Documenti di Lavoro
e pre-pubblicazioni

Omar Calabrese

L’intertestimonialità in pittura. Una lettura degli “Ambasciatori” di Holbein.

Università di Urbino | 130-131 gennaio-febbraio ’84 | serie F
L'intertestualità in pittura.  
Una lettura degli "Ambasciatori" di Holbein.
L’intertestualità in pittura. 
Una lettura degli “Ambasciatori” di Holbein.

*pre-pubblicazione*

0. Preliminari

È ormai generalmente accettato che un testo (1) non consista semplicemente in un effetto di senso globale o nella somma degli effetti di senso locali che produce, ma sia costruito secondo una macchina che ne regola a livello più profondo l’architettura interna. Dove per «architettura interna» dovremo intendere non solo l’organizzazione del testo in sé stesso, ma anche il rapporto fra modalità di produzione del testo e testo medesimo, e il rapporto fra testo e lettore astratto o empirico da esso previsto (2). Il primo corollario di tali considerazioni è che dunque un testo deve contenere al proprio interno le tracce della sua macchina comunicativa, e dunque contiene di fatto l’esplicitazione di o il riferimento a teorie astratte (rivelate o implicate) sulla propria generazione o sulla propria interpretazione (3).

Se in questa prospettiva ci soffermiamo però a riflettere sul significato delle affermazioni precedenti nell’ambito dei testi pittorici figurativi, ci accorgiamoci che una meccanica trasposizione delle moderne teorie testuali dalla attività verbale alla attività pittorica può risultare metaforica e imprecisa. In pittura, infatti, il rapporto fra teorie della costruzione di un testo e testo realizzato sembrerebbe, almeno qualitativamente, più complicato. La ragione risiede in due constatazioni per finito banali: a) sappiamo che la pittura figurativa, a partire dal Quattrocento e dall’invenzione della prospettiva, tende a definirsi come «iconica», cioè come fondata su un contratto comunicativo che presuppone l’aderenza delle cose rappresentate alle cose del mondo (e poco

* Questo testo costituisce la rielaborazione di una relazione tenuta al convegno dell’AIS dedicato a L’intertestualità (Como, 22-23 ottobre 1982) e fa parte di un volume in preparazione sul tema della pittura teorica nel Cinquecento dal titolo La macchina della pittura.
importa per adesso domandarsi se ciò dipenda o meno dalla natura dei cosiddetti «segni iconici»; b) allo stesso tempo, però, l'«iconismo» della pittura — cioè il suo effetto di oggettività — dipende da tecniche coincidenti con un massimo di astrattezza (teorie geometriche, teorie dei colori, eccetera). In altri termini, più si ricerca un effetto di vero-simiglianza e più si deve ricorrere a un massimo di artificio, che oltretutto, per passare da «norma» a «uso», richiede forte addestramento tecnico. I due principi appena esposti implicano almeno due corollari: a) nella pittura figurativa le teorie della rappresentazione sono di necessità nascoste nel testo, perché esibirle esplicitamente significherebbe esibire un conflitto fra profondità del dipinto (spazio mimetico) e superficie del dipinto (spazio dell'attività pittorica) che per statuto deve essere invece evitato; b) nella pittura figurativa ci pare dunque che debba essere presupposta l'esistenza di uno spazio della teoria che è talora fisicamente espresso (il pittore, ad esempio, «prepara» il quadro, oppure lo disegna, oppure lo geometerizza, e così via). La dimostrazione di quanto stiamo dicendo è evidente, per contrarietà, se pensiamo alla produzione d'arte d'avanguardia: quando le teorie diventano esplicite esse si fanno testo, ma costringono alla rinuncia della figurazione vero-simile, e spesso addirittura alla rinuncia della profondità. Si noti, di passaggio, che quello che stiamo chiamando «spazio della teoria» non coincide se non parzialmente con la poetica: la poetica ingloba infatti anche i soggetti «verosimili» rappresentati, mentre nel nostro caso ci stiamo limitando alla riflessione su quella parte che concerne la considerazione dei dipinti come macchine astratte.

Da queste prime note, ci pare che sia possibile delineare una specifica funzione per la semiotica applicata al campo dell'arte, e nel caso in esame della pittura figurativa. Mentre discipline più tradizionali come la storia dell'arte nelle sue diverse scuole, come l'iconologia, come la sociologia dell'arte orientano il loro intervento in aree come quella della datazione, dell'inclusione del singolo oggetto in una serie storica, della lessicalizzazione delle sue parti, del rapporto fra artisti e pubblici empirici, e così via, discipline più astratte come la semiotica hanno la possibilità di analizzare gli oggetti figurativi come oggetti teorici, dotati di loro specifici mezzi metalinguistici. Va notato, inoltre, che lo studio dell'arte condotto sui suoi oggetti teorici (ripetiamo: oggetti che per il solo fatto di essere rappresentati implicano una teoria autoriflessiva) comporta almeno un mutamento di prospettiva nel campo della semiotica dell'arte così come essa è venuta finora manifestandosi. E precisamente questo: che il nuovo punto di vista costringe a prescindere definitivamente dalla possibile tentazione di intendere la semiotica dell'arte come disciplina autonoma e totalizzante. Da un lato esiste la
semiotica con i suoi principi modellizzanti, e dall’altro esiste una geografia o una cartografia di oggetti teorici specifici. L’oggetto di indagine si sposta dalla ricerca di una teoria semiotica dell’arte nel suo insieme alla ricerca dei luoghi delle teorie.

Detto questo, si può suggerire che ai suoi inizi la costruzione di una simile geografia sia in qualche modo facilitata. Se è vero che ogni opera figurativa contiene per forza le teorie che la fondano, allora è anche vero che esistono opere, in numero sia pure più esiguo, che sono più teoriche di altre, e che anzi sono destinate, talora esplicitamente, alla riflessione sui fondamenti stessi della loro costruzione. Fra le opere che abbiamo appena chiamato «teoriche», scegliremo per una analisi-campione gli Ambasciatori di Hans Holbein il giovane, opera già definita nello stesso modo anche dalla critica tradizionale (7), e che qui ci servirà per mettere alla prova uno specifico principio di coerenza testuale, quello che in semiotica viene definito come intertestualità (8). Lo scopo della ricerca è di verificare: a) l’esistenza di specifici modi di manifestazione pittorica dell’intertestualità; b) se e come l’intertestimonialità in pittura non sia semplicemente un reticolo di «fonti» più o meno esplicitamente richiamate dal testo, ma possa anche costituire, per mezzo di opportune operazioni, un principio di architettura del testo. Prima di procedere, però, è bene anticipare qualcosa sul metodo impiegato.

1. L’intertestimonialità

La nozione di «intertestimonialità» proviene da differenti ambiti di semiotica letteraria (9), e sta solitamente a definire un insieme di competenze presunte nel lettore, e richiamate più o meno esplicitamente in un testo, concernenti alcune storie condensate già prodotte in una cultura da parte di qualche autore (o meglio: di qualche testo) precedente. L’interlento di un’opera viene così ad essere quel reticolo di richiami a testi o gruppi di testi antecedenti costruito per il doppio scopo dell’intelligenza dell’opera singolare e per la produzione di effetti estetici locali o globali. La nozione di «intertestimonialità» è ormai generalmente accettata, ma nello stesso ambito letterario è forse divenuta una nozione-ombrello, di cui ormai sono necessarie ulteriori specificazioni per farla uscire dalla genera descrittività. L’intertestimonialità, infatti, funziona secondo meccanismi anche assai diversi fra loro. Gérard Genette, ad esempio, ha mostrato una tipologia di quella che egli propone di chiamare transtestualità, comprendente cinque diversi modelli: l’inter-testo vero e proprio con le sue varianti della citazione, dell’allusione e
del plagio (ma meglio sarebbe tradurre: «calco»); il *paratesto*, che consiste nell’apparato che contorna il testo (note, titoli, sottotitoli, parafrasi, bibliografia, indice); il *metatesto*, fatto dell’insieme di indicazioni metalinguistiche concernenti i testi citati e il testo in atto; l’*architesto*, che è l’insieme delle competenze di genere contrattualmente istituite dal testo; l’*ipertesto*, costituito da meccanismi tipologici di trasferimento, come accade ad esempio fra l’*Odissea*, l’*Eneide* e l’*Ulisse* di Joyce.

Anche la più approfondita tipologia di Genette, però, non entra ancora in profondità nella *meccanica semiotica* del richiamo intertestuale in un testo letterario. L’esame della parodia come genere emblematico fondato sull’inter testualità, infatti, pur rappresentando un eccellente esempio di critica testuale, lascia ancora in ombra il problema dell’esistenza o meno di un *piano di coerenze* semantiche affidate all’inter testo, o di più piani di coerenze da questo costruite. Non solo: ci pare che rimanga sullo sfondo anche una seconda questione, e precisamente quella del richiamo a testi che non sono espressi nella medesima materia dell’espressione del testo di partenza. L’inter testo di un testo letterario, ad esempio, viene comunemente definito come l’insieme di competenze più o meno generiche di altri testi evocate nell’opera, e si ammette che tali competenze riguardino testi di qualunque tipo. Ad esempio, non si può interpretare la descrizione del giardino di Ermenonville da parte di Gérard de Nerval in *Sylvie* senza ricorrere ai quadri di Watteau, esplicitamente allusi dal racconto (11). O non si può limitare l’insieme delle fonti dell’Ariosto alla pura letteratura, senza considerare ad esempio i quadri di Piero di Cosimo. Ma ancora manca una spiegazione più raffinata del *come* si stabilisca in un testo un reticolo di relazioni *intersistemiche*.

Non è questa la sede per approfondire l’argomento in modo maggiormente teorico. Diciamo soltanto che, se trasferiamo il problema dell’inter testualità alla pittura, le questioni precedenti balzano agli occhi con grande evidenza, tanto è vero che alcune di esse costituiscono in alcuni casi il nucleo di ricerca di discipline più tradizionali. Quando lo storico dell’arte prende in esame un’opera figurativa, ad esempio, quasi sempre procede alla ricerca del suo inter testo. Ne indaga i rapporti con altre opere, le contiguità con altri testi del medesimo artista e della medesima scuola, i prestiti da scuole diverse, i collegamenti con la storia evenemenziale e non evenemenziale, con le altre arti, con le scienze. In altri termini, lo storico e il filologo operano in vista dell’inclusione del testo in esame all’interno di una serie culturale, nella quale ogni oggetto ha una sua specifica posizione all’interno di una catena di cause ed effetti. I risultati sono spesso eccellenti sul piano conoscitivo (e del resto anticipiamo subito che i particolari holbeiniani citati nell’analisi
che seguirà sono stati quasi tutti individuati dagli studiosi del maestro svizzero\(^{(12)}\).


Una seconda questione già nota agli storici dell’arte è precisamente la natura dell’intersistemicità dei riferimenti intertestuali. In iconologia, essa è stata talora definita come «trasmigrazione dei motivi»\(^{(13)}\), cioè come studio delle variazioni di una raffigurazione, che si intende sempre ripresa da modelli precedenti (letterari o pittorici) e semplicemente trasformata dal singolo autore. Qualche storico dell’arte, come Rensselaer W. Lee\(^{(14)}\), ha indagato il problema a partire da un «testo primo» letterario, come la *Gerusalemme Liberata* del Tasso. Qualcun altro, come Meyer Shapiro\(^{(15)}\), ha addirittura teorizzato che tutta la pittura rinascimentale tragga i suoi motivi da testi letterari, dei quali dunque compie delle traduzioni intersistemiche. Il punto più importante, come si vede, è che la competenza intertestuale richiamata da un testo implica necessariamente una trasformazione dei testi allusi, citati, copiati, plagiati. Proprio questa trasformazione, la sua natura e la sua funzionalità all’interno del testo sono l’oggetto che interessa il semiologo più da vicino. Prima di tutto, la natura della trasformazione può dirci molto su quello che una volta veniva denominato, a torto, lo «specifico» di un sistema significante, e che oggi potremmo invece definire come insieme di categorie dell’espressione. In secondo luogo, la funzione della trasformazione può dirci qualcosa di non secondario sullo strutturarsi di precise coerenze semantiche all’interno di un testo, che non dipendono dal puro concatenarsi di elementi per così dire «lessicali» nel testo, ma dall’esplicarsi di veri e propri «potenziali» significativi a partire da configurazioni divenute stabili con l’uso. Per quanto riguarda la pittura, poi, una riflessione più profonda sull’intertestualità appare addirittura decisiva. In pittura, come in altre arti figurative, il
sistema dell’espressione e il sistema del contenuto non costituiscono un sistema simbolico, bensì un sistema semi-simbolico (16). Detto altrimenti: il riconoscimento delle «figure» non dipende da una strutturazione arbitraria dell’espressione come nel caso del linguaggio verbale, ma da un preciso contratto comunicativo che di volta in volta implica una relazione di verosimiglianza fra le raffigurazioni e gli oggetti di un mondo naturale a sua volta semiotizzato. Le raffigurazioni della pittura, allora, sono estremamente più instabili che non gli elementi del linguaggio verbale, e ciò comporta come conseguenza che il riconoscimento di una forma complessa debba quasi di necessità passare per la citazione o l’allusione o il calco di una forma precedente apparsa in un altro testo. In un testo verbale, invece, il senso di molti enunciati può anche essere indipendente dall’intertesto, ed essere fondato semplicemente sulla competenza enciclopedica o sulla competenza di frame (17).

Nell’analisi degli Ambasciatori di Holbein vedremo come le coerenze semantiche dipendenti dall’intertesto dell’opera si dispongano addirittura in livelli gerarchici unitari e comunicanti. I nove livelli di lettura proposti dal titolo di questo saggio non sono altro che nove tipi di isotopie (nell’accezione di Greimas), tutte conviventi e provviste di connettori che consentono il salto da un livello all’altro. L’opera, insomma, si presenta come costruita in modo polimorfo (o meglio: pluriisotopico), e costellata di oggetti che permettono il cambio di marcia, lo scarso, tra un livello e l’altro. Vi sono cioè luoghi del quadro in cui i binari isotopici incontrano degli scambi, dei nodi di trasmissione. Quel che più è esemplare nella tavola del maestro svizzero, inoltre, è il fatto che tali livelli di lettura puntino contemporaneamente non solo alla costituzione di locali effetti di senso, ma anche alla riflessione teorica sulla rappresentazione che li ha prodotti.

2. Gli «Ambasciatori» di Holbein


Il quadro, peraltro, si manifesta esplicitamente come rebus, come
quadro con segreto, secondo una pratica che diverrà poi comune, soprattutto in Germania: quella dei Vexierbilder, precisamente dei quadri a segreto. Una sfida nei confronti del proprio lettore, insomma, e nello stesso tempo una specie di doppia funzione dell’opera, con una lettura per i molti ed una lettura per i pochi che possiedono la chiave adatta. Ma come vedremo, quel che più interessa è che gli Ambasciatori non è solo un gioco enigmistico destinato a stupire, bensì un vero e proprio esercizio teorico.

Dato che il quadro è a chiave, cominciamo una descrizione in modo ingenuo e del tutto empirico, osservando a quali livelli e per mezzo di quali meccanismi sia possibile compiere dei salti qualitativi nell’interpretazione. Quel che mi propongo, infatti, è precisamente mostrare come il quadro fornisca una serie di livelli interpretativi coerenti e contemporanei, tutti per così dire «veri», ma solo distinti dalla diversa competenza del lettore presupposto per ciascuno di essi. (Il che non significa che la diversità di «lettori» implichi differenti destinazioni empiriche dell’opera: anche un indovinello «sembra» una filastrocca ma non è destinato ai bambini).

In una stanza molto ufficiale (pavimenti finemente intarsiati, tenda di seta verde di broccato sul fondo) due gentiluomini sono ritratti in piedi, appoggiati ad un tavolo a doppio ripiano colmo di oggetti scientifici, geografici, musicali, e coperto da un tappeto. I due gentiluomini sono persone sicuramente importanti nelle gerarchie di corte. Uno è abbigliato alla moda con alcuni segni di dignità, come il manto d’ermellino bianco, un collare d’oro, un pugnale finemente lavorato. L’altro è un ecclesiastico di rango, come si nota dalla ricchezza dell’abito e dai guanti. Altra traccia della loro potenza sta nella tecnica stessa di rappresentazione: sono entrambi dichiaratamente in posa, con sguardo diretto al pittore che li ritrae. Il ritratto insomma è un ritratto d’occasione, commesso all’artista in circostanza particolare, e con tutti i segnali dell’opera scenicamente preconstruita. Lo stesso ricco tappeto (un tappeto ricorrente nelle opere di Holbein ed il cui disegno è per questo denominato col nome dell’artista) ha la funzione di sottolineare la dignità dei rappresentanti che vi si appoggiano. Come hanno dimostrato Paolo Fabbrì e France Grand, sulla scorta di Dumézil, il tappeto è infatti nella pittura rinascimentale utilizzato come rivelatore di «maiestas», ed in questo caso segnala il passaggio dalla determinazione della maestà celeste (tradizionale attributo della Vergine) a quello della maestà laica. Il laicismo del quadro è peraltro confermato dall’insieme già accennato di oggetti scientifici, musicali e dai libri. Da notare, come ultima annotazione ingenua, l’esasperato effetto di realtà che aleggia nel dipinto, dove i più infinitesimi particolari sono leggibili
con una chiarezza quasi allucinante. In primo piano, pressoché al centro, sta un oggetto in netto contrasto con la verisimiglianza dell’opera: una specie di forma allungata e biancheggiante di cui non è possibile dare immediatamente l’identificazione.

Il quadro, insomma, appare come un’opera straordinariamente realistica e minuziosa, come un ritratto di corte, con questa misteriosa aggiunta, questo enigma pittorico. Se proviamo a trascrivere la descrizione «ingenua» in termini più semiotici, potremo a questo punto dire che il livello di base del dipinto è dato dal riconoscimento di un impianto architettonale: sono inscritte nel testo alcune competenze di genere, e in particolare tre competenze incassate. La prima: competenza sul genere-ritratto (personaggi in posa, definiti dalle posizioni delle braccia e delle gambe e dallo sguardo diretto allo spettatore). La seconda: competenza sul genere-ritratto-di-corte (personaggi di corte, definiti da un sistema di oggetti qualificativi come gli abiti, il tappeto, il pavimento, la tenda, gli oggetti sul tavolo). La terza: competenza sullo stile del ritratto di corte (rassomiglianza e minuziosità). L’impianto architettonale, dunque, costituisce un primo livello isotopico rappresentabile nella opposizione:

eidetico vs non eidetico

dove tutto il quadro finisce per situarsi sul polo della eideticità in contrapposizione con la figura in primo piano che è non eidetica. L’opposizione, tuttavia, non può rimanere stabile. Proprio la forza e la globalità dell’aspetto eidetico di tutto il quadro costringe a cercare la regola di trasformazione di quell’unica figura non eidetica in una figura eidetica. Lo scontro tra le figure è uno scontro tra forme che appaiono e che possono essere o non essere quel che appaiono, e una forma che non appare e che può essere e non essere: dunque tra forme che possono risultare vere o menzogneri, e una forma che può risultare falsa o segreta. In termini di modalità veriditive, la situazione è esprimibile come un contrasto di posizioni all’interno del quadrato della veridizione 20:

![Diagrama](attachment:diagram.png)
3. *Primo stadio: il segreto*


Un teschio, dunque. Che ad una visione «normale» (ortogonale al quadro) è nascosto, e che si rivela o svela solo a determinate condizioni della visione. Lasciamo perdere per un istante il significato della figura svelata (il teschio) su cui ovviamente ritorneremo. E lasciamo stare anche per un momento l’idea di colpo di scena descritta da Baltrušaitis, che ha una debolezza intrinseca: presuppone che il quadro sia stato commissionato per una precisa collocazione nel castello del committenente, dove avrebbe dovuto essere posto davanti ad una porta e di fianco ad un’altra con una collocazione strategica. Affascinante ipotesi, poco documentabile, e che comunque ne vale altre che vedremo poi. Quel che conta, almeno per ora, è sapere che il quadro si propone come enigma: nel punto canonico di visione (punto di costruzione della prospettiva) il quadro dà, per così dire, del «tu» allo spettatore, dato che lo pone come proprio fronteggiatore e come tale gli rivela minuziosamente la «verità» della pittura. Ma al tempo stesso il quadro sfida l’interlocutore proprio mentre lo fissa: gli nega, nel punto canonico, la decifrazione di un elemento. Così facendo, lo invita a giocare con lui. Gli si propone come terreno di scontro-incontro la cui posta è l’intelligenza. Gli chiede di attivare nuove e più difficili competenze.

E, infatti, come potremo notare d’ora in poi, l’opera di Holbein comincia a presentarsi non come un singolo enigma manifestato da quella
forma incomprensibile, ma come una serie complessa e sovrapposto di
enigmi, di cui quello del teschio anamorfico è forse lo stadio finale così
come ne è contemporaneamente lo stadio iniziale. Perché la questione
della forma nascosta, indecifrabile, non è semplicemente un trucco a
motivazione psicologica. Il fruttore dell’opera non è solo invitato a
scoprire il motivo dalla pura mancanza di riconoscimento di un parti-
colare. Il lettore modello di Holbein sa, per conoscenza di altri testi
analoghi, di essere invitato contrattualmente ad un gioco. Lo stesso
anno 1533, infatti, vede la nascita (come si è già detto) dei Vexierbil-
der, quadri con segreto, talora formulati come rebus simbolici, talora
fondati sul principio dell’anamorfosi. È l’anno, ad esempio, dell’incisio-
ne di Erhard Schön con i ritratti anamorfici di Carlo V, di Ferdinando
I, di Clemente VII e Francesco I combinati con avvenimenti (neggativi)
che li riguardano. È l’anno di un ulteriore ritratto anamorfico di Carlo
V (di anonimo). È l’anno di inizio di una grande produzione di simili
incisioni con segreto, che dall’officina di Schön (allievo di Dürrer) si
propagheranno in tutta Europa, compresa l’Inghilterra col ritratto di
Eduardo VI del 1546, o l’Italia col quadro di Sant’Antonio da Padova
del 1535. L’anamorfosi, principio estremo della prospettiva lineare, e
della visione oggettiva dunque, si tramuta in principio opposto e con-
testativo: la realtà può essere percepita solo attraverso uno specchio
deformante, e la pittura non è che una maschera, oltre la quale ocorre
portarsi per conoscere la verità.

Ridefiniamo nuovamente l’operazione di Holbein in termini semiotici.
Noteremo che l’attivazione di più profonde competenze consiste ancora
una volta in una complicazione dell’architesto: con la sola presenza
dell’anamorfosi centrale irrompono nel testo alcune competenze di ge-
nere più raffinate delle precedenti, competenze di genere relative ad
una moda figurativa cortigiana e ad una tecnica figurativa fondata sul-
la conoscenza dell’ottica. Ma a questo punto l’incertezza sulla colloca-
zione delle due polarità accennate nel paragrafo precedente si dissolve:
il polo rappresentato dall’anamorfosi si qualifica automaticamente co-
me segreto e non come falsità, cioè come qualcosa che non appare (non
è riconoscibile sulle basi delle normali regole di riconoscimento di
forme) ma è (è una forma, che può essere riconosciuta alla pari di
tutte le altre a patto di possedere la chiave del riconoscimento).

A questo livello, resta ancora indeciso se tutte le altre forme presenti
nel quadro appartengono alla combinazione della verità (essere e ap-
parire) e della menzogna (apparire e non essere). E bisogna subito dire
che proprio il nuovo livello architettonale contiene anche un livello me-
tatestuale, come abbiamo prima notato, che spinge verso la riformula-
zione della apparente verità in probabile menzogna o in un nuovo pro-
babile segreto, trasferendo così quelle forme tanto «riconoscibili» all'interno di una nuova opposizione:

menzogna vs segreto

Infatti, l'allusione all'anamorfosi (livello architettonico) è anche contemporaneamente un discorso sull'essenza della rappresentazione figurativa (livello metanarrativo), dal momento che ci introduce in una precisa opposizione teorica:

prospettiva lineare vs anamorfosi

omologa all'opposizione:

pittura verosimile vs pittura con segreto

omologa ancora all'opposizione:

maschera vs «dietro» della maschera

Le omologazioni sono infatti rese possibili da due catene di equivalenze:

a) prospettiva lineare = pittura verosimile = maschera

b) anamorfosi = pittura con segreto = «dietro» della maschera.

4. Secondo stadio: identificazione dei personaggi

Comincia così, sotto l'impulso della sfida a scoprire il segreto, la verifica di una serie di segreti, tutti svelabili solo attraverso pratiche intertestuali. Un livello elementare di segreto è quello dell'identità storica dei personaggi rappresentati. Holbein la rivela attraverso varie forme di intertestualità. La prima è quella di porre, per così dire, una serie di «note» al testo, di dotarlo di un apparato (pratica, questa, che Gérard Genette chiama «paratesto»). In due luoghi del quadro, infatti, viene descritta l'età dei personaggi: 29 anni sono segnati sul pugnale stretto dal personaggio di sinistra, 24 anni invece sul libro al quale si appoggia il personaggio di destra. La scrittura manifesta una traccia dell'enunciazione laddove il quadro sembrava dichiararsi storico, e in più manifesta (come con l'operazione del teschio) lo sdoppiamento della funzione del quadro, da intendersi come effetto di profondità ma anche come effetto di superficie.

La seconda forma consiste in un curioso modo di ricorrere alla denominazione di almeno uno dei personaggi attraverso suoi dati biografici figurati. Holbein procede così: il mappamondo sul piano inferiore del tavolo è una citazione letterale del mappamondo costruito da un astro-
nomo di Norimberga, Johann Schöner. Si tratta infatti di un mappa-
mondo portatile, da viaggio, costruito in pelle (di cui il quadro mostra
perfino lo schiacciamento di un polo dovuto al materiale d’impiego). Il
mappamondo contiene tutte le indicazioni, in scala, sul sapere geografi-
co dell’epoca, ivi comprese le indicazioni di geografia politica, come gli
stati e le grandi città. Su questa forma (la citazione) viene però incas-
sata una seconda forma, quella dell’allusione. Alle città di Schöner si
aggiungono infatti altre città apparentemente non pertinenti, come
Drap d’Or, Auxerre e soprattutto la piccola Polisy. Ebbene: Polisy è il
luogo di nascita, nonché la residenza, di un noto personaggio della
corte di Re Francesco I di Francia, Jean de Dinteville. Il quale è am-
basciatore a Loundra proprio nel 1533 quando anche Holbein vi si trova.
E il quale ha vissuto momenti decisivi della sua vita politica proprio
nelle città non pertinenti segnate sul mappamondo. Ulteriore citazione:
Jean de Dinteville (ventinovenne in quel 1533) porta al collo una
medaglia che appartiene all’ordine di San Michele, della quale il giova-
ze diplomatico era stato effettivamente insignito da Francesco I poco
tempo addietro.

Rivediamo allora la situazione e le sue implicazioni testuali. Da una
parte, Holbein compie una operazione di débryage saltando, attraverso
la manifestazione della mano dell’artista che disegna una serie di cifre
sulla superficie del quadro, dal piano dell’enunciato al piano dell’enun-
ciazione: ai personaggi e agli oggetti apparentemente ritraentesi da so-
li, aggiunge alcune figure pittoriche che hanno senso solo sul quadro
come superficie materiale (il «paratesto» di Genette, dunque, implica la
costruzione di uno scarto enunciativo). D’altro canto, le cifre concer-
nenti l’età dei due personaggi sono, per così dire, degli «attributi»
che li concernono, esattamente come sono attribuiti anche gli ogge-
etti-citazioni disposti fra i due. Anzi, gli oggetti più vicini a Jean
de Dinteville costituiscono un vero e proprio sistema attribuziona-
le che, attraverso una serie di disgiunzioni esclusive, consente di identi-
ficare il personaggio. Jean de Dinteville è dunque un individuo identifi-
cabile attraverso la lista sempre più individuante di proprietà che gli
appartengono. L’«appartenenza» grammaticale è in questo caso sottoli-
neata da una appartenenza fattuale e da una appartenenza topologica:
i 29 anni scritti sulla superficie del quadro si proiettano sul personag-
ggio; la medaglia dell’ordine di San Michele è sua perché gli sta al collo;
i mappamondi e gli oggetti astronomici, musicali, matematici, letterari
sono suoi perché disposti vicino a lui. In più, questi oggetti sono ogget-
ti a loro volta identificabili come individui, e non come generi o spe-
cie: sono oggetti, appunto, «citati», cioè riprodotti da un autore come
ripresi da una sfera diversa da quella dell’opera dell’autore, dotati di
una condizione di esistenza fuori dall’opera. Come si vede, il gioco di débrayage/embrayage è costantemente continuato: si entra e si esce dall’enunciato in modo funambolico.

Si consideri, ad esempio, il raffinatissimo gioco concernente il mappamondo terrestre accanto a Dinteville. Il mappamondo è nella scena del quadro: piano dell’enunciato. E «appartiene» a Dinteville, perché gli è accanto in uno spazio che potremmo definire come «antropologicamente» suo: piano dell’enunciato. È però il mappamondo di Schöner, perfettamente riprodotto anche nello schiaiacciamento materiale oltre che nel disegno: piano dell’enunciazione, in quanto presuppone un discorso sul testo, del tipo: «io qui ti dico che questo oggetto sta fuori di qui». A guardare meglio, però, sul mappamondo «di Schöner» è disegnata una specie di seconda mappa sovrapposta a quella originaria, costituita dal reticolo della geografia privata di Dinteville: si rientra nell’enunciato. Eppure se ne resta fuori nuovamente, perché da una parte si ricongiunge il personaggio con un oggetto (mappamondo + mappa) che ritorna suo nella scena rappresentata, ma il ricongiungimento avviene per mezzo di una operazione metatextuale (l’indicazione delle tappe della vita dell’ambasciatore).


Comunque, possiamo adesso ricostruire l’identità dell’altro personaggio, di cui già sappiamo che è ecclesiastico di alto rango, conoscente di Jean, ventiquattrenne, e londinese in quello stesso periodo. E, conoscendo un po’ di storia di Francia, c’è un solo personaggio divenuto famoso per l’elezione ad alta carica ecclesiastica in giovanissima età: Georges de Selve, premiato dal re col vescovato di Latour per ringraziamento dei buoni servigi di suo padre, Jean, primo presidente del
Parlamento di Parigi, in occasione della sua liberazione dopo la disfatta della battaglia di Pavia in cui era stato catturato dagli imperiali. Vescovo a 18 anni, ambasciatore papale, Georges de Selve ha appunto 24 anni in questo incredibile 1533. E si reca brevemente a Londra per salutare l’amico di Dinteville e ufficialmente per prendere parte al ri-tratto (ufficiosamente per altri motivi, ma è ancora un segreto).


5. Terzo stadio: la cultura


Riassumiamo allora la scena. Due personaggi di potere laico ed ecclesiastico sono appoggiati su un tappeto, ad indicare la loro maestà terrena, la loro potenza. E questa loro potenza si fonda a sua volta non su elementi extraterreni, ma sulla scienza. Il potere si configura come un’architettura del sapere moderno. Ma naturalmente questo livello simbolico si accompagna anche a indizi che confermano il livello precedente, quello della biografia dei personaggi. Va ricordato, infatti, che proprio nel quadrivio era stato educato Jean de Dinteville, amante in particolare della musica e della pittura, nonché ben dotato nell’astronomia e nelle matematiche. Ma va aggiunto inoltre un altro particolare: il padre
di Jean, Gaucher de Dinteville, era in Francia amico e sostenitore del filologo Guillaume Budé. E quest’ultimo aveva persuaso nel 1530 Francesco I a creare il Collège Royal (nucleo del futuro Collège de France), inserendovi accanto alle discipline tradizionali anche nuove discipline scientifiche.

La questione del sapere, tuttavia, non si conclude affatto qui. Altre citazioni nel testo o incassate nei testi citati ci inducono ad approfondire un istante il tipo di metafora della scienza e della cultura istituito da Holbein. Prima citazione: sul mappamondo di Schönner sono perfettamente visibili delle navi che stanno facendo il periplo del globo. Si tratta della spedizione di Magellano del 1522 conclusasi con la morte del medesimo, ma anche con la definitiva dimostrazione della rotondità della terra. I globi sono due, uno terrestre ed uno celeste. Perché due? Ebbene, in questo fatidico 1533, a Roma, davanti a papa Clemente VII si tiene una conferenza-seminario per esporre le teorie di Nicola Copernico, convinto assertore dell’elioiocentrismo contro le antiche teorie geocentriche. Per il seminario viene utilizzata un’opera inedita dell’astronomo, il cosiddetto Commentariolus, scritto in realtà fin dall’1512, e più tardi fatto circolare fra gli amici studiosi. Fra questi amici c’è anche Nicolas Kratzer, matematico e astronomo di Norimberga trasferitosi a Londra e amico di Tommaso Moro e Erasmo da Rotterdam, a loro volta grandi amici di Holbein. Holbein e Kratzer si conoscono e simpatizzano, come è testimoniato dal ritratto di Kratzer eseguito da Holbein nel 1528. Holbein, insomma, conosciava quasi sicuramente almeno le idee di Copernico, e magari ne aveva letto l’opuscolo. Dal ritratto di Kratzer ricaviamo poi che gran parte degli strumenti scientifici del piano superiore gli appartengono (quattro su cinque), e in particolare uno rarissimo, il torquetum, o goniometro, il cui uso era stato reso famoso da Nicola Cusano, che, adoperandolo per fissare la posizione del sole e delle stelle, aveva rivoluzionato l’astronomia precopernicana eliminando dalla disciplina le nozioni di «alto» e di «basso». Uno straordinario affresco scientifico allora si presenta ai nostri occhi, perché attraverso il complesso sistema di citazioni e di citazioni nelle citazioni vediamo comparire nel dipinto tutta la serie di nomi del nuovo umanesimo cinquecentesco: Copernico, Cusano, Kratzer, Schönner, il Collège Royal, Magellano. E ancora qualcun altro, un po’ più nascosto e rivelatore di un ulteriore segreto. È nientedimeno che Martin Lutero, affiorante dal libro di cantici che abbiamo già notato. Le pagine aperte infatti ospitano due cori luterani; la prima strofa di Kom, heyliger geyst, herre Gott e l’inizio dell’inno ispirato ai dieci comandamenti, Mensch, willst leben seligich.

La Riforma scientifica, dunque, e anche la Riforma religiosa. E se la
prima, come abbiamo visto, è riferita anche alla biografia di Jean, la seconda è pertinente a quella di Georges. Il vescovo cattolico appartiene infatti all’ala liberale della Chiesa, e sostiene apertamente l’idea di una riconciliazione fra le sette e la Chiesa, e in seconda istanza la moralizzazione del cattolicesimo. Proprio di questi anni è il suo scritto *Remonstrances addressantes aux Alemans faictes et mises par escript par Georges de Selve*, che preannuncia la Controriforma, della quale però il vescovo non vedrà l’inizio, perché morirà 4 anni prima nel 1541 (il Concilio di Trento è del 1545).

Abbiamo assistito, dunque, al rivelarsi di una nuova catena di connessioni tutte portate dalle citazioni. Il meccanismo di omologazione di tali citazioni pare piuttosto interessante. Si noterà, infatti, che l’isotopia della cultura (e della cultura «progressiva») funziona a due livelli, uno generico e uno specifico. Il livello generico si avvale di una uniformità retorica: le citazioni di opere della cultura valgono come sineddoche generalizzante, cioè si omologano in quanto parti per un tutto (il mappamondo per l’astronomia, il libro di cantici per la religione, il liuto per la musica, eccetera; e inoltre: i due mappamondi per l’astronomia moderna, il libro di cantici per la religione riformata, il viaggio per la geografia sperimentale, eccetera). Ma sotto al livello generico sta un livello specifico rappresentato dall’apparizione di precisi autori: anche qui abbiamo una serie di sineddoche generalizzanti che rinviano dall’opera all’autore dell’opera. Attraverso le sineddoche, insomma, abbiamo la raffigurazione di nomi propri. La connessione di scienze e nomi propri di scienziati funziona come una vera e propria poetica, o almeno come una dichiarazione di tendenza. L’impianto intertestuale diventa così anche metatestuale. Un’ultima annotazione merita infine il fatto che il successivo manifestarsi di isotopie nascoste al livello precedente fa rimbalzare le forme del quadro da un lato all’altro dell’opposizione fra menzogna e segreto: il rivelarsi di un’isotopia «dietro» una precedente apparenza sensibile incassa un segreto dentro l’altro, ma finisce per trasformare ciò che prima appariva segreto in una menzogna rispetto al nuovo segreto. Ciò succede anche al nostro livello, improvvisamente superato dallo scarto di un nuovo connettore, l’insieme degli oggetti scientifici sopra il tavolo.

6. Quarto stadio: l’amicizia

Una serie di personaggi illustri, messaggeri della modernità, illuminati, liberali, dunque. Due di loro sono fisicamente presenti nel quadro, gli altri sono citati, in varie forme. Ma proprio l’aspetto della citazione,
svolto mediante sineddoche generalizzante (un oggetto per il suo possesso) ci induce a vedere all’interno della cerchia dei sapienti cui il testo allude anche una seconda cerchia più ristretta, una cerchia di amici, di cui due ritratti normalmente, uno (Holbein) ritraente e firmatario a sinistra nell’ombra, e altri tre variamente presenti nell’opera. Nicolas Kratzer è di fatto ritrattato egli stesso: gli oggetti scientifici sono quasi tutti suoi e già presenti nel ritratto del 1528. E il ritratto per oggetti e non per persona fisica diventerà nell’epoca della natura morta quasi canonico, ad esempio nella forma dell’«angolo di studio» nel quale sono ammassati gli oggetti personali di colui che nel ritratto vuol manifestarsi celando le proprie membra. Gli Ambasciatori è insomma un ritratto di gruppo, un ritratto di amicizia, nel quale anche Holbein è presente non solo con la firma ma con la autocitazione (il ritratto di Kratzer, ma anche un ulteriore ritratto di Dinteville eseguito a schizzo e nel quale appare la figura del liuto, e che troverà espressione più completa nell’opera posteriore Uomo col liuto). Ma se questo è un ritratto di amicizia, altri due personaggi prorompono sia pur segretamente sulla scena: Tommaso Moro e Erasmo da Rotterdam. È proprio Erasmo infatti l’spiratore di questo genere di dipinti, come si può arguire dalla serie di lettere fra il filosofo olandese e Moro, nelle quali Erasmo presenta Holbein al Cancelleri, e gli consiglia di utilizzarlo per i ritratti da inviargli come ricordo amichevole, così come lui stesso ha fatto e farà nei suoi confronti. Quanto a Moro, come non vedere in questo ritratto multiplo una proiezione delle idee di una repubblica degli intellettuali e della morale, una proiezione di Utopia? Siamo in presenza di quello che Genette chiama «ipertesto» cioè trasferimento della struttura generale di un’opera in un’altra. Erasmo non può essere fisicamente presente: è in odore di sospetto. Moro neppure: è in carcere per non aver voluto sottostare all’imposizione di Enrico VIII di benedire il suo divorzio da Caterina d’Aragona e il successivo matrimonio con Anna Bolena. Che si verifica, come sappiamo, in questo fatidico anno 1533. Holbein, amico di Moro, aveva sperato di essere presentato al re durante il suo precedente soggiorno londinese negli anni Venti proprio dall’allora Cancelleri. Ma Moro è in disgrazia, e Holbein al suo secondo soggiorno riesce nell’intento proprio per l’intervento di Jean de Dinteville, che al re lo presenta e che lo fa divenire pittore ufficiale della corte. In questo stesso anno 1533 Holbein disegna l’arco di trionfo per l’incoronazione della nuova regina. Nel ’36 diverrà pittore personale di Enrico VIII, col compenso di trenta sterline all’anno. Trenta denari, se vogliamo.

Erasmo e Moro segreti per motivi di opportunità, dunque. Ma presenti nel ritratto di amicizia a coronare un quintetto estremamente affiatato.
E presenti, come vedremo, anche per altri particolari, che fanno parte di ulteriori strati del segreto del quadro, e che qui non è ancora concesso rivelare.

È bene notare fin d'ora, tuttavia, che con il quarto stadio appena descritto il dipinto comincia non solo a specificare sempre più i livelli di senso nascosti al proprio interno giocando tutte le forme nell'opposizione segreto/menzogna, ma quasi classifica i potenziali segreti in almeno tre direzioni: la dimensione della storia (identità storica di personaggi la cui rappresentazione è motivata da un segreto); la dimensione della filosofia (identità culturale delle forme rappresentate che nascondono segreti spirituali); la dimensione dell'arte (identità figurativa di forme che nascondono i segreti figurativi). La prima dimensione viene ulteriormente approfondita a partire da un altro connettore, il pavimento della stanza.

7. Quinto stadio: la politica

Piano basso del tavolo. C'è un liuto, che abbiamo visto appartenere probabilmente a Jean de Dinteville. Il liuto a dieci corde ha una corda spezzata: l'armonia di Dinteville si è rota (e fra l'altro anche la sua salute, se dovrà dire poi che negli otto mesi di permanenza nella capi-

tale sul Tamigi non un solo giorno fu passato in salute). Nell'ombra,

rovesciata, la custodia del liuto: la musica è doppiamente ridotta al

silenzio.

Seconda traccia. Georges de Selve ha uno strano incarnato. Confrontato

con quello di Jean, il suo volto è inespressivo, atono. Come se non fosse

stato finito. Ipotesi: come è noto, Holbein richiedeva lunghe sedute di

posa ai suoi ritrattati; De Selve forse è costretto a ripartire prima che il

ritratto si compia, visto il cattivo esito della missione; Holbein pos-
siede il cartone, ma non più il soggetto; finisce il quadro, ma non

finisce il personaggio. Lo avrebbe potuto fare con comodo più tardi, ma

non lo fa. Georges de Selve rimane imperfetto, come la missione mede-
sima. E l'imperfezione è visibile: basta conoscere lo stile di Holbein, o

meglio il suo genere di ritrattistica. Il segreto si svela mettendo in moto

un altro dei tipi di intertestualità formulati da Genette, l'architetturalità,
in cui confluisce appunto la competenza di genere.

Che ci dovesse essere un livello di allegoria politica, del resto, è testi-

moniato da altre due citazioni nelle citazioni presenti nel quadro. Prima

missione di stato, quella francese. Il globo celeste sul ripiano alto non

contiene semplicemente l'insieme delle conoscenze astrologiche-astro-
nomiche dell'epoca. Vi campeggia infatti un gallo cedrone in atto di

attaccare un avvoltoio. Il gallo è Galacia, volatile combattente simbolo

della Francia, l'avvoltoio (o un'aquila?) è il simbolo dei suoi nemici, che

vengono abbattuti. Se fosse aquila, il riferimento all'Impero sarebbe

tampante.

Seconda missione di stato, quella vaticana. Il libro con le citazioni di

Lutero è assai importante per stabilire il ruolo di Georges de Selve. I
due cantici infatti non sono semplicemente «luterani»: il primo simbo-

leggia lo spirito della Riforma come fatto politico, perché viene cantato
le domeniche di festa nelle chiese riformate per sostenere la tesi del
libero arbitrio; il secondo vale per una dottrina che predica il ritorno
alla stretta osservanza del decalogo. De Selve è notoriamente simpatizz-
zante per queste tesi, anche se condanna Lutero per lo scisma. De Selve
è l'unico cattolico dunque che possa presentarsi con qualche criterio al

cospetto di chi dà un nuovo colpo all'unità della Chiesa, per aiutarla
ad evitare con ciò l'aggravarsi della frattura con i protestanti.

In questo quinto stadio il segreto sul piano della dimensione storica
risolve pienamente l'opposizione fa segreto e menzogna: una serie di
forme sono concatenate per apparire in certo modo e far credere ad una certa loro relazione, ma esse sono altro, qualcosa che non appare se non possedendo un livello molto ristretto di competenza. Il segreto, dunque, non è qualcosa che non si sa, ma qualcosa che si sa a determinate condizioni: e per essere davvero segreto deve essere marcatò come segreto (24). L'aspetto, particolarmente raffinato, del quadro di Holbein sta però nel fatto che il dipinto è stato addirittura provvisto fin dall'inizio di un demarcatore complessivo di segretezza (il teschio anamorfico): ma lo scioglimento dei primi livelli di segretezza è in realtà un inganno rispetto ai segreti più profondi.

8. Sesto stadio: la pittura

Ritorniamo adesso all'insieme degli oggetti facenti parte della natura morta scientifica. Ne abbiamo visto i valori simbolici determinati di volta in volta dalle duplicità e ambivalenze di citazione. Ma c'è un ulteriore livello che ancora non abbiamo preso in considerazione. Si tratta della distribuzione nel quadro di riferimenti ad altri testi, che non vengono solo citati, ma anche virgolettiati. Si tratta della citazione di oggetti e tecniche della rappresentazione, che qui pertanto assumono un valore metalinguistico, o, come sempre dice Genette nel modello che stiamo assumendo, metatestuale.

Il liuto è l'elemento connettore di questo livello isotopico. Il liuto è in prima istanza il simbolo della Grande Lira dell'Universo. Ovvero, stando a Cornelio Agrippa, filosofo eterodosso nel razionalismo rinascimentale, ma attento alle forme filosofiche del neoplatonismo e del neopitagorismo, come ha ben messo in luce Robert Klein, è il simbolo della musica, nella quale si racchiudono tutte le armonie possibili, comprese la matematica e le altre scienze. Il liuto, insomma, ci ricorda la perfezione armonica della costruzione prospettica del quadro, che infatti, come ha notato ancora Baltrušaitis, è addirittura un esercizio di trompe-l'oeil (25).

E, guarda caso, il liuto, e proprio nella medesima posizione geometrica e topologica, compare in alcune grandi opere metatestuali di recente periodo. Ad esempio, nello Sportello di Dürer del 1525, certamente conosciuto da Holbein, in cui lo strumento è inserito all'interno della macchina ottica orizzontalmente e produce una visione identica a quella di Holbein. Oppure nelle tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro a Gubbio del 1480, e in quelle quasi coeve del suo studio nel palazzo ducale di Urbino. O infine nelle più tarde tarsie di Vincenzo delle Vacche del 1520-1523, dove fra l'altro è presente anche il particola-
re della rottura della corda, cioè della rottura dell’armonia. Sempre Baltrušaitis fa notare che anche gli altri oggetti sembrano messi in bella mostra per costruire quello che lui chiama un «indice figurato di un manuale per artisti» (26). Ecco allora il tema della sfera, ecco il tema del poliedro, ecco il tema dell’astuccio e quello del parallelepipedo co-
stituito dai libri: oggetti che ancora oggi fungono da elementi d’esercizio per il disegno dal vero. E perché no, ecco anche il tema della tenda, qui chiusa a dissimulare l’orizzonte, ma in altri ritratti di Holbein (e poi nella scuola olandese del Scicento con Vermeer e Dou) tirata sul suo bastone in alto a mostrare la finzione della macchina pittorica, la fin-
zione dello studio come camera oscura, o come atelier. Una teoria del trompe-l’œil pertanto si adomba nell’insieme oggettuale del ritratto. E Holbein fu maestro di trompe-l’œil. E sempre Baltrušaitis a ricordarc
di
ti che l’artista fu oggetto di aneddoti simili a quelli che nell’anti-
chità e nel primo rinascimento si attribuivano alla gara fra Zeusì e Parrasio, mito della pittura come inganno degli occhi. Horace Walpole, settecentesco trattatista di storie di pittori inglesi, racconta che Hol-
bein, lasciando Basilea nel 1526 e volendo dar prova di maestria, dipin-
se una mosca su un ritratto appena terminato, e il committente cercò di scacciare la mosca con una spazzola senza accorgersi dello scherzo di prim’acchito.

La pittura come inganno. Dice Cornelio Agrippa: «la prospettiva inseg-
na le ragioni delle false apparenze che si presentano all’occhio, e la
pittura mediante false misure fa apparire le cose diverse da quelle che sono in realtà» (27). Pittura come maschera, insomma: che copre la veri-
tà con il proprio aspetto verosimile ma menzognero. E siamo allora al primo possibile significato dell’anamorfosi del teschio: accanto alla
dena verità della pittura ingannevole (trompe-l’œil), una possibile secon-
da verità (anamorfosi), come accanto alla falsa bellezza si può porre l’unica verità rappresentabile, la morte (l’altra verità, Dio, essendo per sua natura irrepresentabile) (28). Nella stessa tavola, così, Holbein in-
risce i due modi coincidenti e opposti della rappresentazione: trom-
pe-l’œil e anamorfosi.

Il connettore di isotopie che ha condotto al sesto stadio è, come si vede,
la combinazione del liuto e dell’anamorfosi del teschio. Citazioni esplici-
te di altre opere, essi sono tuttavia anche il mezzo per saltare dal piano
del testo ad un livello metatestuale. Le forme apparentemente coerenti a
certi livelli dell’enunciato costituiscono anche la traccia di una rifles-
sione teorica sull’enunciato stesso e sul modo di produrlo. È evidente
che ancora una volta viene messo in atto un cambio di marcia fra
enunciato e enunciazione: non siamo infatti dinanzi alla semplice ope-
razione del trasferimento delle forme all’interno di quella primaria op-

23
posizione che abbiamo denominato segreto/menzogna, ma viene espressa teoricamente addirittura la regola della trasformazione, che consiste nella valutazione medesima della funzione della rappresentazione, che di per sé mente e nasconde. Ma la riflessione sulla rappresentazione non si ferma qui. L’anamorfosi del teschio funge da connettore rispetto ad una ulteriore isotopia (tutta sul piano dell’enunciazione), che ci fa passare da una analisi della rappresentazione come teoria ad una analisi della rappresentazione come linguaggio.

9. Settimo stadio: il gioco linguistico

Il teschio che abbiamo visto sortire da una visione laterale della macchia frontalmente incomprensibile non è percepibile solo spostandosi di fianco per un metro e mezzo a destra, come dice Baltrusaitis. C’è anche un altro modo, scoperto e approfondito dal Samuel (29). Basta prendere un vetro cilindrico all’incirca della dimensione di un bicchiere da champagne e portarlo all’altezza degli occhi con il bordo. Attraverso il vetro il teschio ci siparerà d’improvviso dimanzi. Questa possibilità ha dato luogo ad una ulteriore interpretazione della collocazione del quadro nel castello di Polisy, che mi pare altrettanto fantasiosa anche se divertente. Il quadro sarebbe stato mostrato agli ospiti come gioco, per stupirli dopo averli invitati ad un brindisi di fronte al ritratto. Aldilà dell’aspetto aneddottico, comunque, l’ipotesi ha un suo qualche valore. Infatti, proprio l’opposizione appena mostrata fra visione ingannevole e anamorfosi ci fa pensare ad un plausibilissimo desiderio di giocare la pittura e giocare la visione di certo presente negli autori (recentissimi, ricordiamolo) di deception. Peraltrò, l’anamorfosi del teschio è negli Ambasciatori doppiamente giocata. Una volta rivelatosi il teschio principale di grandi dimensioni nel mezzo della tavola, si potrà ricostruire una anamorfosi inversa. Mediante un cilindro di vetro della lunghezza di 30 cm. e dello spessore di 3 mm., impugnato obliquamente nel senso inverso dell’anamorfosi principale, si potrà notare all’interno del primo teschio un secondo piccolo teschio. Stupendo esempio di mise en abîme metatestuale: la pittura giocata una volta è a sua volta giocabile; la pittura sarà, sempre e per natura, inganno anche quando vuol presentarsi come disinganno.

Ma il gioco, il piacere del teschio, continua anche con la ripetizione (quasi l’esorcizzazione) del teschio stesso. Oltre alle due anamorfosi infatti, un terzo teschio è minuziosamente nascosto nel quadro, ed è il fermaglio del cappello di Jean de Dinteville. E il livello del gioco si compatta nuovamente su quello iniziale della biografia, perché precisa-
mente un teschio è la divisa dell'ambasciatore francese, il cui motto era «memento mori». E, se vogliamo, la faccenda non è finita. Nascosta nell'ombra dell'ambasciatore abbiamo detto esservi la firma dell'artista, Holbein. Che in tedesco antico significa letteralmente «osso incavato».

Giochi di parole, calembour, divise ed imprese. E già iniziata la grande stagione dell'emblematica, che sempre in Olanda vedrà dati alle stampe trattati d'ogni genere in materia, magari provenienti da quell'antirinascimentale latente che aveva una sua nascosta consistenza anche in Italia. 1535: due anni dopo il nostro anno fatidico, si pubblica la prima edizione degli Emblemata di Alciato.

10. Ottavo stadio: l'autobiografia


Più autobiografico di tutti, però, è proprio il tema della morte e del suo simbolo più netto, il teschio. Tutta la carriera di Hans è stata all'inse­gna della morte. Nel 1518 dipinge con il fratello Ambrosius, un anno prima del decesso di quest'ultimo, il Dittico Carandolet: sul verso, ad opera di Ambrosius, due ragazzi, maschio e femmina, di profilo; sul retro, alla maniera che sarà più tardi quella di Jacopo Ligozzi, due teschi, schema primigenio della vanitas e del memento mori. Nel 1522 ecco un Cristo morto ben diverso da quello della tradizione italiana o fiamminga: la forma allungata e orizzontale di profilo del Cristo è veramente morta, cadaverica, con occhi sbarrati nell'ultimo respiro, senza alcuna speranza di resurrezione. Sempre probabilmente degli anni venti (anche se pubblicati solo nel 1538) sono i cinquantotto disegni dal titolo complessivo I simulacri della morte. Possessione dell'artista, forse ancora traumatizzato dagli eventi vissuti a Basilea: morte del fratello
nel 1519; guerra dei contadini nel 1525; rivolta degli iconoclasti con roghi di opere d’arte poco più tardi. L’allucinazione holbeiniana dei 58 disegni ci conduce attraverso la variazione parossistica del tema del teschio in tutte le situazioni tipiche: la stanza dell’astronomo, quella del dottore, quella dell’avaro, quella del vecchio e della vecchia, quella del fanciullo. Richiamo, se si vuole, anche alla tradizione tedesca della vanitas, che ha un suo grande esempio nel ritratto degli amanti di Hans Baldung Grien.


11. Nono stadio: la filosofia

Siamo ritornati così al punto di partenza, a quel segreto che una volta svelato fornisce la chiave o il punto di partenza per i tanti segreti sovrapposti del quadro. L’idea della morte come verità che travalica l’apparenza e l’inganno della pittura si costituisce come il livello finale di lettura. Prima traccia: l’isotopia del teschio e del teschio nel teschio. Ne abbiamo visto il significato: l’inabissamento dell’anamorfosi istituisce il dubbio permanente sulla verità della parola e dell’espressione. Seconda traccia: il liuto con la sua corda spezzata definisce la costituzione al silenzio anche quando si creda nell’esistenza di una misurabilità dell’universo, di una armonia universale (l’astuccio chiuso e rovesciato a terra conferma la fatalità del silenzio). Terza traccia: la tenda chiusa è si segnale dell’esistenza di una macchina della pittura, ma anche
dell’inevitabilità del suo nascondere e dissimulare l’orizzonte, l’aldilà della pittura. La pittura, la rappresentazione, non potrà mai aprire quella tenda, perché aldilà vi è solo l’irrappresentabile.

Ecco l’ultimo segreto, filosofico, del quadro, e l’ultimo vero colpo di scena. Nascosto nell’ultima piega a sinistra del tendaggio c’è un crocifisso d’argento, in prospettiva di profilo, col braccio corto della croce verso di noi. Simulacro dell’irrappresentabile, Dio. Ponte e passaggio verso l’aldilà della rappresentazione. Ma allora, a questo punto, tutto il lavoro di trasferimento e scioglimento del testo all’interno dell’opposizione:

**eidetico vs non eidetico**

omologa all’opposizione:

**menzogna vs segreto**

è divenuto un vero e proprio trasporto dell’intera rappresentazione sul polo del segreto e dell’irriconoscibilità. Se crediamo nella rappresentazione, siamo fatalmente condannati alla menzogna; se non crediamo nella rappresentazione siamo fatalmente condannati al segreto. La verità e la falsità non esistono almeno in questa dimensione: stanno altrove, al di là della tenda che copre l’orizzonte, cioè la nostra stessa possibilità di vedere e sapere. Dice Agrippa: «la stanza della verità è serrata e coperta di molti misteri, e chiusa anche ai santi e ai saggi» (31).

Dams
Bologna

**Omar Calabrese**
NOTE


(2) Lascio del tutto indecisa la scelta fra una teoria interpretativa del testo e una teoria generativa: nella seconda è chiaro che il lettore astratto è iscritto nel testo ed è una sorta di simulacro immanente; nella prima invece il lettore astratto tende in qualche modo a coincidere almeno con una specie di «media» dei lettori empirici. L'opposizione fra teorie greimasiane del testo narrativo e le ipotesi di Eco (*Lector…*, cit.) è su questo punto abbastanza radicale.

(3) Nuovamente l'opposizione generazione/interpretazione non è scioltà, anche perché forse non è questa la sede teorica per compiere la scelta. Mi limito tuttavia a segnalare che in questo testo si tenderà a far coincidere di volta in volta un livello interpretativo con il simulacro del destinatario iscritto nel testo: in sostanza, a far coincidere la nozione di lettore modello con quella di autore modello.


(5) La precisazione dipende da una contraria osservazione di Eco nell'introduzione al convegno *Piero teorico dell'arte*, Anghiari 7-9 maggio 1983, i cui atti sono in corso di pubblicazione.

(6) Mi riferisco all'abbandono del concetto di «specifici» linguaggi artistici, oggi definitivamente operato ad esempio da studiosi dell'arte come quelli raccolti nel Cercle Histoire/Théorie de l'art dell'E.H.E.S.S. di Parigi.

(7) Si veda come rassegna della critica la scheda presentata nel volume *Holbein il giovane* con introduzione di R. Salvini e apparati critici e filologici di H.W. Grohn, Rizzoli, Milano 1971.


(17) Riprendo la divisione fra competenza enciclopedica, intertextualità e competenza di frame da U. Eco, Lector in fabula, cit.


(20) Cfr. A.J. Greimas, J. Courtès, Sémiotique..., cit., alla voce «Véridictoire (modalités)».


(22) La contemporanea ricerca di effetti di profondità ed effetti di superficie mi pare essere una costante di tutta la pittura del Cinquecento, tanto in ambiente nordico che in ambiente italiano. Ho già trattato questo tema a proposito delle teorie del colore («Teorie del colore nei trattati d'arte del Cinquecento», convegno Storia dell'iconicità, Urbino, 14-20 luglio 1982).


(24) Faccio mie (ma per questo non mi ci addentro) le conclusioni di un seminario (inedito) condotto da P. Fabbri all'università di Bologna, gennaio-aprile 1979.


(26) J. Baltrusaitis, ibidem, p. 118.

(27) H.C. Agrippa, De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio, Anversa 1530, p. 86.

(28) Su questo problema ha lungamente insistito L. Marin nella relazione al convegno
sul tema *Au sens du masque*, Montecatini, maggio 1981, dedicata al rapporto fra l’École de Port Royal e Philippe de Champaigne.


(31) H. C. Agrippa, *De incertitudine*, cit., p. 73.
A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive.
Rhetorique.
Semiotics of narrative and discourse.
Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique litteraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics: Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics