

Klaus Krüger

L'immagine come palinsesto di figure e significati

La Madonna di Arnulf Rainer del 1982-1984 (Fig. 1) mette in scena il suo soggetto iconografico sotto forma di palinsesto.¹ Al centro dell'opera vi è una foto in bianco e nero che riproduce, in scala leggermente ridotta, la famosa Madonna di Vladimir (Fig. 2) risalente agli inizi del dodicesimo secolo.² La foto è evidentemente un'immagine nell'immagine, in quanto il dipinto medievale è posizionato al centro della metà superiore ed è incollato su un supporto interamente bianco, ottenuto con un sottile strato di vernice. Su questa composizione, formata da un'immagine figurativa sovrastante una superficie an-iconica e monocroma, incombe un terzo strato di colore scuro, applicato con forti pennellate a formare spessi fasci di strisce, striature e tratti simili a solchi.³ Questo furioso strato di colore, nato dal gesto di un disegno irruente e di una pittura a dita quasi eruttiva, è la traccia visibile di un impulso offensivo, se non addirittura violento. Tuttavia, lo stesso strato sviluppa valenze che non esiterei a definire tenere, nel senso che

1. Il saggio che qui si presenta costituisce una rielaborazione del mio articolo *The Visual Presence of Remembrance. The Image as Palimpsest*, apparso nel volume miscelaneo *Une absence présente. Figures de l'image mémorielle, textes réunis et présentés par P. Conte*, Paris 2013, pp. 39-78. Mi si consenta di rinviare fin d'ora anche a una serie di miei interventi sul tema del palinsesto e su questioni collegate all'uso e alla percezione delle immagini: K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; *Bild – Schleier – Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik*, in *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hrsg. von E. Müller, Hamburg 2005, pp. 81-112; *Das Bild als Palimpsest, in Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. von H. Belting, München 2007, pp. 133-163; *Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy*, in *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. by R.L. Falkenburg, W.S. Melion and T.M. Richardson, Turnhout 2007, pp. 37-69.

2. *Gottesmutter von Wladimir. Zum 600. Jahrestag der Ankunft der Ikone der Gottesmutter von Wladimir in Moskau am 26. August 1395*, Ausstellung Katalog, Moscow 1995.

3. J. Schütt, *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994; M. Leisch-Kiesl, *Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne*, Wien 1996; W. Hofmann, *Rainer. Eine Notwendigkeit*, in A. Rainer, *Gegen-Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag*, Wien 2000, pp. 17-33; *A. Rainer. Retrospektiva 1948-2000*, catalogo della mostra, a cura di P. Weiermair, Bologna, 2001, pp. 134, 181; *Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation*, Ausstellung Katalog, hrsg. von R. Hoeps, Paderborn 2004.

questi spruzzi di colore scuro lambiscono il capo di Maria come un'aureola e sono arrangiati con dolci linee curve finemente orchestrate; oppure, nel senso che le strisce di colore scuro, spingendosi sino alle guance della Madonna e del Bambino, manifestano un'empatia pressoché dolce, un desiderio di carezze e coccole affettuose ulteriormente reso palese dal fatto che si tratta di un disegno a dita. Se, dunque, da un lato, lo strato di colore plastico e pastoso si presenta come qualcosa volto a imbrattare e a sporcare una superficie che prima era immacolata e incontaminata, dall'altro lato diventa testimone di un dramma della riconciliazione, se non addirittura di una mimesi carnale-gestuale propria di quelle carezze, quelle intime attenzioni fra madre e bambino, poste così palesemente al centro dell'iconografia dell'*Eleousa* o della Madonna della tenerezza.

Ciò che si realizza in questo avvincente dialogo tra foto e gesto, tra raffigurazione e astrazione, tra la materialità del colore e la vetrofania del colore, non è altro che un modo per rivolgersi a un'immagine religiosa, ma si tratta di un rivolgersi realizzato artisticamente. In altre parole, si tratta di un atto di devozione all'immagine sacra trasformato in una creazione estetica. Tuttavia, il suo senso religioso, vale a dire voler creare, attraverso la forza immaginativa della rimembranza (della *ricordatio*, della *Andacht*), un'intensa esperienza visiva di ciò che in realtà è lontano, passato e non esperibile ed entrare così in comunicazione con una persona raffigurata che esiste solo al di là della sua presenza espressa dalla pittura, questo genuino senso religioso, questa contemplazione (*Andacht*) che in sostanza trascende l'immagine stessa, sono soggetti in Arnulf Rainer a mutamenti e trasformazioni sostanziali. E questo si verifica perché il senso religioso si allontana in favore di un dialogo messo in scena in modo palesemente immanente (e non trascendente), in favore di una contrapposizione procedurale che è materializzata nella forma dell'opera stessa, e che vede opporsi creazione a cancellazione, assestamento a disgregazione, gesti artistici elementari di costruzione ad altri di distruzione. In breve: la dialettica fondata su basi religiose, quella dialettica esistente fra contemplazione e trascendenza dell'immagine, è qui integrata, qua forma e qua materia, nell'immagine stessa. In questo contesto, Arnulf Rainer ha spiegato di voler «svelare la pittura tramite sé stessa», e cioè «in quanto sostitutiva di quel legame metafisico carente e oramai andato perduto». In altre parole, questo significa che l'arte, una volta persa l'ancora religiosa portatrice di significato, deve necessariamente elevarsi e diventare lei stessa rivelatrice del proprio mistero.⁴

Quello che dunque si manifesta nell'opera di Arnulf Rainer è l'annullamento della verità religiosa e il suo mutamento in forma artistica esperibile, vale a dire l'inversione dell'immagine mariana in epifania estetica. L'opera di Rainer sembra così diventare un modello esemplare per quel fondamentale processo di

4. «Man muß die Malerei enthüllen durch sie selbst [...], als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene metaphysische Bindung»: Arnulf Rainer, *Malerei, um die Malerei zu verlassen* (1952), in Idem, *Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person*, hrsg. von O. Breicha, Salzburg 1980, p. 47.

slittamento già postulato da Max Weber nel famoso saggio che definiva l'arte una «forma surrogata dell'esperienza religiosa vera e propria», saggio in cui Weber considerava tale slittamento una specificità della modernità secolarizzata: «L'arte si costituisce come un cosmo di valori autonomi, colti in modo sempre più consapevole. Essa assume la funzione di una *redenzione* intra-mondana, in qualsiasi maniera venga interpretata [...]. Con tale pretesa, l'arte entra in diretta concorrenza con la religione di redenzione». ⁵ In effetti, l'idea che ci sia una dimensione soteriologica dell'arte e un'equivalenza strutturale che collega l'artefatto con il mistero del sacro in virtù della sua natura inesauribile e categoricamente olistica, è fin dagli inizi un concetto centrale nella storia, nel pensiero e nella mentalità della modernità (cioè dell'arte e dell'epoca moderna).

Prefigurata già nella tradizione storica del Settecento, *in primis* nelle postulazioni di Baumgarten secondo cui una totalità concettualmente irriducibile risulta immediata solo nell'opera d'arte, cioè attraverso quella «cognitio sensitiva» della verità esperibile nella bellezza artistica, tale figura del pensiero è centrale non solo nella filosofia di Georg Simmel, Rudolf Otto o Benedetto Croce, ma anche in diverse interpretazioni successive. Per esempio, in Theodor Adorno il quale riconosce che le opere d'arte possono essere direttamente paragonate alle «apparizioni divine», e considerate «epifanie neutralizzate e per questo modificate a livello qualitativo». ⁶ In epoca più recente, la figura del pensiero sopra citata risulta centrale anche per le teorie estetiche di George Steiner o di Jean-Francois Lyotard. Quest'ultimo descrive la ricchezza di esperienze sovra-storiche, sovra-temporali alla vista delle opere di Barnett Newman nel modo seguente: «la 'presenza' è l'attimo che interrompe il caos della storia; essa ci ricorda il fatto o si appella al fatto che 'qualcosa è là' ben prima che quel qualcosa esistente acquisti un qualsiasi significato. Quest'idea si può definire mistica, poiché si tratta del mistero dell'esistenza». ⁷

Alla luce di questa nozione, per cui l'immanenza estetica dell'opera d'arte autonoma e moderna è da considerarsi un'eredità della religione e di conseguenza è essa stessa elevata a livello di religione, ⁸ il filosofo Thomas Rentsch, analizzando sistematicamente la lunga tradizione delle dottrine premoderne e le concezioni

5. M. Weber, *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen* (1920), in Idem, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1988, pp. 237-573: pp. 536 ss. («Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung»).

6. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, p. 125.

7. J.-F. Lyotard, *Newman: The Instant*, in Idem, *The Inhuman. Reflections on Time*, Cambridge 1991, pp. 78-88: p. 87.

8. «Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisierung von Offenbarung»: Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 162. La storiografia su questo tema è ampia. Si vedano almeno R. Volp, G. Wohlfart, *Kunst und Religion*, VII. *Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*; VIII. *Das 20. Jahrhundert*; IX. *Philosophisch*, in *Theologische Realenzyklopädie*, XII, Berlin-New York 1984, pp. 292-337; A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstskritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991; *Theologie und ästhetische Erfahrung*, hrsg. von W. Lesch, Darmstadt 1994; *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden. I. um 1800; II. um 1900; III. um 2000*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs und M. Koch, Paderborn 1997-2000; *Die Gegen-*

della *visio Dei beatifica*, ha tratto le seguenti conclusioni: «la particolarità e la struttura logica delle qualità formali proprie dell'esperienza estetica, così come vengono presentate sin dalle dottrine estetiche del Settecento, [...] corrispondono, a causa dell'imperativo terminologico insito nel loro stato gnoseologico, alla forma di conoscenza contemplativa e soprattutto visionaria tipica del Medioevo. [...] L'esperienza trasmessa dall'arte e dalla bellezza della natura racchiude così quelle qualità di piacere e di salvezza che un tempo costituivano la dignità della *visio* dell'aldilà. La felicità rivendicata dallo sguardo estetico e il modo in cui il suo adempimento è pensato rispetto ad un'arte auratica, post-figurano la tradizionale promessa escatologica di felicità».⁹

L'idea che l'esperienza di contemplazione del divino rivolta all'aldilà si perpetui nell'esperienza estetica, racchiude molteplici questioni che qui possiamo affrontare solo in parte. Perciò ritorniamo al quadro di Arnulf Rainer. Si potrebbe dire che la rappresentazione della Madonna di Rainer può essere intesa come una forma di riflessione che annovera diversi discorsi storici, religiosi ed estetici, ma anche psicologici. In tale processo risulta evidente che l'attesa di felicità a base soteriologica si manifesta sì come esigenza potentemente empatica, ma allo stesso tempo si dimostra anche come fragilità profonda e come mancata redenzione. In altre parole, risulta evidente che la svolta menzionata, cioè quel cambiamento che vede il passaggio da un bisogno di rivelazione religiosa a un'esigenza di rivelazione estetica, non si adempie propriamente nel quadro, bensì si oggettiva in modo auto-riflessivo e si sviluppa come un discorso visuale a sé stante. Ciò avviene sotto molti aspetti e apre le porte a molteplici letture della rappresentazione il cui tema è, in realtà, l'esperienza estetica della "medialità" dell'immagine (in senso cioè dell'esperienza della sua "liminalità" come la sua costituzione elementare).

Gli strati di colore nero che imbrattano la superficie del quadro sono così senza dubbio una contrapposizione, una antitesi visiva di come è immaginata la purezza immacolata di Maria, a maggior ragione considerando il fatto che questi strati presentano tracce di spruzzi di color rosso sangue. D'altro canto, se queste fasce di colore con la loro disposizione sparsa sul campo piano dell'immagine si possono interpretare come un gesto forte e risoluto dell'astrazione contro la figurazione, proprio per questo sviluppano su un altro livello un sottile rapporto dialettico con l'idea, insita nell'immagine della Madonna, del vero messaggio di fede, con il fatto cioè che l'immagine di Cristo altro non è che la rappresentazione visibile e diventata uomo di ciò che è astratto e invisibile, non figurabile, vale a

wart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, hrsg. von J. Herrmann, A. Mertin und E. Valtink, München 1998.

9. «Die durch Kunst und schöne Natur vermittelte Erfahrung erhält so diejenigen Genuss- und Heilsqualitäten, die ehemals die Dignität der jenseitigen *visio* konstituierten. Der Glücksanspruch des ästhetischen Blicks und die Art, wie seine Erfüllung angesichts einer auratischen Kunst gedacht wird, postfiguriert die traditionelle eschatologische Glücksverheißung»: T. Rentsch, *Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee*, in *Die Gegenwart der Kunst*, pp. 106-126: pp. 108, 120.

dire del *logos*. E inoltre, in quanto tracce di un attacco violento a cui è stata esposta l'immagine della Madonna, le strisce di colore tracciate con gesti di evidente drammaticità attestano quella «iconoclastia interna», secondo le parole di Gottfried Boehm, che caratterizza in modo duraturo l'intera arte del XX secolo.¹⁰ Tuttavia, essendo il risultato di una pittura a dita, essendo una formazione di colore realmente fatta a mano (appunto con le dita), queste strisce recano in sé il segno evidente di quella volontà creativa volta a dare forma, figura, e vita alle cose, e visualizzano, o per meglio dire, concretizzano così quel rapporto di tensione categoriale che si apre tra il processo di creazione umano e quello divino, tra quello materiale e quello spirituale, e in senso lato tra arte in quanto immaginazione e arte in quanto incarnazione.

Grazie a tali stratificazioni e sedimentazioni di diversi significati, simile a un palinsesto, questa rappresentazione richiama alla memoria anche quella leggenda mitica che attribuisce a san Luca, sin dal Medioevo, l'origine e la forma dell'immagine di Maria, elevando il santo a modello per la professione del pittore.¹¹ Com'è noto, la leggenda, nelle sue più diverse versioni, pone la questione se Luca abbia compiuto il gesto pittorico – con cui è riuscito a cogliere la presenza permanente e autentica della Vergine Maria sotto forma di immagine – grazie alla forza derivata dall'ispirazione divina o grazie al frutto dell'immaginazione artistica, se dunque questo gesto sia frutto dell'imitazione o dell'invenzione (Figg. 3-4). Rainer spinge questa polarità al punto di confronto più estremo, nel senso che da un lato il gesto liberatorio dell'auto-determinazione dell'artista è trasformato in un gesto di annientamento del modello normativo, mentre dall'altro lato proprio tale modello, garante di tradizione, rappresenta il *telos* centrale e addirittura la premessa dell'intero gesto pittorico, senza i quali non esisterebbero né la forma né la struttura estetica del quadro nella sua interezza.

La struttura di un palinsesto, questa stratificazione e compenetrazione di referenze e connotazioni aventi, spinte insieme e opposte, si lega, non a caso, alla stessa immagine della Madonna e al discorso inerente al fatto di trovarci di fronte a una condizione paradossale, cioè a un'immagine di un'immagine, a una riproduzione di una riproduzione. Questa condizione paradossale trova fondamento già nella stessa Madonna di Vladimir, che costituisce la riproduzione di un "originale" che era famoso già al tempo della sua attestazione, cioè nell'XI secolo a Costanti-

10. G. Boehm, *Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund*, in W. Schmied, *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990, pp. 27-34: p. 28. Più in generale, J. Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995; D. Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998, in part. pp. 241 ss.; B. Mersmann, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, in part. pp. 34 ss, e pp. 95 ss.

11. G. Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, pp. 170 ss., e pp. 559 ss.; H.U. Asemissen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, pp. 37 ss.; G.-W. Költzsch, *Maler Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, pp. 12 ss.

nopoli. Con il tempo, la riproduzione in questione, creata all'inizio del dodicesimo secolo sempre a Costantinopoli, divenne a sua volta un "originale" molto venerato. Poco dopo esser stata creata, la tavola fu infatti portata dalla capitale bizantina alla residenza dei granduchi russi, prima a Kiev, poi a Vladimir nel 1155 e infine a Mosca nel 1395. Durante questo pellegrinaggio, all'immagine si attribuì un significato particolare che la portò a diventare patrona dell'intera Russia.¹² Nella nuova patria, essendo considerata un'immagine di culto ed esempio di un "ritratto autentico", diede vita a numerose repliche, tra le quali vi è anche un'icona di ottima qualità delle stesse dimensioni creata nel 1395 o nel 1408 nella bottega di Andrei Rubliov (Figg. 5-6). La sequela di copie pressoché fedeli si è protratta nei secoli successivi, anche in tempi recenti e recentissimi, quasi senza interruzioni.¹³

Malgrado la distanza storica, tutte queste riproduzioni, essendo immagini di un'immagine, fungono da surrogato per l'originale, sebbene l'esistenza dell'originale stesso risulti a sua volta da un'immagine post-figurata facente la funzione di un'altra immagine. Trattandosi di una vera e propria sequenza riprodotta serialmente, i cui esemplari nondimeno mantengono una loro peculiarità per via della loro specifica e singolare materialità, queste immagini trasmettono un'identità che rimane comune al di là di ogni distinzione e che è dovuta al fatto di appartenere a una determinata tipologia, una tipologia in cui è insito un messaggio specifico sia a livello teologico che a livello affettivo (di modo che l'*Eleousa*, alias Madonna della tenerezza, cerca la vicinanza intima col Bambino toccandolo amorevolmente sulle guance ed abbracciandolo in un modo analogo al motivo della Pietà, cosicché già qui si prefigura il dolore futuro per il figlio che un giorno giacerà morto fra le sue braccia). Questa maniera di costituire e garantire l'identità basata sulla tipologia che esclude qualsiasi intervento interpretativo del pittore, fu così definita da Teodoro Studita durante il secondo Concilio di Nicea (787): «La produzione di immagini non è invenzione del pittore, ma atto sacro determinato e trasmesso dalla sola Chiesa. [...] Il pittore si occupi della tecnica, la disposizione è prerogativa dei padri venerabili».¹⁴ Questo assioma normativo riguardante la relazione tra archetipo ed immagine vale anche quando degli abbellimenti sono posti sulla superficie dipinta al fine di ornare, circondare e caratterizzare la persona riprodotta e in tal modo aumentare e accentuare la materialità distintiva della sua esistenza, in breve l'esemplarità della singola immagine.

12. M. Alpatoff, V. Lazareff, *Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche*, in «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 46 (1925), pp. 140-155; A.I. Anisimov, *Our Lady of Vladimir*, Prague 1928; K. Berckenhagen, *Die Ikone der Gottesmutter von Wladimir und ihre byzantinischen Parallelen*, in «Kyrrios», 3 (1963), pp. 146-151; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, pp. 174 ss.

13. *Die Gottesmutter von Wladimir*, in part. pp. 92 ss., cat. 4 (per l'icona di Rublev); per le prime copie e repliche: I. Bentechev, *Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Wladimir und anderer russischer Ikonen*, in *Russische Ikonen. Neue Forschungen*, hrsg. von E. Haustein-Bartsch, Recklinghausen 1991, pp. 141-169.

14. L. Koch, *Zur Theologie der Christuskone*, in «Benediktinische Monatsschrift», 19 (1937), pp. 375-387; 20 (1938), pp. 32-47, 168-175, 281-288, 437-452; p. 42.

Anche la Madonna di Rainer mostra l'immagine di un'immagine, ma essa non svolge una funzione di rappresentanza esemplare, quanto piuttosto, trattandosi di una foto monocroma e sbiadita, attesta – con Roland Barthes in *La camera chiara* – l'esistenza passata di una presenza e di una autenticità che attualmente non sono più raggiungibili, ma vengono altresì scalzate, sovrapposte e sostituite da un'altra, nuova autenticità: cioè dall'autenticità dell'espressione artistica che, in quanto forza metamorfica e trasformativa di appropriazione e di adattamento, grava sull'immagine creando un ordine di strati nuovo ed eterogeneo, un palinsesto materializzato.

Volendo enfatizzare questo concetto, potremmo dire che ci troviamo di fronte a due dispositivi divergenti fra loro. L'uno fa sì che l'immagine crei quell'esemplarità singolare e materiale della sua rappresentazione, e tuttavia il senso e la funzione della rappresentazione si definiscono totalmente dalla sua trasparenza: la sostanza dell'immagine possiede la sua realtà solo dietro la stessa, al di là dell'immagine stessa. Nell'opera di Rainer a questa dialettica tra ciò che c'è davanti e ciò che c'è dietro è contrapposta la dialettica, resa ora immanente, di una strutturazione stratiforme, di una testura concettuale eterogenea, a più poli, che proprio come un palinsesto crea una discontinuità permanente e intrinseca.

Alla luce di tali premesse, che cosa si intende col termine "palinsesto" che ho più volte menzionato? Credo che l'idea di palinsesto possa veramente offrire il modello concettuale adatto a cogliere quella coerenza, o per meglio dire, quella coesistenza che si concretizza nelle immagini e che vede convivere non solo l'originale con la copia, il prototipo con la riproduzione, bensì anche la memoria con il presente, l'autenticità con la messa in scena, l'identità con la differenza. Grazie al concetto di palinsesto è possibile comprendere sistematicamente tale coesistenza in quanto ordine eterogeneo di strati e teorizzarla nel senso di un insieme di connessioni composte da appropriazioni e annullamenti, da prendere e dare, da immaginazione e potere. L'uso del concetto di palinsesto nel nostro ambito sembra ancor più giustificato se si pensa che è già stato assai fecondo quando applicato alle teorie culturali e letterarie.

Nonostante la sua provenienza di stampo nettamente paleografico, per quel che ci riguarda, ci torna utile il fatto che il concetto abbia da sempre dimostrato di potersi caricare di significati metaforici ricchi di sfaccettature. Com'è noto, il termine significava originariamente «raschiato di nuovo» (παλίμψεστος) ed era utilizzato per indicare un'antica tecnica di riciclaggio materiale e culturale con la quale si raschiavano, grattavano, o si trattavano con altre tecniche, per esempio con delle tinture, i materiali su cui si scriveva, come la pergamena o il papiro, in modo da poter scrivere nuovi testi sopra a quelli esistenti. Tale tecnica si diffuse perché permetteva di riutilizzare materiali pregiati, ma anche perché era necessario ricodificare quelle leggi e quei culti, quelle liturgie e quegli usi che non erano più validi. Fin dagli inizi non era raro che il testo raschiato riaffiorasse da solo dopo un certo periodo o che rimanesse visibile per via di resti, tracce, cancellazioni.

Questa specifica struttura formata da stratificazioni e rimozioni, da sovrapposizioni e compenetrazioni reciproche, una struttura che non si manifesta tanto

come una successione quanto piuttosto come una coesistenza materiale, o per meglio dire, una coerenza strutturale, ha fatto sì che il concetto già dall'antichità fosse predestinato a essere utilizzato in senso metaforico. Plutarco, per esempio, lo usò per descrivere la complessa interrelazione tra il mutevole aspetto esteriore dell'essere umano e quella natura interna, celata dall'esterno, ma mai del tutto cancellata. Già qui il concetto rivela il significato di intreccio dinamico e bipolare di significati, un intreccio tra identità e differenza nel suo duplice aspetto che comprende sia la parte dell'oggetto che quella del soggetto e si riferisce dunque sì all'oggetto, ma anche al mondo in cui esso è percepito ed esperito.

Questa accezione metaforica del concetto fu più tardi utilizzata nell'ambito delle teorie storiche e culturali, ma anche in diverse trattazioni relative alla composizione della coscienza umana, vale a dire sia nel quadro della storia universale che di quella individuale. Ciò avviene in particolare spesso quando si voglia descrivere la realtà (il mondo esterno o quello interno, la parte oggettiva o quella soggettiva) come ordine transitorio di strati dell'essere, o per meglio dire nel senso di una stratificazione di mondi esperiti e di formazioni semiotiche. Già Thomas Carlyle,¹⁵ Thomas De Quincey,¹⁶ o Charles Baudelaire hanno interpretato la mente umana facendo esplicito ricorso al concetto di palinsesto e definendolo una continua sovrapposizione di idee, immagini e sentimenti.¹⁷ Anche Sigmund Freud sviluppò in modo simile la sua idea di *Wunderblock*, o lavagnetta magica, in cui riconobbe un sistema analogo all'apparato percettivo umano inteso come struttura dinamica per formare, ricordare e sedimentare esperienze.¹⁸

Nel contesto di quest'uso metaforico, il termine trovò applicazione come modello concettuale negli ambiti della storia della mentalità e della civiltà dove servi per descrivere quel continuo processo di sovrascrittura tipico della cultura nei confronti della natura. Non da ultimo, fu ripreso nel tardo XX secolo dagli studiosi di letteratura che lo applicarono a teorie relative alla storicità della letteratura, e per sviluppare modelli sugli influssi storici. Distinguendolo volutamente dall'ormai consolidata retorica concettuale e dalle procedure da essa espresse (*interpretatio, imitatio, aemulatio* ecc.), il lemma è stato usato soprattutto nell'ambito delle ricerche relative all'inter-testualità. Primo fra tutti da Gerard Genette che lo considera alla stregua di una metafora guida utile per descrivere il rapporto semantico tra diversi tipi di testi, e per questo in grado di caratterizzare un aspetto elementare della testualità, e in particolare della letterarietà. Il termine "testo" è qui considerato come un sistema autoreferenziale che acquista uno status teorico

15. Th. Carlyle, *On History* (1830), in Idem, *Works*, 18 voll., London 1904-1905, V, pp. 500-507.

16. Th. De Quincey, *The Palimpsest of the Human Brain* (1845), in Idem, *Collected Writings*, ed. by D. Masson, 14 voll., Edinburgh 1889-1890, XIII, pp. 340-349.

17. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels. Opium et haschisch*, Paris, 1860; Ch. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986, pp. 197 ss.; K. Stierle, *Rhetorik und Poetik der Metapher*, in Idem, *Ästhetische Rationalität, Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, pp. 224-233 («Poetik der Erinnerung als Palimpsest»).

18. S. Freud, *Notiz über den Wunderblock* (1925), in Idem, *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt 1975, pp. 363-369.

Una tale interpretazione è evidente anche dai santi che, raggruppati secondo una rigida simmetria ai piedi dell'apparizione divina, dovevano servire ai credenti da modello di devozione e professione di fede. Si potrebbe affermare che i santi fungevano da mediatori carichi di retorica che segnavano il limine tra l'immagine miracolosa e chi l'osserva. Essi costruiscono dunque una relazione tra vicinanza e distanza, tra immersione e riflessione che, nella sua struttura, non sembra diversa da quell'enfasi espressa gestualmente da Rainer per giungere a un contatto con la persona raffigurata la quale tuttavia, a causa della sua essenza meramente mediale, per il fatto stesso di essere un quadro, preclude e nega ogni contatto e ogni possibilità di attualizzazione.

Malgrado la specificità storica delle diverse funzioni e strumentalizzazioni a cui, nei rispettivi periodi storici, furono sottoposti questi quadri durante le lotte per la sovranità ermeneutica dei discorsi religiosi e per il dominio dell'immaginario, tali esempi permettono in primo luogo di comprendere il legame categoriale che l'immaginario ha con il *medium* in cui è rappresentato, e viceversa, una situazione questa che i quadri in esame riescono a superare integrando modi eterogenei: iconici e narrativi, storici e sovra-storici, irraggiungibili e assimilati ecc. Si potrebbe quindi arrivare a dire che le immagini, non solo per la tendenza della modernità a dilatare la prassi artistica sino a dissolvere i confini tra le arti e la loro intersezione, sono strutture sovraccariche di relazioni inter-pittoriche e inter-mediali che si intrecciano con altre strutture, vi si sovrappongono, le infiltrano e ne sono a loro volta infiltrate. E tuttavia emergono anche criteri sostanziali per poter riconoscere una differenziazione storica. Se si vuole infatti inquadrare il concetto di palinsesto nel contesto delle metafore guida e di altri concetti attualmente in auge riguardanti la percezione delle immagini, come per esempio i concetti di "velo", di "specchio", di "calco" o di "finestra", e se si vuole arrivare a una sua puntuale definizione teorica, bisogna innanzitutto ammettere che le loro metafore, cioè le metafore del velo, della finestra, dello specchio ecc., a differenza della metafora del palinsesto, sono da tempo impiegate per analizzare le immagini e dispongono di una tradizione lunga e consolidata.

Si deve poi riconoscere che la carica semantica di queste metafore e la corrispondente comprensione dell'immagine sono essenzialmente caratterizzate da due categorie cognitive: da un lato dai fondamenti metafisici e religiosi e dall'ideale di un'esperienza trascendentale procurata dall'immagine, e dall'altro lato dalle esigenze di mimesi e di imitazione della natura, o per meglio dire di illusione e di finzione della realtà.²⁴ Se questo insieme di metafore (dell'immagine come

24. Tra le molte referenze si vedano almeno R. Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt 1994; V.I. Stoichita, *L'Instauration du tableau: Metapainting a l'aube des temps modernes*, Paris 1993, pp. 72 ss.; *Schleier und Schwelle*, hrsg. von A. Assmann und J. Assmann, München 1997-1999; G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, in *L'Empreinte*, Paris 1997, pp. 15-192; P. Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002; G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; J. Endres, B. Wittmann, G. Wolf, *Ikonomie des*

velo, specchio, finestra ecc.) allude dunque a una dialettica categoriale tra quello che c'è al di qua e quello che c'è al di là dell'immagine, con il concetto di palinsesto si evidenzia invece un'immanenza di questa dialettica, e in tal modo si sposta il livello di riflessione dalla relazione immanente all'immagine stessa. Invece di fungere da limine verso qualcosa posto al di là dell'immagine, l'immagine stessa nasconde questa liminalità come riferimento interiorizzato in se stessa. Questa dialettica del tutto interna all'immagine, cioè la struttura base di un intreccio di idee dinamico e bipolare, potrebbe essere descritta e differenziata tramite un ampio registro di coppie concettuali antinomiche dove l'elemento essenziale è la congiunzione "e" collegante i due poli: assenza e presenza, invecchiamento e rinnovamento, estinzione e conservazione, cancellazione e traccia, identità e differenza, trasparenza e opacità, originale e copia, prima e ora, memoria e presente, appropriazione e perdita. Si deve quindi ammettere che una netta contrapposizione tra l'idea dell'immagine come palinsesto e l'idea dell'immagine come velo o finestra non è affatto praticabile, e non avrebbe alcun senso dal punto di vista teorico-concettuale. Una tale differenziazione può essere però proficua una volta considerata la sua storicizzazione, vale a dire chiedendosi se ci furono fasi di chiara congiuntura o fasi di latenza delle strutture di immagini simili a palinsesti, e infine chiedendosi in quale misura quei modelli riguardanti le esperienze di trascendenza e gli ampliamenti dovuti a diverse prospettive sovra-storiche si pongano in contrasto con i modelli che riguardano i processi di immanenza e insieme la nozione di "qualcosa di stratificato" da intendersi come una categoria di "storicità" intrinseca.

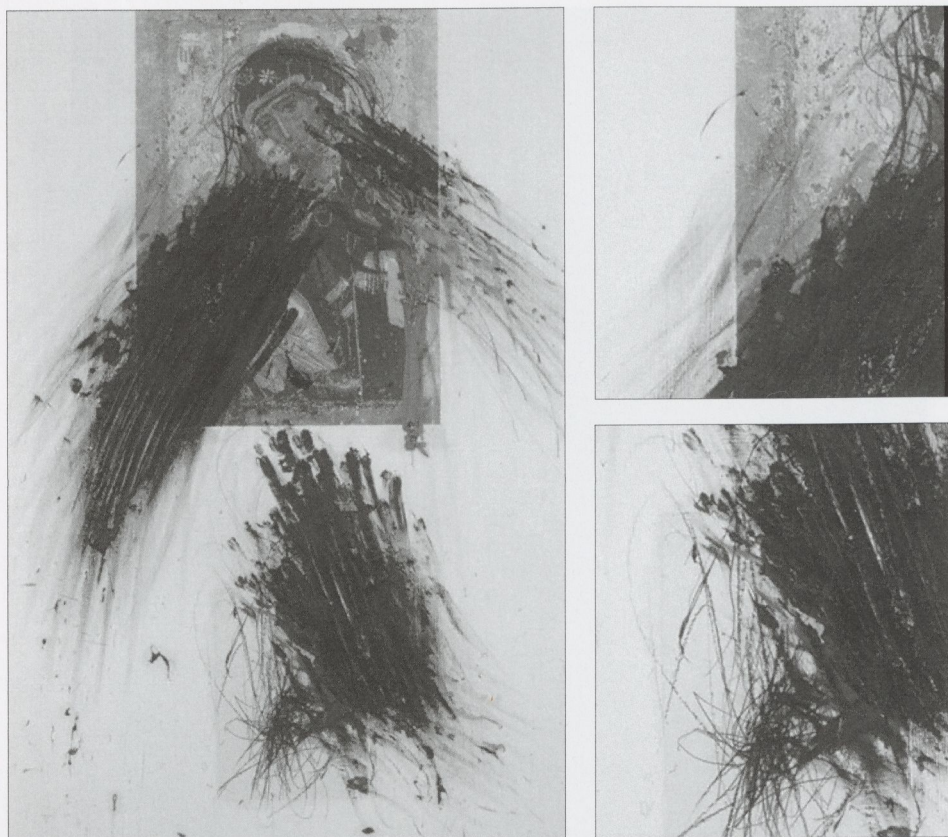


Fig. 1. Arnulf Rainer, Madonna, 1982-1984, Vienna, collezione Rainer.



Fig. 2. Artista ignoto, Madonna di Vladimir, Mosca, Galleria Tretyakov (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).



Fig. 3. Maerten van Heemskerck, San Luca dipinge la Vergine, Rennes, Musée de beaux-arts (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).

Fig. 4. Jan Gossaert, San Luca dipinge la Vergine, Vienna, Kunsthistorisches Museum (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).

Fig. 5. Andrei Rubliov (o sua cerchia), Madonna di Vladimir, Vladimir, Museo (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).

Fig. 6. Andrei Andreevich Aleksandrov, Madonna di Vladimir, Mosca, collezione privata (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).



Fig. 7. Michele Tosini, *Visione della Madonna di Loreto ai santi*, Prato, monastero di San Vincenzo (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).



Fig. 8. Michele Tosini, Visione della Madonna di Loreto ai santi, particolare, Prato, monastero di San Vincenzo (© Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität).