipinto, tutto accadrebbe come se la cosa stessa fosse presente, qui, come uno sguardo in pittura, come se lo sguardo stesso fosse presente, qui, come una cosa in pittura.

Ora, questa è un'operazione simile a quella realizzata dalle opere esposte nella mostra, ma stavolta, ancora, in "secondo grado". Si tratta, in effetti, di una sperimentazione del rappresentare in pittura su se stesso, ma *in qualcuno dei suoi paradigmi fondamentali*, una sperimentazione in cui, alle due dimensioni della rappresentazione, opacità e trasparenza, riflessività e transitività, se ne va ad aggiungere una terza: quella di un immaginario – allo stesso tempo collettivo ed individuale – della storia e della cultura; i cui sedimenti nel sapere e nello sguardo, nella coscienza critica, nel giudizio estetico come nelle pieghe più riposte della sensibilità, sono "i capolavori".

La replica trompe-l'œil del capolavoro elabora così perfettamente la potenza estetica, critica ed ideologica della copia mimetica che la singolarità e l'originalità del modello sono, in qualche modo, annullate dalla duplicazione; a meno che proprio nella soggezione così completa, totale che la "copia" manifesta verso il proprio paradigma storico, la funzione archetipica di quest'ultimo venga, al contrario, esaltata. In un caso come nell'altro, come poco fa accadeva fra riflessività e transitività, per le stesse ragioni, sebbene su di un piano completamente diverso, non più quello del corpo di carne e dell'occhio, dell'aspetto e del prospetto – come avrebbe detto Poussin –, ma su quello del corpo di storia, dell'inconscio culturale e delle categorie ideologiche del giudizio: in un caso come nell'altro, dicevo, il soggetto che osserva la rappresentazione entra in uno stato di *stupore*, a cagione della vertigine d'incertezza in merito all'identità della rappresentazione che contempla.

Rappresentazione significa far tornare l'assente o il morto: così è per l'*Annunciazione* dell'Angelico del museo di Cortona; così per la *Flagellazione* di Piero del Palazzo ducale di Urbino, sulle pareti di una mostra di *opere* di pittori contemporanei, che hanno posto tutto il loro mestiere, tutta la loro passione, per dei mesi, per realizzare questo ritorno della rappresentazione in

pittura: non come mobilia da spostarsi, da disporre secondo la volontà di esporre, ma attraverso il più esatto, il più rigoroso dei ritorni, attraverso le loro rappresentazioni-repliche. La sostituzione, lo sappiamo, è regolata da un'economia mimetica, ovvero la postulata somiglianza del presente e dell'assente che autorizza la sostituzione stessa. Ma rappresentare significa anche mostrare, esibire una presenza, la propria presenza: orgogliosa ostentazione. Allora, è l'atto stesso di presentare che costituisce l'identità di ciò che viene rappresentato, che lo identifica come tale. Così, l'*Annunciazione* dell'Angelico, splendente di ori e di colori a Cortona, così la *Flagellazione* di Piero, che offre la propria meditazione sovrana sullo spazio, il potere e la morte, a Urbino.

Da un lato, dunque, un'operazione mimetica fra presenza ed assenza permette l'azione ed autorizza la funzione del presente al posto dell'assente: ma quali sono i limiti, di fatto e di diritto, di tale permesso, di tale autorizzazione? Qual è il grado di somiglianza al di qua del quale la sostituzione, pseudonaturale, non opera? Quale ne è il grado estremo? Pensiamo a una tensione della copia al limite del proprio modello; immaginiamoci il raggiungimento di tale limite (per l'occhio nudo, o armato di strumenti di analisi): la copia indistinguibile dal modello; la copia, modello del modello; il modello, copia della copia... Sostituzione folle.

Quanto all'altro significato del rappresentare, ossia mostrare una presenza fino a darle un'identità grazie all'atto stesso del presentare, è un'operazione che costituisce una "individuazione", conferendo per ciò stesso ad essa valore di legittimità. Ma quali sono i requisiti necessari e sufficienti d'un simile gesto? Ancora: qual è il grado di ostensione, di ostentazione che legittima l'autoporsi di un "individuo" e, con esso, il suo diritto all'identità? Immaginiamo una ostensione tanto spettacolare che l'identità che dovrebbe costituire, l'individuazione che dovrebbe affermare ecceda se stessa. Ecco che l'*Annunciazione* dell'Angelico del museo di Cortona, la *Flagellazione* di Piero del palazzo di Urbino emetteranno non delle copie, delle immagini di se stesse, ma dei doppi, degli idoli: identità scissa.

Dov'è l'*Annunciazione* dell'Angelico? Dove la *Flagellazione* di Piero? A Cortona, a Urbino: dunque i veri quadri, gli autentici capolavori ottengono la propria veridicità ed autenticità dalla loro collocazione istituzionale? "Dimmi dove sei, e ti dirò chi sei". La mobilità di un capolavoro attenuerebbe il suo esser tale: essere ed errare sono inversamente proporzionali. Ma come sapere che questa *Annunciazione* che sto guardando, appesa alla parete della mostra, non è l'altra *Annunciazione*, rimasta nel suo museo? Potrei essere in due luoghi distinti, contemporaneamente qui e là? I due quadri tendono all'identità? Come misurare il piccolo scarto, la differenza infinitesimale tra loro, consistente nel fatto che non occuperanno mai lo stesso spazio nello stesso tempo? Forse, un giorno, potranno essere fianco a fianco: ma esattamente congruenti e sovrapponibili, mai.

All'impossibile identificazione dell'uno e dell'altro, non fosse che perché l'altro non è un altro, ma un "secondo uno", posso sostituire il tempo: le mie reiterate visite al Museo diocesano di Cortona, la dolcezza dorata dei pomeriggi d'estate, lo studio attento dell'opera, gli appunti presi su di un calepino giallo

“bloc bureau Rhodia” per un lavoro in preparazione sulle *Annunciazioni* toscane del Rinascimento... L'*Annunciazione* dell'Angelico, nella mia memoria, è inseparabile da tutti questi momenti, legata ad essi che la rivestono di un tempo che le appartiene esclusivamente, e che è anche un tempo della mia vita. Poi, quel pomeriggio, il 26 settembre 1987, a Firenze nell'atelier di un restauratore, lo shock di un nuovo incontro, l'*Annunciazione* di Cortona, la luce che si abbassa di colpo e i rumori della strada d'un tratto più presenti: l'*Annunciazione* dell'Angelico di Cortona, l'altra *Annunciazione*. L'altra, ma quale? Firenze, Cortona: il doppio è qui, ora; esso replica con tutta l'estensione della propria presenza a tutte le *Annunciazioni* del passato, ad ogni presente già trascorso, dell'Angelico e di Cortona, nei pensieri della memoria. Di nuovo, un confronto impossibile. Le mie immagini susseguentisi, i miei ricordi in serie non sono più fermi, nella loro identità, tanto che il dipinto che vedo adesso “in carne ed ossa” ne intacca la peculiarità. Questa, a Firenze, ora, mi fa riconoscere che l'altra, a Cortona, allora, si moltiplica in tante immagini telescopiche quanti sono stati i miei soggiorni là; e che oggi arrivo ancora, ma con fatica, a distinguere... Sono costretto a pensare che al di sopra dei luoghi – Cortona, Firenze, Milano, Roma, Londra, Parigi –, che sopra gli istanti del tempo – ma in quale spazio, e in quale tempo? – fluttua ormai, dopo il mio incontro col doppio il 26 settembre 1987 a Firenze, l'essenza spirituale, angelicamente incorporata dell'*Annunciazione* del Beato: essa verrà, in qualche luogo, in un dato momento, a posarsi su di un'opera che la rappresenterà nel mondo dei corpi e delle cose, per riempirne il corpo della grazia incorporata della propria bellezza, le figure della propria trascendente infigurabilità, la visione, infine, della propria indescrivibile visibilità. La potenza del doppio esclude così dal campo dell'arte le copie imperfette di un modello unico, le immagini sbiadite di un puro originale. L'universo trascendente dei capolavori sarà perciò un empireo di pure idealità, delle quali si può immaginare che esistano, siano esistiti o esisteranno, qui o là, ora, allora o fra poco, esemplari multipli nel mondo della molteplicità sensibile. E così possiamo immaginare anche che, con la grande mostra delle loro repliche, l'invasione dei doppi platonici sia cominciata.

Il trompe-l'œil del capolavoro – se, come in questo caso, è davvero un trompe-l'œil – non mette soltanto in questione il rappresentare in pittura mediante il gioco della sostituzione folle e dell'identità scissa. Non interroga soltanto il ruolo, eminentemente posseduto dal capolavoro, di essere sedimento d'una tradizione culturale e storica in ogni singolo sguardo che si posa su di esso. Più in profondità, forse, il turbamento che si impadronisce di questo sguardo, composto indissolubilmente di sapere – “conosco il capolavoro del quale il doppio è la replica” – e di gusto – “valuto positivamente o negativamente, secondo il ricordo che ho del capolavoro, la replica, in tutto o in parte” –, il turbamento tocca la mia stessa identità di osservatore dell'opera (capolavoro o replica); o, più precisamente, a cagione di essa, vacilla la mia identificazione per mezzo del mio sguardo. La domanda non è più: «Dov'è l'*Annunciazione* dell'Angelico, qui o là?»; non più: “In quale tempo essa è riconosciuta *Annunciazione*, allora o adesso?»; ma è: “Chi sono io che guardo

l'*Annunciazione* dell'Angelico (questa, quella)?”. Dove trovo i reperti del mio sapere? Come riconosco gli indizi del mio piacere nel contemplarla? Come posso riaffermare ed espellere insieme una memoria di luoghi e di immagini che tuttavia costituisce ciò che io sono; e chi sono io, quando vedo qui, nella mostra, un'*Annunciazione* che è la perfetta, indiscernibile immagine dell'altra? Nessun dubbio che constateremo la rovina del nostro sapere, la disperazione discreta di un piacere incerto, l'incongruità e la persistenza dei nostri ricordi. Nello stesso modo in cui coloro che contemplavano i trompe-l'œil, il presidente De Brosses, Dézaillier d'Argenville, trovavano nella violenza sugli animali, nella lusinga mortale, la conferma del loro piacere estetico, o estetizzante, le repliche trompe-l'œil dei capolavori d'arte, mediante la forza estrema del loro “artificio”, mi insegnano, quanto alla mia identità culturale ed estetica, l'uso squisito dell'ironia: fluttuazione d'identità dell'io, mi riconosco io nella norma dell'ammirazione che mi assoggetta ai capolavori (che mi costituiscono soggetto culturale, estetico, storico, individuale), mentre trasgredisco tale riconoscimento, poiché la mia ammirazione slitta come per strabismo, nello sguardo portato su questa *Annunciazione*, dal pittore del Quattrocento al mio contemporaneo.

La replica del quadro pone in questione non soltanto la mia identità di osservatore, a causa della duplicazione dell'opera di pittura per mezzo della sua pittura stessa, ma anche il suo pittore. Chi? Piero, l'Angelico...? La regola del grande gioco della mimesi perfetta, proprio per trovare perfezione e compimento, consiste – lo sappiamo – semplicemente nel ri-produrre, nel ri-petere, ri-fare, ri-dipingere, nel ri-presentare; in una parola, in una rappresentazione che è ri-presentazione, interdicendosi qualsiasi “interpretazione”. Cosa significa? Interpretare consiste, in questo caso, per un pittore – riandiamo per un istante alle copie fatte da Cézanne, da Manet, da Poussin o da Picasso –, non tanto nell'aggiungere un elemento all'opera copiata, o sottrarne un altro, quanto nell'esercitare su di essa, *volens nolens*, qualcuno dei procedimenti che Freud vedeva all'opera nel sogno: spostamento d'accento e d'intensità, così come trasposizione da un registro ad un altro; condensazione su di un piano, una parte, una figura, di elementi che l'opera originale disponeva altrimenti. Per questa ragione, il pittore-copista che interpreta trova, intenzionalmente o no, il modo di presentarsi, *dentro e mediante la rappresentazione* che dà della rappresentazione pittorica che ha eletto a modello dell'universo delle opere di pittura. Presentarsi, esprimersi, come si dice correntemente, e forse, ancor più, riconoscersi individuo dentro e mediante l'altro, per mezzo della pro-duzione – nella ri-produzione stessa – di tutte le differenze infinitesimali ed infinite che rendono irraggiungibile il modello, ponendolo a distanza: tutta la distanza di una citazione, nell'arte della pittura. In breve, e meno stranamente di quello che comunemente non sembri, un pittore copia l'opera altrui per ri-conoscersi, per scoprire la propria individualità e costruirla nella riproduzione dell'altro. È vietato interpretare, recita la regola della perfetta mimesi, per permetterci di scoprire che l'interpretazione dell'altro nella copia è più facile (in tutti i sensi del termine) che la riproduzione dell'identico nella replica. Di quale sapere, di quali tecniche, procedimenti, truc-

chi, accorgimenti bisogna impadronirsi? Di quali segreti bisogna divenire i depositari? Grazie a quali indizi, tracce, insinuazioni bisogna scoprirli? A quali prove bisogna sottomettersi per controllare la concezione e l'esecuzione? Abnegazione del pittore, che a poco a poco distrugge la propria spontaneità con un'altissima ascesi, ad imitazione del "Maestro"; che dimentica il proprio mestiere, i propri gesti ed il proprio sapere per acquisirne altri, e scompono il capolavoro per «costruirlo» come per la prima volta, l'unica volta in cui esso viene al mondo. Chi sono io, allora: io che dipingo l'*Annunciazione* del Beato Angelico, collocata oggi presso il Museo diocesano di Cortona? L'interrogativo risuona, come facendo eco a quello che ponevo un istante fa: "Chi sono io che guardo il tuo dipinto?"

Ma tutto questo non è che un gioco: un grande gioco, un gioco serio, certo, quello della mimesis dentro le proprie frontiere; ma un gioco, il tempo di una partita. Bisogna che lo sia, altri-

menti, alle prese con i doppi, ragione, essere, senso, storia, cultura sarebbero "annientati". I doppi vagano ai confini del rappresentare, ai limiti della mimesis. Il solo modo di scongiurarne la minaccia sempre più incombente, in questa fine di millennio, l'unico modo di controllare l'angoscia che inducono, è il gioco che consiste nel prenderli nella loro stessa trappola: il gioco della replica, della rappresentazione di rappresentazione che li attira e li seduce in una vertigine; è il gioco al quale gioca la mostra, un gioco al quale bisogna stare, ma solo il tempo di una partita. Altrimenti, facendosi prendere nel gioco, esso cesserebbe di essere efficace, e farebbe il gioco dei doppi e dei simulacri che esso ha proprio lo scopo di scongiurare: con le repliche che, per un momento, il tempo di una partita, hanno interrogato la nostra identità e le nostre identificazioni personali, culturali, storiche, per riconoscerne più rigorosamente i limiti e permetterne con ciò un pensiero critico più rigoroso.