

Gli artisti di Supports/Surfaces e l'esperienza del limite

Dalla decostruzione del quadro alla dialettica dello spazio

Luisa Giacobbe

1. Il quadro è lo spazio dell'immagine per eccellenza. L'articolazione della rappresentazione nello spazio dell'immagine si basa su regole visive che rispondono ai criteri usuali di lettura propri della cultura a cui la rappresentazione stessa appartiene. In particolare, nella tradizione pittorica occidentale, la rappresentazione mimetica, che presuppone il rapporto di somiglianza tra copia e modello, appare articolata secondo regole compositive che oppongono alto/basso, sinistra/destra, sopra/sotto.

In quanto sistema di rappresentazione strutturato spazialmente in modo gerarchico, la pittura mimetica è espressione di un pensiero dualistico basato sull'opposizione binaria di termini tra loro irriducibili. La principale di queste polarizzazioni è la dicotomia forma/spazio, declinata all'interno dello spazio della rappresentazione nella dicotomia forma /fondo, pieno/vuoto.

La dicotomia forma/spazio e le sue declinazioni interessano non solo la composizione della rappresentazione, ma anche il quadro nel suo insieme. Dato che il quadro è inteso quale rappresentazione speculare di una porzione di realtà, esso viene a distinguersi dal *continuum* spazio-temporale; al tempo stesso, in quanto oggetto, se ne distacca letteralmente (dicotomia spazio dell'immagine/spazio reale dell'esperienza). Ne deriva che il sistema di rappresentazione ha nel concetto di limite il suo fondamento: limite della forma e limite dello spazio costituiscono in sostanza il limite dell'opera, ovvero il confine entro il quale si definisce l'oggetto-quadro.

Tra Ottocento e Novecento, contemporaneamente alla nascita delle avanguardie artistiche, la questione del limite e le connesse dicotomie relative alla rappresentazione sono state affrontate soprattutto dalle teorie estetiche di impostazione purovisibilistica, in particolare da Georg Simmel. Egli ha trattato il concetto del limite come "confine este-

tico” che chiude la Forma (l’opera d’arte) e la separa dal *continuum* spazio-temporale del mondo empirico, per conferire significato ai fenomeni frammentari e indifferenziati della Vita reale (cfr. Mazzacut-Mis, Franzini [1996]: 99). Spiega Fabrizio Desideri (1993: 105):

l’opposizione [...] tra vita e forma, è riconfigurabile come una questione di confini; di confini che si spostano continuamente, lasciando affluire e defluire la vita (la possibilità di significazione, si potrebbe dire) dalle forme; ma anche confini che si consolidano, quasi che la configurazione moderna del rapporto vita/forma avesse sospinto in superficie il limite metafisico da cui esso si genera e bloccato in tragica polarità il suo permanente carattere conflittuale.

Per Simmel «Il segreto della forma sta nel fatto che essa è limite» (Simmel [1910-1911]: 67). E il limite, come “confine estetico”, determina la fondamentale dicotomia Forma (arte)/Vita e le relative dicotomie del pensiero metafisico: visibile/invisibile, materiale/spirituale, immanenza/trascendenza (cfr. Pinotti [1997]: 209). I semiologi Greimas e Courtés (voce “forma” 1979: 148) ci ricordano che «la nozione di forma ha ereditato il suo posto eminente nella teoria della conoscenza dalla tradizione aristotelica: opposta alla materia che essa “informa” mentre “forma” l’oggetto conoscibile, la forma è ciò che garantisce la sua permanenza e la sua identità». Inoltre, «quando il concetto di forma è applicato agli “oggetti di pensiero”, la materia che essa informa si trova ad essere progressivamente interpretata, a causa di uno slittamento semantico, come il “senso”, il “contenuto”, dando così luogo alle dicotomie consacrate dall’uso quotidiano». In effetti, il limite in quanto chiusura è all’origine delle dicotomie riscontrate nella rappresentazione mimetica¹.

Alla fine degli anni Sessanta, nell’ambito delle cosiddette “neoavanguardie”, il sistema di rappresentazione chiuso, espressivo del pensiero dualistico, è stato criticamente analizzato dagli artisti francesi del gruppo “Supports/Surfaces”. Essi decostruiscono l’oggetto-quadro, ne frantumano l’unità sintattica e separano gli elementi materiali che lo compongono. La tela, il telaio e la cornice vengono isolati e singolarmente manipolati per mostrare la funzione che assolvono nel codice della rappresentazione pittorica.

¹ A tale proposito va precisato che per Simmel l’arte non è mimesi, nell’accezione di «arte realistica», “copia del reale” (Simmel [1907]: 1), perché l’arte in quanto “costruzione creativa” interpreta i fenomeni reali e li traduce in forme stilizzate indipendenti dalla realtà che valgono solo, nell’«ordine proprio» del mondo dell’arte, «per i bisogni della visione» (ivi: 52). Cfr. Vozza (1988): 87, Vozza (2002): 29, Vozza (2006): 69. Tuttavia, Simmel quando parla di arte si riferisce all’ «arte figurativa» (Simmel [1907]: 52 e [1900]). Cfr. Vozza (1988): 82, Vozza (2006): 69,71. Sul concetto di Stile nell’estetica simmeliana, in particolare sul rapporto tra stile e vita, si veda Pinotti (2001): 111-114.

Questa operazione corrisponde in ambito semiotico alla procedura “discendente” «che parte da “un tutto di significazione” e lo decompone, attraverso segmentazioni successive, fino ad ottenere elementi minimali» (si veda alla voce “Combinatoria” in Greimas, Courtés [1979]: 60). La tela, il telaio e la cornice, distinti dall’unità del quadro, rappresentano gli elementi minimali (i paradigmi) che, combinati tra loro, concorrono alla *formazione* dell’unità sintattica del quadro che è, appunto, un “tutto di significazione”. La procedura “discendente” di decostruzione è inversa alla «procedura di descrizione “ascendente” che va dalle unità minimali alle unità complesse» (*ibidem*). Tale procedura, che combina elementi semplici in *unità* complesse, necessita della chiusura della combinazione per formare un «microuniverso» di significazione (ivi: 53). Pertanto, rispetto all’oggetto-quadro, la decostruzione «agit comme méthode de lecture, révélateur, activité théorique» (Pleyne [1968]: 193); è «une opération de frayage» (Bioulès *et al.* [1971]: 10) attuata sui limiti della rappresentazione: apre la forma e l’opera, annullando così le dicotomie che regolano la composizione entro lo spazio predefinito.

2. Sulla superficie bidimensionale del quadro, il limite è il contorno che chiude e definisce la forma rispetto allo spazio della rappresentazione. La funzione separativa del contorno genera le dicotomie forma/fondo, superficie/profondità, pieno/vuoto.

Per annullare queste dicotomie, gli artisti di “Supports/Surfaces” mettono a confronto «la peinture occidentale à un dehors particulier: la Chine, qui [...] sert de révélateur pour la pratique et pour la théorie de la peinture» (Bioulès *et al.* [1971]: 10). In particolare, la pittura calligrafica cinese costituisce l’esempio ideale di riferimento per rovesciare il principio fondamentale della rappresentazione occidentale: lo spazio chiuso e predefinito quale condizione di partenza per determinare la forma e articolare la composizione. Rovesciare tale principio equivale a negare la presunta aderenza del segno al reale. La rappresentazione mimetica implica la somiglianza tra modello e copia e, dunque, la precedenza del primo rispetto alla seconda; a ciò corrisponde l’idea che la realtà, come dato fenomeno di per sé autonomo e autosufficiente, preceda e determini il segno che la rappresenta: secondo tale logica, la rappresentazione (il segno) non può che dipendere da una dimensione spaziale predefinita e da una realtà predeterminata.

L’artista Marc Devade contrappone a questa logica il sistema di rappresentazione cinese che egli rileva dall’ideogramma “pittura”. Questo ideogramma è composto da un segno che significa “campo coltivato”, graficamente rappresentato da un quadrato con una croce all’interno, e da un riquadro aperto che lo circonda [Tav. 1]. Secondo Devade, dato che «le caractère “champ cultivé” (réalité économique, sociale et scientifique pre-

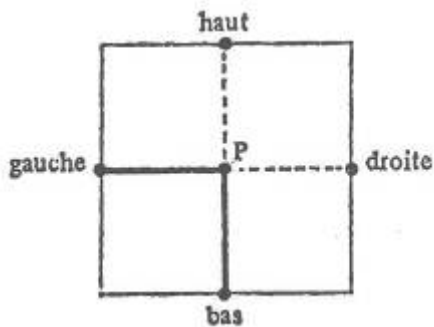
mière) redoublé, ouvertement cadré [donne] le caractère “peinture”», l’ideogramma “pittura” dimostra che nella pittura calligrafica cinese è la cultura (“campo coltivato”) che sta alla base dei processi di rappresentazione (“pittura”). Perciò, «il n’y a pas de genèse du signifiant à partir de la réalité; la constitution du signifiant précède tout sujet [...]» (Devade [1970]: 48). Al contrario, la pittura occidentale si fonda sull’idea che sia la realtà esterna (fenomenica) a stabilire i modi della rappresentazione, per cui l’immagine deve essere spazialmente circoscritta per rappresentare la realtà «à laquelle le signifiant doit s’ajuster» (*ibidem*).



Per Devade e per gli altri artisti di Supports/Surfaces vale il principio citato da Marcelin Pleynet in apertura del saggio *L’enseignement de la peinture*: «Le Chou wen dit: La peinture est faite de limites, elle ressemble aux sentiers qui limitent les champs» (Pleynet [1971]: 5). Tale citazione è stata ripresa e argomentata da Hubert Damisch per chiarire la diversa concezione di limite nella cultura visiva cinese rispetto a quella occidentale. Dall’osservazione dell’ideogramma cinese che significa “pittura” e “dipingere” Damisch deduce che «“Peindre” reviendrait donc à tracer avec un pinceau des lignes qui donneraient le contour des formes comme les sentiers limitent les champs et en fixent la configuration» (Damisch [1972]: 285); tuttavia, avverte Damisch, in questo caso “delimitazione” ha un significato diverso da quello che gli attribuisce la tradizione pittorica occidentale. Il contorno come limite e chiusura della forma, e la superficie come spazio limitato e circoscritto non hanno senso nella pittura calligrafica cinese, poiché «ces catégories n’assurent aucune prise sur une pratique qui est en fait visée comme *productivité* avant que de l’être dans son *produit*» (*ibidem*). In altre parole, il contorno e la superficie chiusa, predeterminata, non sono funzionali a una pratica pittorica contraria alla «connaissance asservie à l’imitation» (ivi: 284). A differenza del sistema di rappresentazione

occidentale, nella pittura calligrafica cinese «la fermeture, [...] la clôture n'interviennent qu'en dernier lieu: lorsque l'ensemble ou une partie d'un caractère est compris dans un espace clos, celui-ci ne doit être fermé que lorsque tous les traits intérieurs ont été tracés» (ivi: 290).

Per spiegare l'elaborazione del segno grafico secondo il principio di apertura dei limiti, Damisch prende come controesempio lo schema tracciato da Klee in *Teoria della forma e della figurazione* (Klee [1956]: 39)



[Tav. 2], in cui si mostrano le varianti di orientamento di vettori a partire da un punto centrale. Benché lo schema sia molto simile all'ideogramma "campo coltivato", il procedimento di elaborazione grafica è opposto. Klee traccia le linee all'interno di un quadrato prestabilito, cosicché il suo schema «confère à la surface une identité substantielle dont 'gauche' ou 'droit', 'haut' et 'bas' apparaissent comme les attributs» (Damisch [1972]: 291). Anche se per Klee, «la forma non è [...] mai e poi mai da considerarsi conclusione, risultato, fine, bensì genesi, divenire, essenza» (Klee [1970]: 269)², essa si sviluppa entro limiti spaziali prestabiliti. Come dimostra lo schema, lo spazio del quadro, la scena in cui si materializza la genesi della forma, «ha in se stesso il suo centro» (Spinicci [1997]: 21; cfr. Mazzocut-Mis [1997]: 54); è uno spazio circoscritto, e autonomo: «La scena è il piano, più precisamente la superficie limitata» (Klee, [1956]: 39; cfr. Mazzocut-Mis [1997]: 54-56). Contrariamente allo schema di Klee, nell'ideogramma "campo coltivato", il quadrato che circoscrive la croce è tracciato per ultimo: infatti, dopo che sono stati tracciati i due segmenti, da destra a sinistra e da questa estremità verso il basso, «la ligne de base est encore réservée» (Damisch [1972]: 291). Ne consegue che «le caractère chinois impose de penser l'orientation [...] comme première», per cui lo spazio è «indiqué plutôt que delimité [...]. Si délimitation il y a, elle aura moins pour rôle d'isoler, de séparer, de définir, d'identifier, que d'établir une corrélation entre deux termes qu'elle ne pose comme disjoints que pour ouvrir le champ de leurs interactions et du procès dialectique auquel donne cours leur opposition» (ivi: 292-293).

² Klee designa la forma come genesi contro la distinzione tra arti del tempo e arti dello spazio teorizzata da Lessing nel *Laocoonte* (1766). Per Klee anche lo spazio è un concetto temporale, perché ogni forma si basa sul movimento. Si veda Fagone (1992): 65.

L'ideogramma "pittura" dimostra che in mancanza di una dimensione spaziale predefinita non ci sono contorni che chiudono la forma e la separano dallo spazio: le linee non circondano uno spazio vuoto da riempire ma si rapportano costantemente, nelle fasi di elaborazione del segno, con lo spazio-senza-limiti. In virtù di questa apertura dialettica, forma e spazio, vuoto e pieno non sono più termini di opposizioni binarie, ma si definiscono reciprocamente.

3. Alla chiusura della forma entro i limiti del contorno corrisponde la chiusura della tela entro la cornice e il telaio che circoscrivono e isolano lo spazio della rappresentazione. Sottraendo alternativamente la cornice, il telaio e la tela, gli artisti di "Supports/Surfaces" infrangono i limiti spaziali prestabiliti e trasformano l'opera, "totalità ideale" «in sé conchiusa» e «autosufficiente», in frammento materiale³. In quanto frammento materiale, l'opera è "aperta", in costante tensione con l'elemento assente – e tuttavia presupposto – che la completerebbe. Questa tensione costante verso l'assenza è ciò che costituisce il rapporto dialettico con il "vuoto", con lo spazio indifferenziato senza limiti.

La decostruzione operata dagli artisti di "Supports/Surfaces" è infatti un processo "al negativo": «déconstruction [...] du format, par l'utilisation de surfaces démesurées et illisibles globalment, comportant des réserves, ou extensibles; du cadre de présentation par le refus de tout lieu pictural privilégié» (Saytour [1970]: 49).

Emblematica è l'opera *Filet* di Claude Viallat (1970)⁴ [Tav. 3]. Si tratta di una rete di grandi dimensioni, appesa al soffitto e lasciata ricadere libera nel vuoto. Concettualmente, essa è il risultato della decostruzione della tela, di cui si mostra, in modo macroscopico, l'intreccio di trama e ordito:

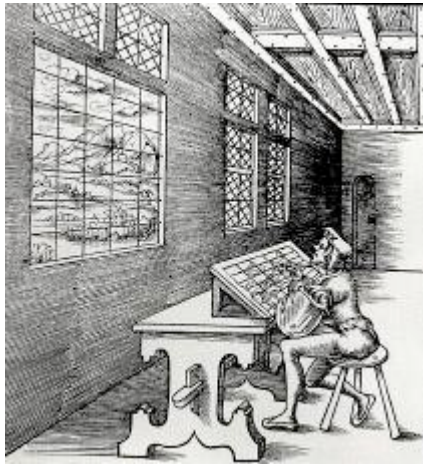


³ Sull'opera d'arte come entità ideale, autonoma e autosufficiente rispetto al mondo fenomenico si rimanda ai saggi di Simmel (1900): 695; (1902): 210-217; (1907): 52; (1909): 3; (1914):16, 19, 21; (1923):54. Nell'estetica di Simmel, il frammento è "parte" ma anche "totalità" e in quanto tale ha un'essenza ideale (Simmel [1896]: 80; cfr. Frisby [1985]: 81). I «frammenti di realtà», in senso materiale, sono invece «la tela e il suo rivestimento di colori» (Simmel [1905]: 11), ossia i supporti materiali dell'opera d'arte, che è «prodotto spirituale» (Simmel [1917]: 39).

⁴ Sull'opera si veda Jamet (1998):146.

in questo senso, *Filet* è il residuo materiale della rottura e dell'apertura dello spazio della rappresentazione.

Leon Battista Alberti nel trattato *De Pictura* definisce la superficie alla base della costruzione prospettica nel modo seguente: «Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie et è superficie certa parte estrema del corpo quale si conosce non



per sua alcuna profondità ma solo per sua longitudine et latitudine e per sue ancora qualità» (Alberti [1436]: 56). Per rappresentare la profondità è necessario innanzitutto astrarre i volumi dalla tridimensionalità con l'utilizzo di una griglia che rileva i rapporti spaziali da trasferire sulla tela [Tav. 4]. Pertanto, spiega Damisch,

la construction perspective implique, dans un premier temps, l'élimination de la profondeur [...] et la réduction de la représentation aux dimensions graphiques de la géométrie euclidienne [...]. Tel est le paradoxe de la perspective, qu'elle prétend captiver l'œil et l'introduire à une profondeur illusoire par des

moyens qui n'empruntent rien qu'à la surface et à la géométrie descriptive (Damisch [1972] : 164-165).

L'immagine in prospettiva che si propone come naturale rispecchiamento dei fenomeni è in realtà una costruzione artificiale ottenuta con lo strumento bidimensionale della griglia. Osserva Rosalind Krauss:

spazialmente la griglia afferma l'autonomia del campo dell'arte: bidimensionale, geometrica, ordinata, è antinaturalistica e si oppone al reale [...]. Con la bidimensionalità che risulta dalle sue coordinate, la griglia permette di respingere le dimensioni del reale e di sostituirle con il dispiegamento laterale di un'unica superficie. Tutta la regolarità della sua organizzazione è il risultato non dell'imitazione ma di una decisione estetica (Krauss [1979]: 13)⁵.

Leon Battista Alberti utilizzò appunto un velo trasparente quadrettato per rappresentare la profondità spaziale. Rispetto a questo dispositivo, la rete di Viallat, idealmente derivata dalla decostruzione della tela (schermo di proiezione della rappresentazione) è la traduzione materiale della griglia prospettica. *Filet* esibisce l'apparecchio funzionale all'apparenza:

⁵ Sulla griglia e la finestra albertiana cfr. Masheck (1991): 39.

Du latin *apparatus*, qui signifie “préparatif”, le terme “appareil” renvoie, d’une part, à l’apparat, la parure, la cérémonie, d’autre part, au dispositif, à la prothèse, l’engin. L’appareil est ce qui va rendre les phénomènes dignes de paraître [...]. Et l’exemple par excellence du concept d’appareil est la perspective linéaire qui établit les règles de la construction légitime de l’espace représentatif. Ce dispositif permet une objectivation générale de la nature en rationalisant l’espace-temps (Phay-Vakalis [2008]: 8).

Per mostrare il congegno della “macchina della pittura”, Viallat ha defunzionalizzato la griglia. La prima regola della rappresentazione che Alberti indica nel suo trattato è la circoscrizione dello spazio: «Principio dove io debbo dipingere. 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» (Alberti [1436]: 70)⁶. In pratica, «attraverso la finestra/velo Alberti materializza per la prima volta il “confine estetico”» (Ebert-Schifferer [2009]: 33; cfr. Alberti [1436]: 83-84). Continua Alberti: «Poi dentro a questo quadrangolo, dove amme paia, fermo un punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce et per questo il chiamo punto centrico» (Alberti [1436]: 70-71). Come si è visto nel caso dello schema di Paul Klee, la rappresentazione è organizzata in rapporto ai limiti spaziali prestabiliti, in quanto «la construction perspective se définit dans la pratique, en tant précisément que construction, par sa clôture» (Damisch [1972]: 227).

Lo spazio prospettico necessita della chiusura della cornice. I confini della cornice «costituiscono quella *chiusura incondizionata* [...] che esercita in uno stesso atto l’indifferenza e la difesa verso l’esterno assieme alla *concentrazione unificante verso l’interno*» (Simmel [1902]: 214 corsivo nostro). Mediante la cornice, la «forma artistica» (l’opera d’arte) «taglia [i] fili» che la connettono al mondo fenomenico e «li riannoda, per così dire, all’interno» (*Ibidem*), «riportandoli al proprio centro» (ivi: 210)⁷. Rispetto alla sua funzione isolante e unificante, la cornice ha, otticamente, un ruolo centripeto: guida l’occhio dal margine esterno dell’opera al suo centro interno (ivi: 211)⁸.

⁶ Sul trattato *De Pictura*, cfr. Schlosser Magnino (1927): 121-127,155-160.

⁷ Si veda inoltre Simmel (1923): 54 e Simmel (1923a): 126. “Frammenti sul naturalismo” (Simmel [1923a]) è il titolo dato da Cacciari a note e appunti frammentari che compongono l’ultima parte del saggio di Simmel *Zum Problem des Naturalismus* (trad. it. *Sul problema del naturalismo*: Simmel [1923]), raccolti da Cacciari e pubblicati a parte in *Saggi di estetica*. Perciò ho distinto Simmel 1923 e Simmel 1923a, anche perché rispetto a *Ponte e porta* la traduzione in Cacciari fa riferimento a una edizione diversa di *Zum Problem des Naturalismus*.

⁸ Simmel ha argomentato l’effetto centripeto e l’effetto centrifugo anche in rapporto al vaso, attribuendo il ruolo centripeto all’ansa (chiusura; dinamica esterno-interno) e il ruolo centrifugo al becco (apertura; dinamica interno-esterno) Simmel (1905):15.

Filet, invece, è una griglia senza cornice, per cui la sua estensione spaziale è potenzialmente illimitata. Osserva Rosalind Krauss: «Logicamente la griglia è suscettibile di estendersi in tutte le direzioni all'infinito. Ogni limite imposto da una data pittura o scultura non può che essere arbitrario» (Krauss [1979]: 13). Eliminando la cornice, Viallat ha annullato il limite arbitrario che definisce lo spazio della rappresentazione e lo oppone allo spazio reale. In questo modo egli ha invertito il procedimento della costruzione prospettica. Al contrario dello schema di Klee e in modo simile al tracciato dell'ideogramma "pittura", Viallat ha realizzato *Filet* annodando progressivamente segmenti di corda senza stabilire in anticipo i limiti della rete. L'effetto è di «déplacement», all'opposto della «situation d'arrête» che deriva dalla chiusura predefinita dello spazio (Viallat [1988]: 16).

Infatti, per non confondersi con l'ambiente circostante e perdere l'«autonoma significatività della propria impressione», il quadro deve essere dotato di «mezzi [...] energici di chiusura» (Simmel [1902]: 213) affinché sia chiaramente percepita «la relazione del quadro con il suo centro» (ivi: 211). Quando invece la cornice non concentra la visione verso l'interno, o tanto più quando la cornice manca, «lo sguardo viene inevitabilmente condotto dal quadro verso l'esterno, e la coesione del quadro viene esposta a una dispersione centrifuga» (ivi: 211-212). La rete di Viallat provoca proprio questa dispersione percettiva: è «un traviamiento [...] che nega del tutto l'esser-per-sé dell'opera d'arte» (cfr. Simmel [1902]: 212), perché la griglia senza limiti «ci obbliga a un riconoscimento del mondo al di là della cornice» (Krauss [1979]: 23).

Filet è un filtro che mette in rapporto dialettico il campo estetico con lo spazio dell'esperienza; è un frammento inseparabile da quel "vuoto" che la pittura occidentale si è sistematicamente impegnata a rimuovere (cfr. Damisch [1972]: 312). L'opera, dice Viallat, è «mise en scène du vide» che sopprime «toute illusion ou semblant» (Viallat [1982]: 55). La rete appesa nel vuoto non ha un *recto* e un verso come il quadro sulla parete. Inoltre, la ripetizione seriale delle maglie esclude un punto di vista privilegiato e annulla le opposizioni alto/basso, sinistra/destra. L'intento di Viallat, e degli altri artisti di "Supports/Surfaces" è appunto «de faire une peinture qui soit la moins appréhensible à un regard monocentré» (Viallat [1988]: 16).

4. La questione del "confine estetico" è stata affrontata in maniera sistematica da Daniel Dezeuze. La sua produzione fra gli anni Sessanta e Settanta è incentrata sull'analisi dei limiti fisici del quadro: il telaio e la cornice, ovvero sull'inquadratura quale dispositivo che determina il significato della rappresentazione. Spiega l'artista:

Les limites du support sont un élément de représentation dans les constructions classiques : fenêtre ouverte sur le monde, châssis (qui peut devenir filet) à capter le monde signifiant : contenant systématique, discours qui s'est voulu "appropriation du monde" et codification logique de ce monde, heurtant de ses limites formelles ce qu'il considérait comme 'dehors' et chaos (Dezeuze [1970]: 90).

Mediante un processo di decostruzione analogo a quello praticato da Claude Viallat, Dezeuze disarticola l'unità del quadro per mettere in evidenza il funzionamento del codice pittorico. Si tratta, ancora una volta, di un'operazione dialettica attuata al "negativo": Dezeuze elimina il supporto della rappresentazione per circoscrivere entro il telaio il vuoto lasciato da tale mancanza. In *Châssis* (1967) [Tav. 5], l'artista ha fissato sul telaio una plastica trasparente al posto della tela per mettere in luce la funzione del telaio e della cornice di separare l'opera dallo spazio reale o, più precisamente, di cooperare alla costituzione del quadro come «negazione della parete» (Stoichita [1993]: 65; cfr. Schapiro [1966]: 97).

La strategia messa in opera da Dezeuze si spiega in considerazione del fatto che, entro l'unità del quadro, il telaio è in quella condizione di *parergon* attribuita da Jacques Derrida alla cornice: «il *parergon* è una forma che non ha come determinazione tradizionale la funzione di staccarsi, ma quella di scomparire, di eclissarsi, di cancellarsi, di dissolversi proprio nel momento in cui fa uso della maggior energia» (Derrida [1978]: 60). La



rimozione ideale della cornice proprio in rapporto alla sua funzione era già stata rilevata da José Ortega y Gasset: «la cornice non attira su di sé lo sguardo [...]. Vediamo, soltanto, cornice quando la vediamo senza un quadro in casa dell'ebanista: cioè, quando la cornice non compie la sua funzione, quando è cornice disoccupata» (Ortega y Gasset [1934]: 85). Come la cornice deve essere visivamente e concettualmente dimenticata al momento della fruizione del quadro, affinché possa funzionare l'illusione della rappresentazione, per la stessa ragione il telaio deve rimanere nascosto. Pertanto, il telaio è un

tipo particolare di *parergon* che corrisponde a quello che Louis Marin ha definito telaio-cornice: «cadre comme *frame* [...]. *Frame*, le cadre est un châssis qui tend la toile pour la rendre apte à recevoir les pigments. Plutôt qu'un bord ou une bordure, plutôt qu'un ornement d'extrémité, il est la substructure du support et de la surface de représentation» (Marin [1988]: 67). In sintesi, la cornice è marginale, il telaio soggiacente, ma entrambi sono, in quanto *parergon*, «concetto dell'osservazione» (cfr. Derrida [1978]: 55).

Nel sistema di rappresentazione che simula lo spazio tridimensionale, il telaio è necessario alla cornice tanto quanto la cornice è necessaria al supporto dell'immagine per l'unità estetico-visiva del quadro. In rapporto all'opposizione spazio reale/spazio estetico, il telaio è la struttura invisibile della rappresentazione che "stabilizza" la cornice come "soglia". Infatti, la cornice può essere considerata una "figura della soglia" che Pinotti (2007): 23, in riferimento all'estetica simmeliana, ha indicato nell'ansa del vaso, nella porta e nel ponte, con una distinzione: se l'ansa è in rapporto al vaso (oggetto al contempo pratico ed estetico), «ponte mediatore» tra il mondo dell'arte e il mondo della realtà, «*medium* in cui si negozia [...] il passaggio da un mondo all'altro, o lo sbarramento del passaggio stesso», in rapporto al quadro, che non ha finalità pratiche, la cornice ha solo la funzione di "sbarrare" il passaggio al mondo empirico. Perciò, la cornice, come figura della soglia, non è un ponte, ma una "porta", aperta all'immaginario (cfr. Pinotti [2007]: 26. Bronzino [2011]: 72).

Eliminando dal telaio la superficie della rappresentazione, Deuze trasforma *Châssis* in un paradosso. Un paradosso è ciò che si oppone al senso comune: è «un problema di ricezione [...]. Ogni paradosso è una questione di *téchne*. Sollecita il ricevente a verificare la validità dell'asserzione e dimostrare il meccanismo che l'ha resa possibile» (cfr. Stoichita [1993]: 270). Elemento «a-significante e a-rappresentativo» in quanto *parergon* (cfr. Derrida [1978]: 95), il telaio svelato diventa strumento di verifica della "messa in scena" della rappresentazione. Deuze

travaille un objet dont les caractéristique formelles (le croissillonnage) ont quelque chose de très précis à voir avec la structure formelle élémentaire de la peinture (la croisée du châssis, la grille perspective de Dürer). L'objet est choisi pour sa proximité formelle avec le soubassement technique (châssis) et intellectuel (grille orthogonale) de la tradition pictural occidental (Prigent [1983]: 9).

Effettivamente, *Châssis* va riferito alla fase preliminare della rappresentazione prospettica, ossia alla costruzione del piano di proiezione. Come la rete di Viollat, il telaio di Deuze risulta la traduzione della griglia albertiana. In particolare, la plastica trasparente sul telaio, conforme al vetro-*velum* della griglia-finestra, materializza l'idea della tra-

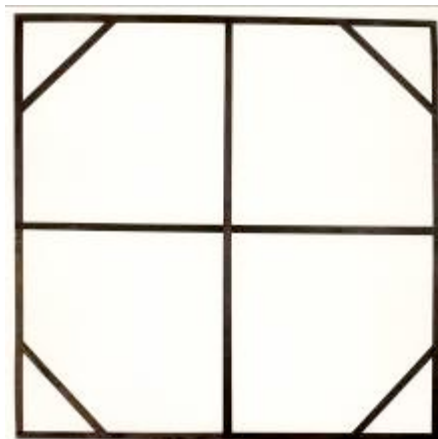
sparenza della tela necessaria alla finzione della profondità spaziale: «c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La diaphanéité est la définition technique-théorique de l'écran plastique de la représentation» (Marin [1977]: 60; cfr. Phay-Vakalis (2008a): 17-19).



Nelle serie *Échelles* (1969-1970) Dezeuze elimina la plastica tesa su *Châssis* e sostituisce al telaio fisso una griglia di legno sottile e flessibile⁹ [Tav. 6]. La flessibilità e la leggerezza delle griglie ampliano le possibilità della loro collocazione nello spazio: con gli angoli superiori appuntati al muro e la parte inferiore arrotolata, occupano la parete e il pavimento; se completamente srotolate occupano solo la parete o solo il pavimento, oppure, completamente arrotolate, diventano fragili cilindri traforati dall'equilibrio precario. In ogni caso, le griglie diventano "ricettacolo" di spazio (cfr. Pleynet [1971a]: 5-6).

Rispetto a *Châssis*, le *Echelles* sono il paradosso del paradosso, perché senza spessore non hanno neppure la funzione di supporto e si limitano a essere circoscrizioni spaziali. Nel più tardo *Châssis de bois souple* (1975)¹⁰ [Tav. 7] lo spessore del telaio è ridotto al minimo, la sua funzione di supporto è solo suggerita, mentre risulta *visivamente* evidente la funzione strumentale della griglia di circoscrivere e organizzare lo spazio della rappresentazione. *Châssis de bois souple* appare una sorta di "contorno-cornice" che mette in evidenza la cesura nel *continuum* spaziale della parete: la cesura nel/sul reale.

Se con *Châssis* Dezeuze ha mostrato la struttura oggettuale della rappresentazione – lo strumento materiale della costruzione del quadro –, in *Châssis de bois souple* ha materializzato lo strumento concettuale della griglia pro-



⁹ Sull'opera si veda Pacquement (1989):16, Toma, Semin (1998):161, Ceysson *et al* (2009):38, Besson (2004):19.

¹⁰ Sull'opera si veda Ceysson *et al.* (2009): 39.

spettica. L'artista ha sovvertito l'ordine gerarchico che regola la rappresentazione illusionistica: ha separato i *medium* (telaio e griglia) dall'unità del quadro e li ha trasformati – come ha fatto Viallat con *Filet* – in strumenti *estetici*. Dello strumento le opere hanno le qualità funzionali, la materialità, la tattilità, e sono strumenti *estetici* perché, ed è questo il punto, sono autonomi non dal mondo fenomenico, ma dal regno dell'immaginario. La funzione di questi "strumenti estetici" non è quella di essere al servizio del quadro, ma al servizio del reale. Si verifica quello che Simmel (1905:14) ha definito «l'errore estetico dell'ansa: [la] sua eccessiva separazione dall'impressione unitaria del vaso», che mette in risalto dell'ansa «la sua estrema designazione ad uno scopo pratico» (cfr. Pinotti [2007]: 23-24). Infatti, l'unità della *visione* estetica risulta compromessa quando è *oggettualizzato* il confine che separa il mondo ideale dell'arte dal mondo empirico. Oggettualizzare il confine, mostrarlo nella sua materialità, significa rendere manifesta la funzione *strumentale*, di separazione, assolta dal *medium*, ossia, la possibilità che ha il medium, in quanto strumento, di essere manipolato. La rottura dell'unità della visione estetica implica il «disconoscimento gerarchico» del primato della vista sul tatto secondo la scala di valori dell'estetica purovisibilistica: l'opera d'arte non è «pura visione», il suo valore non deriva esclusivamente dal senso della vista, non è spirituale (cfr. Simmel [1906]: 63)¹¹. In quanto strumento estetico, l'opera è materialmente, oggettualmente esperibile come *medium*, come un utensile.

Privati dello spazio illusorio dell'immagine, i *Châssis* e le *Echelles* diventano «des appareils de visée et de focalisation paradoxaux» (De Chassey [2009]: 14) che oppongono alla finzione dello spazio prospettico lo spazio reale dell'esperienza: sono «structures non-euclidiennes», dispositivi ottici che non chiudono «la surface "à remplir"» ma mostrano «la répétition des vides, les signes en leur matérialité» (Dezeuze [1970a]: 83).

Per sovvertire il sistema di rappresentazione occidentale fondato sulle dicotomie forma/spazio, vuoto/pieno, anche Dezeuze ha fatto ricorso alla cultura visiva cinese. Commenta l'artista:

Je crois que la peinture chinoise qui a ignoré le système euclidien et son élimination corrélative du vide a maintenu justement ce dernier. Mais contrairement à ce que l'on peut croire il ne s'agit pas d'un vide absolu. Nous sommes en face de vides multiples, aménagés, et qui servent de zones-tampons à l'agressivité naturelle du regard. Ce que l'œil porte de maléfi-

¹¹ Sui principi del purovisibilismo nell'estetica di Simmel cfr.: Pinotti (1998): 182-191 e (2007): 22-23; Voza (1999):36-38, 40-43 e (2002): 64-65.

que est ici mis entre parenthèse dans ces petits vides 'artistiquement' répartis (Dezeuze [1989]: 281)¹².

Contrariamente a ciò che accade con il quadro "di cavalletto", nelle opere di Dezeuze lo spazio reale non è emarginato dai limiti dell'opera; non è "vuoto" indefinito opposto allo spazio "pieno", significativo, dell'immagine: lo spazio reale scandito nelle griglie è "vuoto" che *struttura* l'opera. Le griglie e i telai, filtri del "vuoto" che li qualifica, non hanno il senso obbligato di lettura prestabilito secondo l'opposizione alto/basso, sinistra/destra, sopra/sotto, perché il loro "campo estetico" non è fissato in anticipo ma aperto al rapporto dialettico con il *continuum* spaziale. Ne consegue che la forma plastica delle griglie flessibili può essere variamente modificata. Da questo punto di vista, l'apertura dello spazio chiuso della rappresentazione corrisponde all'apertura che «caratterizza ogni sistema semiotico in cui il numero delle possibilità offerte dalla combinatoria oltrepassi largamente quello delle combinazioni effettivamente realizzate» (voce "Apertura" in Greimas, Courtés [1979]: 34).

Aprire il vuoto nello spazio destinato ad accogliere l'immagine equivale a demolire la convinzione che la rappresentazione rispecchi la realtà. Per Dezeuze, «dans la mesure où le plan est le lieu de disjonction où s'embraye le symbolique et s'organise l'économie spéculaire qui constitue le Sujet, les structures euclidiennes viennent renforcer ce processus» (Dezeuze 1971: 11). Per questo lo schermo di proiezione è decostruito ed è oggettualizzata la griglia prospettica: «la critique du plan, de la planéité, est basée sur la critique de la spéularité, du spéculaire, c'est-à-dire du tableau en tant que miroir, en tant que structure réfléchissante» (Dezeuze [2003]: 103).

L'opera *Châssis*, del 1968, è già una compiuta verifica del nesso strutturale che vincola il principio della specularità alle regole della veduta prospettica. La costruzione e la ricezione dello spazio prospettico presuppongono la posizione frontale del soggetto rispetto al piano del quadro e la coincidenza del suo punto di vista con il punto di fuga. Tale coincidenza è la "dimensione geometrale" che stabilisce, appunto, il rapporto speculare tra il soggetto e il campo della visione (cfr. Damisch [1987]: 68) o, per dirla con Panofsky (1927:71), l'«oggettivazione della soggettività» (cfr. Barilli [1989]: 114-115).

Per contro, *Châssis* è inclinato tra il pavimento e la parete. L'inclinazione del piano di proiezione, che l'ottica prospettica vuole verticale, obbliga il soggetto a modificare il suo *punto di vista* rispetto al "reale". L'artista ha dislocato il telaio – supporto dello spazio dell'immagine – dalla posizione che induce il soggetto ad attribuire valore di verità (an-

¹² Sull'influenza della pittura cinese in Dezeuze cfr. Besson (2004): 21-22.

che scientifica) alla rappresentazione. Il telaio inclinato e visibile al di sotto del supporto trasparente mostra, al pari delle griglie flessibili, «les limites spéculaires de la relation du spectateur à la toile, au plan du tableau» (Dezeuze [2003]: 103). La decostruzione del sistema chiuso di rappresentazione dell'oggetto-quadro è la «déconstruction réitérée d'une vieille relation: l'œil convergent face au monde figé» (Dezeuze [1970]: 90). In questo senso, la decostruzione è un caso esemplare della cosiddetta "semiotica planare" poiché, come quest'ultima, «viene a render conto, a partire da una superficie che è soltanto un insieme di configurazioni e di plaghe colorate, dell'impianto di procedure che permettono di dare al soggetto (situato di fronte alla superficie) l'illusione d'uno spazio prospettico» (voce "Spazio" in Greimas, Courtés [1979]: 343).

5. La decostruzione praticata da Viallat e Dezeuze è essenzialmente un'attività "metapittorica" in quanto tematizza lo scenario della produzione del quadro, ed è svolta come un processo di materializzazione. Stoichita ha osservato ([1993]: 266) che l'interesse per l'aspetto materiale dell'opera è alla base delle problematiche investigate dalla metapittura:

raddoppiamento e opposizione, rovescio e diritto, saturazione e negazione, ricerca dei propri limiti e della frontiera estetica, ricerca delle possibilità di comunicazione, di assorbimento dello spettatore e ricerca delle tracce dell'autore, è solo questo un elenco senz'altro incompleto delle componenti coinvolte nell'ingranaggio meta-artistico.

In particolare, nelle reti e i telai di Viallat e Dezeuze è la griglia prospettica ad essere materializzata perché essa è il dispositivo più efficace per ottenere l'illusionismo spaziale e instaurare il rapporto speculare dell'osservatore con la rappresentazione. Affinché tale artificio possa funzionare, il supporto fisico della rappresentazione deve essere idealmente dimenticato dall'osservatore; al contrario, per svelare tale rimozione, nel processo decostruttivo del quadro il supporto della rappresentazione, luogo della finzione, è concretamente eliminato mentre è al contempo materializzata la griglia prospettica.

Le opere di Viallat e Dezeuze dimostrano che, quando è materialmente esposta, la griglia, proprio perché è l'apparecchio più efficace per costruire lo spazio illusorio della rappresentazione, risulta per *paradosso* il paradigma della decostruzione dello spazio chiuso e autonomo del quadro. La griglia, dunque, risulta possedere una duplice potenzialità, costruttiva e decostruttiva, e l'effettiva attuazione di queste due modalità operative in latenza dipende dall'esistenza o meno di limiti spaziali prestabiliti dello spazio dell'immagine che sono in concreto i limiti fisici del quadro: il telaio e la cornice. Dato che la cornice e il telaio circoscrivono lo spazio della rappresentazione e lo differenziano

dallo spazio reale, è solo in rapporto a tali limiti che la prospettiva può costruire la profondità spaziale illusoria. Pertanto, i limiti spaziali predefiniti, rispetto ai quali è organizzata la composizione dell'immagine, determinano le dicotomie alto/basso, sinistra/destra, sopra/sotto sul piano della rappresentazione, e la dicotomia fronte/retro del quadro. Quest'ultima dicotomia deriva dal fatto che i limiti materiali dell'opera, proprio perché sono necessari al meccanismo della finzione, devono essere occultati e concettualmente rimossi.

Rispetto al funzionamento della costruzione prospettica, Viallat e Dezeuze attuano un vero e proprio *rovesciamento strutturale* a partire dalla distruzione del supporto dell'immagine con la materializzazione della griglia prospettica. Eliminato il supporto della rappresentazione, emergono i limiti materiali dello spazio dell'immagine: in questo modo, ciò che nel quadro era marginale e soggiacente, nelle opere di Viallat e Dezeuze diventa invece centrale ed evidente. In sostanza, viene mostrato che la rappresentazione "mimetica", lungi dall'essere il rispecchiamento immediato della realtà, è di fatto fondata sulla cesura e sulla censura.

Al contempo, mediante l'introduzione del vuoto e l'abolizione dei confini prestabiliti e fissi dello spazio dell'immagine, decadono le dicotomie inerenti al sistema di rappresentazione tradizionale.

Come ha osservato Yves Aupetitallot, proprio «cette objectivation du matériau est supposée [...] déconstruire les fondements ontologiques de la peinture de chevalet, le signe ou la forme, son organisation ou sa composition, son espace propre, son format et son inscription dans l'espace réel et social» (Aupetitallot *et al.* [1991] : 9).

Attraverso il potere strutturante del vuoto e l'oggettivazione delle componenti materiali del quadro, Viallat e Dezeuze hanno trasformato il rapporto dualistico forma/spazio, spazio della rappresentazione/spazio empirico, in un rapporto dialettico che pone in costante relazione reciproca il "campo estetico" con lo spazio dell'esperienza. In tal modo viene stimolato un tipo di fruizione opposto a quella contemplativa perché, proprio in virtù del rapporto dialettico, è impossibile trascendere la condizione materiale dell'opera e la sua interazione con lo spazio reale.

Per svelare ciò che si cela dietro l'apparenza, Viallat e Dezeuze, sono intervenuti «en ce lieu d'institutionnalisation du spéculaire qu'est la peinture» e hanno trasformato la pittura e l'oggetto-quadro in "oggetto di conoscenza". «Comme 'objet de connaissance'» spiega Pleynet «la peinture [...] propose [...] un type d'activité, un travail, qui ne saurait jamais se reconnaître que dans sa démarche productive, dialectique» (Pleynet [1968a]: 170-171).

Viallat e Dezeuze hanno aperto un altro *punto di vista* sull'opera, alternativo a quello statico e passivo del rispecchiamento: quello attivo e sempre modificabile dell'interrogazione. I loro telai, le loro griglie e cornici sono strumenti estetici di visualizzazione del reale; "soglie" di accesso al mondo fenomenico: non il mondo è ricondotto entro i confini chiusi dell'opera, ma è l'opera che conduce al mondo. L'opera, frammento materiale aperto, agisce nell'immanenza, ed è qui, nell'immanenza, che il limite è esperito.

Didascalie

- [Tav. 1] Ideogramma cinese "pittura"/"dipingere". A sinistra nel carattere dei primi secoli dell'era cristiana, a destra nel carattere semplificato in uso dal 1958.
- [Tav. 2] Paul Klee, schema dell'orientamento di vettori a partire da un punto centrale. Da *Das Bildnerische Denken*, Basel, 1956 (*Teoria della forma e della figurazione*, vol. 1, Milano, 1956), riportato in Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- [Tav. 3] Claude Viallat, *Filet*, 1970, rete in corda incatramata, 300x360 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.
- [Tav. 4] Da Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messen, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, xilografia, Simmern, 1531.
- [Tav. 5] Daniel Dezeuze, *Châssis*, 1967, legno e plastica trasparente, 194,5x130x2 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.
- [Tav. 6] Daniel Dezeuze, *Échelles de bois souple*, 1969-1970, legno flessibile, varie misure. Collezione privata, Paris.
- [Tav. 7] Daniel Dezeuze, *Châssis de bois souple*, 1975, legno da impiallacciatura tinto e graffettato, 100x100 cm. Collezione privata, Paris.

Bibliografia

- Alberti, L. B., 1436: *De Pictura*. Trad. it. a cura di L. Mallé, *Della pittura*, Sansoni, Firenze, 1950.
- Aupetitallot, Y., et al., 1991 : *Supports/Surfaces 1966-1974*, Éditions du Musée d'art moderne de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 9-17.
- Barilli, R., 1989: *Corso di estetica*, il Mulino, Bologna, 1995.
- Besson, C., 2004: *Ventilation*, in C. Besson, E. Latreille, *Daniel Dezeuze. Gazes découpées et peinture (œuvres 1977-1981)*, Frac Bourgogne, Digione.
- Bioulès, V., et al., 1971: *Dichiarazione programmatica*, "Peinture, cahiers théoriques", 1, pp. 7-12.

- Bronzino, C., 2011: *Postfazione e fonti*, in G. Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna.
- Ceysson, B., 2005: *Préface*, in B. Ceysson, P. Descamps, *Questions/Peinture. Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, Claude Viallat*, Somogy Éditions d'Arts, Reims.
- Damisch, H., 1972: *Théorie du nuage. Pour une hisotire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris.
- Damisch, H., 1987: *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1993.
- De Chasse, É., 2009: *Alléger la peinture*, in B. Ceysson et al. (a cura di), *Daniel Dezeuze*, Ceysson éditions, Paris.
- Derrida, J., 1978: *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris. Trad. it., *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma, 2005.
- Desideri, F., 1993: *Il confine delle forme. Dalla "Philosophie des Geldes" alla "Lebensanschauung"*, in A. Borsari (a cura di), *Georg Simmel. Le forme e il tempo, "Aut Aut"*, 257, pp. 105-119.
- Devade, M., 1970: *Peinture et matérialisme. I. Notes pour la théorie matérialiste de la pratique picturale*, "Peinture, cahiers théoriques", 1971, 1, pp. 45-54.
- Dezeuze, D., 1970: *Texte d'exposition*, in D. Dezeuze, *Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2008, pp. 90-91.
- Dezeuze, D., 1970a: *Note complémentaire*, "Peinture, cahiers théoriques", 1, 1971, pp. 82-83.
- Dezeuze, D., 1971: *Note sur le Système euclidien et le dessin*, Yvon Lambert Éditeur, Paris, pp. 9-11.
- Dezeuze, D., 1989: *Entretien avec Henry-Claude Cousseau*, "Art/Cahier", 9, in D. Dezeuze, *Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2008, pp. 273-286.
- Dezeuze, D., 2003: *Entretien avec Tristan Trémeau*, "Triage", 15, in D. Dezeuze, *Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2008, pp. 307-316.
- Ebert-Schifferer, S., 2009: *Finestra e velo. Pittura come illusione*, in A. Giusti (a cura di), *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Mandragora, Firenze, 2009.
- Fagone, V., 1997: *Laocoonte: un "errore necessario"?*, in L. Russo et al., *Laocoonte 2000, "Aesthetica"*, Centro internazionale di studi di estetica, 35, pp. 61-67.
- Frisby, D., 1985: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Polity Press, Cambridge, Basil Blackwell, Oxford. Trad. it. di U. Livini, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna, 1992.

- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris. Trad. it. a cura di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze, 1986.
- Jamet, S., 1998: *Notices des œuvres*, in F. Bonnefoy, S. Clément (a cura di), *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Galerie Nationale du Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
- Klee, P., 1956: *Das Bildnerische Denken*, a cura di J. Spiller, Brenno Schwabe & Co., Basilea. Trad. it. a cura di M. Spagnol, F. Saba Sardi, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. 1, Feltrinelli, Milano, 1959.
- Klee, P., 1970: *Unendliche Naturgeschichte*, a cura di J. Spiller, Brenno Schwabe & Co., Basilea. Trad. it. a cura di C. Mainoldi, *Teoria della forma e della figurazione. Storia naturale infinita*, vol. 2, Feltrinelli, Milano, 1970.
- Krauss, R., 1979: *Grids*, in R. Krauss, *Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass.-London, 1985. Trad. it. a cura di E. Grazioli, *L'origine dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007.
- Marin, L., 1977: *Détruire la Peinture*, Flammarion, Paris, 1997².
- Marin, L., 1988 : *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", Centre Georges Pompidou, 24, pp. 63-81.
- Masheck, J., 1991: *Alberti's "Window": Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprision*, "Art Journal", vol. 50, 1, pp. 34-41.
- Mazzocut-Mis, M., Franzini, E., 1996: *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano, 2000³.
- Mazzocut-Mis, M., 1997 (a cura di): *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano.
- Ortega y Gasset, J., 1934: *Meditaciones sobre el marco*, in J. Ortega y Gasset, *El Espectador*. Trad. it. a cura di C. Bo, *Meditazioni sulla cornice*, in J. Ortega y Gasset, *Lo Spettatore*, Guanda, Milano 1984, pp. 82-88.
- Pacquement, A., 1989: *Daniel Dezeuze. Les années Supports/Surfaces*, in A. Pacquement et al., *Dezeuze*, Flammarion, Paris, 1989.
- Panofsky, E., 1927: *Die perspektive als "symbolische form"*, Teubner, Leipzig-Berlino. Trad. it. a cura di G. D. Neri, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961.
- Perucchi, L., 1985: *I significati del visibile*, in G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il mulino, Bologna, 1985.
- Phay-Vakalis, S., 2008: *Introduction. Le concept d'appareil*, in S. Phay-Vakalis (a cura di), *Miroir, appareils et autres dispositives*, L'Harmattan, Paris, pp. 7-12.
- Phay-Vakalis, S., 2008a: *De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir*, in S. Phay-Vakalis (a cura di), *Miroir, appareils et autres dispositives*, L'Harmattan, Paris,

pp. 13-45.

- Pinotti, A., 1997: *Presentazione di G. Simmel, La cornice del quadro. Un saggio di estetica*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 208-210.
- Pinotti, A., 2001: *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano.
- Pinotti, A., 2007: *Il vaso di Simmel*, in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano.
- Pleynet, M., 1968: *Peinture et "structuralisme"*, in M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, pp. 186-201.
- Pleynet, M., 1968a: *Peinture et "réalité"*, in M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, pp.163-185.
- Pleynet, M., 1971a: *Le nouveau grand espace*, Yvon Lambert, Paris, pp. 1-7.
- Portioli, C., Fitzzi, G. (a cura di), 2006: *Georg Simmel e l'estetica. Arte, conoscenza e vita moderna*, Mimesis, Milano.
- Prigent, C., 1983: *Comme la peinture*, Yvon Lambert, Paris.
- Saytour, P., 1970: *Texte publié dans le catalogue Support-Surface*, A.R.C.-Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, in J.-M. Poinot, *Supports-Surfaces*, Limage 2, Paris, 1983, pp. 48-49.
- Schapiro, M., 1966: *On Some Problems in the Semiotic of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*. Trad. it., *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagine*, in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002, pp. 92-119.
- Schlosser Magnino, J., 1924: *Die Kunstliteratur*, Anton Schroll & Co., Vienna. Trad. it., *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1966³.
- Simmel, G., 1900: *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Leipzig. Trad. it. a cura di A. Cavalli, L. Perucchi, *Filosofia del denaro*, Utet, Torino, 1984.
- Simmel, G., 1902: *Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer*, "Der Tag", 18 novembre. Trad. it. *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 210-217.
- Simmel, G., 1905: *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch*, "Der Tag", 26 agosto. Trad. it. *L'ansa del vaso*, in A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 11-18.
- Simmel, G., 1906: *Über die dritte Dimension in der Kunst*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1. Trad. it. di L. Perucchi, *La terza dimensione nell'arte*, in G. Simmel, *Arte e civiltà*, ISEDI - Istituto Editoriale Internazionale, Milano, 1976, pp. 61-82.

- Simmel, G., 1907: *Die probleme der Geschichtsphilosophie*, Duncker & Humblot, Leipzig. Trad. it. di V. D'Anna, *I problemi della filosofia della storia*, Marietti, Casale Monferrato, 1982.
- Simmel, G., 1909: *Brücke und Tür*, "Der Tag", 15 settembre, Berlino. Trad. it., *Ponte e porta*, in G. Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna, 2011, pp. 1-6.
- Simmel, G., 1910-1911: *Zur Metaphisik des Todes*, "Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur", 1. Trad. it. *Metafisica della morte*, in G. Simmel, *Arte e civiltà*, ISEDI - Istituto Editoriale Internazionale, Milano, 1976, pp. 67-73.
- Simmel, G., 1914: *L'art pour l'art*, "Der Tag", 4 gennaio, Berlino. Trad. it. *L'art pour l'art*, in G. Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna, 2011, pp. 15-21.
- Simmel, G., 1917: *Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk*, "Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur", Tübingen, vol. 7, 3, 1917-1918. Trad. it. *Normatività dell'opera d'arte*, in G. Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna, 2011, pp. 31-42.
- Simmel, G., 1923: *Zum problem des Naturalismus*, in G. Kantorowicz, G. Verlag (a cura di), *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, G. Olms, Hildesheim, 1967². Trad. it., *Sul problema del naturalismo*, in G. Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, ArchetipoLibri, Bologna, 2011, pp. 31-62.
- Simmel, G., 1923a: *Zum problem des Naturalismus*, in G. Kantorowicz, G. Verlag (a cura di), *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, Drei Masken-Verlag, Monaco, 1923. Trad. it. *Frammenti sul naturalismo*, in M. Cacciari (a cura di), G. Simmel, *Saggi di estetica*, Liviana Editrice, Padova, 1970, pp. 123-128.
- Spinicci, P., 1997: *Il palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini, Milano.
- Stoichita, V., 1993: *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris. Trad. it. *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano, 2004³.
- Toma, K., Semin, D., 1998: *Chronologie*, in F. Bonnefoy, S. Clément (a cura di), *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Galerie Nationale du Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, Paris.
- Viallat, C., 1982: *Fragments*, in A. Pacquement (a cura di), *Claude Viallat*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Viallat, C., 1988: *Entretien*, in R. Calle et al., *Claude Viallat*, Carré d'Art. Musée d'Art Contemporain, Nîmes.
- Zozza, M., 1988: *Il sapere della superficie da Nietzsche a Simmel*, Liguori, Napoli.
- Zozza, M., 2002: *I confini fluidi della reciprocità. Saggio su Simmel*, Mimesis, Milano.

Luisa Giacobbe, *Gli artisti di Supports/Surfaces e l'esperienza del limite*

Vozza, M., 2006: *Simmel tra estetica ed epistemologia*, in C. Portioli, G. Fitzi (a cura di), *Georg Simmel e l'estetica. Arte, conoscenza e vita moderna*, Mimesis, Milano, pp. 55-77.