

Da Piero della Francesca a Andrej Tarkovskij. *L'iconologie analytique au travail*

Nel 1992 veniva dato alle stampe presso Flammarion *Le jugement de Paris*¹. Cinque anni più tardi Damisch pubblicava per conto dell'editore Seuil un piccolo volume dall'evocativo titolo *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*². *Iconologie analytique I* costituiva il sottotitolo del primo testo e, se la scelta di un diverso editore non lo avesse impedito, l'autore avrebbe voluto inserire nel secondo volume l'indicazione *Iconologie analytique II*. L'assenza di un legame esplicito tra i due testi non rende tuttavia meno evidente la relazione profonda che li connette. Il volume più recente, dedicato alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, costituisce in effetti il primo esempio di quell'iconologia analitica di cui, nel testo del 1992, Damisch si limitava a definire i caratteri teorici³. Che si tratti di una prima prova è confermato dalla necessità di ribadire la legittimità teorica e i confini epistemologici della ricerca e, ancora, dall'esigenza di distinguere quest'ultima dalle due discipline – l'iconologia e la psicoanalisi – cui la definizione rinvia. La differenza tra l'iconologia analitica e tali discipline si esplicita nel testo attraverso echi e rinvii, da indagare e interrogare a dispetto della piana evidenza che essi propongono.

Il primo e più evidente rinvio è alla psicoanalisi. Il titolo del testo allude infatti al saggio freudiano *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*⁴. Le analogie tuttavia sono solo apparenti. Se il titolo

adottato da Damisch cita infatti quello scelto da Freud, lo scarto tra la preposizione d'appartenenza 'de' e il complemento d'agente 'par' dichiara la diversa finalità delle due indagini. Proprio in quello scarto, apparentemente impercettibile, si dà in effetti la distanza tra una psicoanalisi applicata e un'iconologia analitica. L'indagine di Damisch non mira infatti a restituire il ricordo d'infanzia di Piero della Francesca. Scopo della sua ricerca non è né il soggetto personale e storicizzato – quello che negli stessi anni Daniel Arasse cercava di reperire attraverso l'iconografia analitica⁵ – né il soggetto che l'iconologia panofskiana tenta di identificare e interpretare sulla base di riferimenti testuali e contestuali.

Se il titolo dichiara la distanza dalla ricerca di Freud e, attraverso quest'ultima, il fastidio nei confronti di un certo uso della psicoanalisi, la riflessione contenuta nel testo esplicita nondimeno la sua differenza rispetto alla ricerca iconologica tradizionale. Lo scarto è misurabile in questo caso attraverso il confronto tra la riflessione sulla *Madonna del parto* offerta da Damisch e le analisi che, della stessa opera, avevano dato Giovanni Pozzi e Maurizio Calvesi alla fine degli anni Ottanta⁶. Pozzi e Calvesi avvicinano entrambi l'affresco al dispositivo descritto nei capitoli 25 e 26 dell'*Esodo*, riconoscendo nell'opera la trasposizione neotestamentaria del tabernacolo all'interno del quale era custodita l'Arca dell'Alleanza. L'opera

costituirebbe la traduzione figurativa del Mistero dell'Incarnazione in cui si iscrive la nuova alleanza tra Dio e l'uomo⁷.

Damisch non smentisce la tesi, né contesta i riferimenti testuali che essa chiama in causa. Tuttavia, il fine delle indagini di Pozzi e Calvesi costituisce per lo studioso un problema più che una soluzione. Il contenuto esplicitato dai due studiosi diviene in effetti per Damisch punto di partenza di un'indagine che ai contenuti coscienti sostituisce quelli inconsci e al senso profondo, inteso in termini panofskiani, preferisce la profondità della sollecitazione, non misurabile in termini concettuali e verbali, che l'opera è in grado di veicolare indipendentemente dai riferimenti testuali e dalla volontà dell'autore. In questo senso il contenuto esplicitato dai due studiosi italiani costituisce meno la soluzione dell'enigma che il veicolo per la sua riproposizione.

Se il Mistero dell'Incarnazione costituisce infatti il contenuto iconografico dell'opera, e il rinvio al tema veterotestamentario fornisce il riferimento testuale capace di disvelarne il senso, né l'uno né l'altro risolvono, secondo lo studioso francese, l'enigma che l'opera continua a porre ancora oggi. Non basta a esaurirlo l'identificazione delle fonti, né il presunto legame che l'opera intrattiene con la biografia del suo autore. Se la *Madonna del parto* continua a interrogarci è perché, spiega Damisch, attraverso e al di là del Mistero dell'Incarnazione, Piero della Francesca è stato in grado di dare forza d'icona a un interrogativo tanto arcaico quanto esistenziale⁸. Il gesto insolito di Maria affiancherebbe all'evidente valore d'indicazione implicazioni indipendenti dalle risonanze teologiche e mariane proprie della scena rappresentata. Oltre a rinviare l'attenzione dello spettatore nella direzione del nucleo tematico della composizione, secondo lo studioso il gesto avrebbe una relazione diretta con il *souvenir d'enfance*, o meglio, con l'interrogativo che è spesso alla base di tali ricordi. Il modo in cui le dita della Vergine giocano sul ventre, e l'ambiguità con la quale esse simulano l'inserimento nell'apertura della veste rinvierebbero nello specifico a ciò che Freud aveva definito la domanda più antica della giovane umanità⁹.

Si capisce a questo punto il senso in cui dovrà essere inteso il titolo scelto da Damisch per il testo. Il *souvenir d'enfance* che il saggio si propone di restituire non è il ricordo personale di cui l'opera, o le fonti documentarie a essa coeve potrebbero restituire una prova, quanto il *souvenir d'enfance* inteso come categoria analitica, universale e sovratemporale. Non dunque un ricordo d'infanzia, ma il ricordo d'infanzia che, coerentemente alla sua natura, schermo e rivela l'interrogativo della

giovane umanità come dell'umanità alla sua origine¹⁰. Si noterà a tal proposito che, come il *souvenir d'enfance* ha valore soprattutto per il desiderio cui dà figura, l'analisi di Damisch mira a indagare il modo in cui la storia di Maria e l'immaginario a essa connesso abbiano potuto fornire a Piero della Francesca il materiale e il pretesto per la simbolizzazione di un interrogativo atavico¹¹. Il Mistero cristiano dell'Incarnazione avrebbe fornito il viatico per l'espressione di un quesito informale e in formulabile.

Alla figurabilità del divino, che il Mistero dell'Incarnazione pone al suo centro e la traduzione pittorica duplica, Damisch sovrappone dunque la figurabilità intesa come *mise en forme* di un interrogativo tanto antico quanto esistenziale. La figurabilità dovrà essere intesa in questo caso come possibilità, offerta dal visivo oltre che dalla tradizione iconografica, di esprimere un interrogativo che difficilmente avrebbe trovato modo di esplicitarsi¹². Una simile accezione di figurabilità risulta prossima alla funzione che Freud aveva attribuito alla *Darstellbarkeit* ne *Die Traumdeutung*. Con essa condivide la capacità di figurare pensieri non verbalizzabili, e ancora la possibilità di superare la censura imposta dalla coscienza privata e collettiva.

Tale accezione di figurabilità non esaurisce tuttavia la ricerca dello studioso. Se infatti l'opera di Piero della Francesca dà figura a un enigma atavico essa è nondimeno l'agente di una figurabilità che ha nella mente dello spettatore il luogo e la scena del suo divenire. Alla figurabilità interna all'opera, che potremmo definire di I tipo, Damisch sovrappone e intreccia una figurabilità di II tipo, di cui l'opera è veicolo e motore; una figurabilità che ha nell'opera il suo punto d'avvio, ma che dell'opera è destinata a superare i limiti¹³. Proprio a quest'ultima accezione del termine occorre fare riferimento per comprendere il senso e il carattere di quell'immagine nel quadro cui l'autore fa riferimento nei testi più maturi¹⁴. Se infatti per Damisch il quadro non è un'immagine¹⁵, esso può essere veicolo di immagini. Lungi dal sostituirsi al piano del quadro, queste si sovrapporranno a esso, disvelando la capacità dell'opera di operare in quello spessore che è l'inconscio dello spettatore.

Tornando all'opera di Piero della Francesca, si dirà dunque che al *souvenir d'enfance*, che prende forma nell'opera e che trova nell'iconografia cristiana il veicolo e la condizione della propria figurabilità, si aggiunge il *souvenir* che prende forma nella mente dello spettatore; un ricordo di cui l'opera innesca la rimemorazione, ma che ha nell'inconscio dell'osservatore e nella partecipa-

zione di quest'ultimo rispettivamente il luogo e la condizione del suo divenire.

Si noterà a questo punto come le motivazioni che legittimano il ricorso alla categoria del *souvenir d'enfance* siano di triplice natura. Quest'ultima trova la sua giustificazione nel materiale che l'opera veicola, ma anche, e forse soprattutto, nella funzione di costruzione¹⁶ di cui essa è, allo stesso tempo, prodotto e agente. L'enigma cui l'opera dà figura fa eco all'interrogativo dell'origine, il *souvenir d'enfance* per eccellenza, o meglio alla sua matrice. Il soggetto iconografico rappresentato dall'opera svolge diversamente la funzione di costruzione di cui il *souvenir d'enfance*, inteso come racconto, è il prodotto. Gli echi che l'opera è in grado di suscitare nella mente dello spettatore costituiscono diversamente il prodotto di una rimemorazione che ha nell'opera la sua condizione di possibilità. Ciò che essa ci restituisce in questo senso è meno il *souvenir* che la costruzione necessaria alla sua rimemorazione.

Quest'ultima accezione di costruzione fa riferimento al senso che tale termine assume all'inter-

no del procedimento analitico descritto da Freud. Il termine 'costruzione' costituisce in effetti una parola chiave nella relazione che l'analista stabilisce con il paziente. Freud riconduceva il lavoro analitico al rapporto stabilito tra due scene distinte sulle quali l'analista e l'analizzato sarebbero chiamati a giocare il loro ruolo¹⁷. Tale relazione non dovrà essere confusa, spiega lo studioso, con la struttura rappresentativa. L'analista infatti non offre al paziente alcuna rappresentazione, né questi si colloca nella posizione passiva dello spettatore. Il paziente riceverà piuttosto delle costruzioni a partire dalle quali inizierà il suo processo di rimemorazione, mentre la costruzione raggiungerà il suo obiettivo nel momento in cui la comunicazione si sarà stabilita e qualcosa come una verità si sarà manifestata¹⁸.

Proprio alla relazione giocata sulle due scene occorre fare riferimento per comprendere il rapporto opera-spettatore che Damisch pone al centro dell'iconologia analitica. Tale relazione costituisce il presupposto di un lavoro che, pur nascendo dall'opera, ha quale luogo del proprio divenire l'inconscio dell'osservatore. Un inconscio cui l'opera fa riferimento, ma che entrerà in gioco solo nel momento in cui lo spettatore definirà i termini della propria *mise en jeu*¹⁹, o meglio di quella *mise du sujet* dalla quale deriverà la possibilità di conoscere o riconoscere una parte della propria soggettività. Se la prima accezione di figurabilità rinvia dunque al lavoro onirico descritto da Freud nel *Die Traumdeutung*, la seconda replica i caratteri del lavoro analitico descritto dallo stesso.

Per l'arricchimento della nozione di figurabilità, per la visione più complessa del lavoro dell'arte, indicato fin da 1992 quale oggetto della nuova disciplina, e ancora per l'interesse crescente per il soggetto inteso come spettatore, il testo dedicato alla *Madonna del parto* si qualifica come una cerniera fondamentale tra i caratteri dell'iconologia analitica enunciati ne *Le jugement de Paris* e gli esiti più recenti contenuti nei saggi dedicati alla cappella di San Brizio a Orvieto²⁰.

Accanto al valore del testo nell'economia della riflessione dell'autore, risulta tuttavia urgente interrogare la validità del procedimento d'indagine, nonché la fondatezza delle conclusioni cui esso conduce relativamente all'opera in esame. Importanti risposte in questo senso sembrano giungere dalla disamina del film *Nostalghia* di Andrej Tarkovskij (fig. 1, tav. XXV). Realizzato nel 1983, il film racconta il viaggio fisico ed esistenziale del poeta sovietico Andrej Gor'čakov. Giunto in Italia per ricostruire la biografia del compositore russo del XVIII secolo Andrej Sosnovskij, il protagonista compie un percorso all'interno della propria sto-

1. Locandina del film di Andrej Tarkovskij, *Nostalghia*, 1983.



2. Andrej Tarkovskij, *Nostalgia*, 1983, fotogrammi scelti.



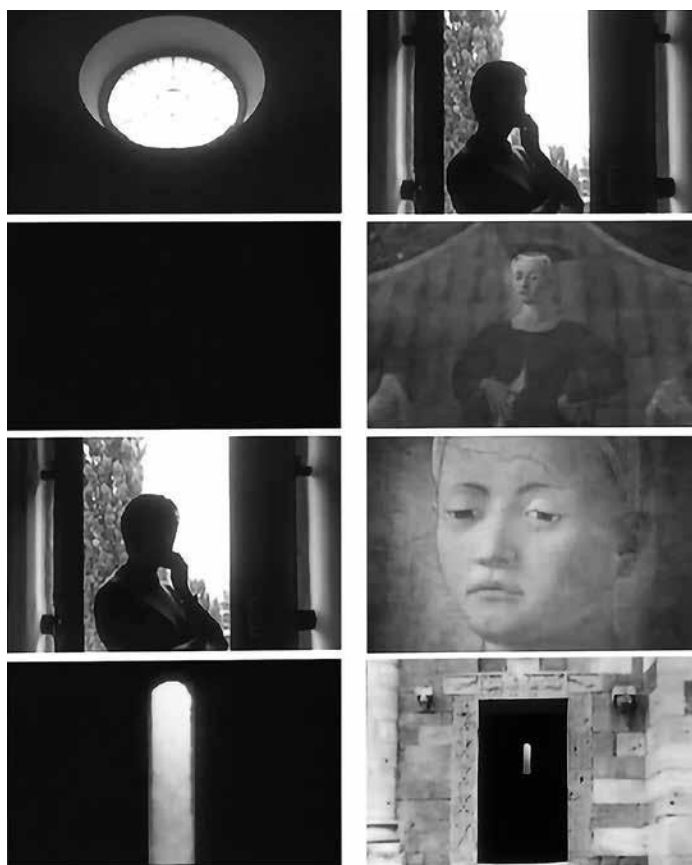
ria. Le tappe della ricerca biografica sul musicista – ricerca per la quale Gorčakov si avvale dell'aiuto della bella interprete Eugenia – si sovrappongono a quelle che egli compie all'interno della propria memoria, in un percorso a ritroso destinato a condurlo all'origine di se stesso. L'intero film è immagine di un ritorno all'origine: canto melanconico di un bisogno di origine destinato a rimanere frustrato; elegia di un desiderio di origine capace di sopravvivere unicamente nella dimensione consolatoria, ma mai asintomatica, del ricordo.

La *Madonna del parto* fa la sua comparsa nelle prime sequenze del film. Per volontà dello stesso poeta, che manifesta il desiderio di vedere l'opera di Piero della Francesca, Gorčakov e Eugenia si recano sulle colline di Monterchi. Il film inizia qui (fig. 2, tav. XXVI): la prima scena ci mostra una vallata nebbiosa, umida, in cui a stento scorgiamo una macchina da cui scende la sola Eugenia. Da un rapido scambio di battute, che non lascia comprendere le ragioni della decisione, scopriamo che Gorčakov non entrerà. È Eugenia, dunque, a condurci al cospetto della donna di Piero della Francesca²¹. È attraverso i suoi passi e i suoi occhi che

incontriamo la 'giovane montanina' di cui aveva parlato Longhi²².

La visione dell'opera è sottolineata da una scena di carattere rituale. Una giovane donna, seguita da altre compagne, incede lungo la piccola navata della chiesa. Queste accompagnano con preghiere e canti una statua della Vergine preceduta da candele. Il gruppo si arresta in prossimità dell'altare, lasciando la statua a terra. Il rito si conclude con l'apertura, per mano della giovane donna, della fessura collocata nella parte antistante dell'abito della Madonna. Da quella fessura fuoriescono uccelli che interrompono in modo violento e cacofonico il silenzio aulico e immobile dello spazio sacro. In quel momento, una volta compiuto il rito, scorgiamo di nuovo l'affresco di Piero della Francesca. Il contatto visivo avviene attraverso un avvicinamento progressivamente totalizzante che arriva a far coincidere lo spazio dell'inquadratura con il volto della giovane donna.

L'intera sequenza documenta in modo affascinante e narrativamente efficace la devozione che nel XX secolo le donne della zona tributavano all'immagine della puerpera²³. Non è tuttavia per



3. Andrej Tarkovskij, *Tempo di viaggio*, 1983, fotogrammi scelti.

questo, a nostro avviso, che il regista sceglie di collocare l'opera di Piero della Francesca in apertura del film. La restituzione di una tradizione folclorica non sembra giustificare l'inserimento dell'affresco all'interno di un film che, come tutta la produzione di Tarkovskij, risponde a esigenze visionarie più che storico-documentarie. Per comprendere il senso della citazione occorrerà forse risalire a quel contatto negato, ossia alla decisione di Gorčakov di non entrare in chiesa. Il poeta sceglie di non guardare l'opera che lui stesso aveva espresso il desiderio di vedere, perché probabilmente sa che il contatto non lo avrebbe lasciato indifferente. Tale consapevolezza è quella del regista che, nei lunghi e meticolosi sopralluoghi per la scelta degli scenari – scenari documentati dal film *Tempo di viaggio* (1983, fig. 3, tav. XXVII)²⁴ –, si era esposto al contatto con l'opera, riportandone l'esperienza insostenibile cui nel film il protagonista si sottrae.

L'opera che dà figura al *souvenir d'enfance*, e in cui prende forma l'interrogativo dell'uomo circa la propria origine, è per Tarkovskij figura e veicolo per la rimemorazione del sentimento cui tutto il

film tenta di dare forma. La *Madonna del parto* è nell'opera del regista veicolo di figurabilità della nostalgia, ossia del sentimento connesso al desiderio di tornare a un'origine, sia essa nel luogo o nel tempo. Questo sentimento pervade il musicista, il poeta, ma soprattutto il regista, che nel profilo dei due personaggi traspone il dolore, tutto personale, attorno al quale il film – il più autobiografico della sua produzione – prende forma, e cui lo stesso film tenta di dare forma.

La nostalgia, come racconta l'origine del termine, è innanzitutto desiderio di tornare a un'origine da intendersi come luogo. Questa sofferenza è esplicitata nel film attraverso le parole espresse dal musicista in una lettera rintracciata da Gorčakov nel conservatorio di Bologna (fig. 4): «Potrei tentare di non tornare in Russia – scrive Sosnovskij – ma questo pensiero mi uccide perché non è possibile che io non possa più vedere il Paese dove sono nato, la bellezza, l'aria dell'infanzia». Le parole di Sosnovskij costituiscono il triste contraltare dell'animo di Tarkovskij, che proprio nel 1982, durante le riprese del film, maturerà la decisione di non rientrare in Russia, abbracciando quella con-

dizione di esule che lo priverà dei suoi affetti come della possibilità di rivedere i luoghi delle sue origini²⁵. A quella sofferenza fa eco lo stesso protagonista, che al termine del film afferma di avere noia di tutto, di voler tornare a casa. La morte per infarto che lo coglie nelle ultime scene del film sembra realizzare la fine preconizzata dal musicista, ponendosi come traslitterazione poetica della condizione dello stesso Tarkovskij, che, pur restando in vita, di quella morte, della recisione connessa a quella scelta, porterà per sempre i segni²⁶. La sofferenza data dall'impossibilità di tornare nel luogo originario diverrà dolore prodotto dall'eterno ritorno di frammenti visivi e ricordi sonori.

Alla nostalgia di un luogo si unisce quella connessa al desiderio di tornare a un'origine di tipo temporale. La successione cronologica del film è costantemente interrotta da *flashback*. Fotogrammi in bianco e nero, privi di suono, spesso mostrati a velocità ridotta, inseriscono all'interno del tessuto diacronico l'indicazione di un tempo altro. Sono immagini di un passato che riemerge dalla memoria per esserne immediatamente assorbito; immagini di bambini, case, paesaggi, che sfuggo-

no al senso o che conducono a un altro senso. Tra i volti che affiorano dalla memoria distinguiamo una giovane donna dai profondi occhi neri. È Maria, la moglie di Gorčakov. A lei sono spesso associate le figure di un bambino e di una ragazza, a ricomporre l'immagine di una famiglia che si intuisce essere destinata a rimanere nel ricordo.

Quella stessa donna costituisce il viatico per l'indagine di un tempo ancora più lontano. Ciò verso cui essa conduce è un passato che non ha immagine, perché al di qua della nostra stessa capacità di ricordare; un passato che non ha volto, ma che chiede di prendere figura. In un fotogramma che si inserisce all'interno dello stato onirico del protagonista, la donna con gli occhi neri compare distesa sul letto, immobile. La posizione enfatizza il profilo gravido della donna che, proprio in virtù del suo stato, conduce oltre la famiglia istituita verso quella d'origine, verso un altro tipo di origine. Ricaviamo questa consapevolezza seguendo gli indizi lasciati dal regista. Dalle parole di Gorčakov sappiamo che i figli lasciati in patria sono due, mentre la soluzione del bianco e nero adottata dal regista per restituire frammenti del passato ci au-

4. Andrej Tarkovskij, *Nostalgia*, 1983, fotogrammi scelti.





5. Andrej Tarkovskij, *Nostalgia*, 1983, fotogrammi scelti.

torizza a escludere che si tratti di una proiezione nel futuro. In questo caso Maria non reca in sé l'immagine di un figlio a venire, essa è viatico della rimemorazione del figlio che Gorčakov è stato. Alla moglie si sovrappone dunque la madre²⁷, alla madre dei suoi figli la proiezione della donna che lo ha generato; quella madre nella quale sembra possibile riconoscere la figura femminile, con il capo velato, che compare negli stessi fotogrammi poc'anzi indicati. Al desiderio di tornare in patria e riabbracciare la propria famiglia, si sovrappone dunque la ricerca che giunge a interrogare il rapporto con la madre, ossia con colei che è all'origine, che costituisce l'origine fisica di ogni essere umano.

Se il ventre della donna incinta riporta alla nostra mente il profilo della *Madonna del Parto*, da cui tutto prende avvio²⁸, un altro elemento del film torna in modo ellittico a farvi riferimento. In una Bagni Vignoni deserta (fig. 5), abitata unicamente da stracci e giornali depositati dal tempo, il protagonista si imbatte in un armadio specchiato. Dopo essere passato oltre, l'uomo torna indietro, lo apre e, mentre la superficie specchiata delle ante

gli restituisce l'immagine del folle Domenico, un improvviso gesto di paura, un trasalimento che lascia intendere un riconoscimento, o molto più semplicemente la paura data della sovrapposizione dei due volti, porta il protagonista a richiudere l'armadio.

La pellicola scorre e il fotogramma successivo ci conduce all'interno della chiesa di San Galgano. L'apertura dell'armadio, indicata ma non attraversata, fa eco alla fenditura presente nella veste della Madonna di Piero della Francesca, così come la chiesa nella quale il protagonista cammina nella scena immediatamente successiva rinvia alla figura di Maria che è *Mater Ecclesiae*. La scelta della chiesa di San Galgano non sembra essere casuale, né motivata da considerazioni di ordine meramente estetico. La val d'Orcia offriva valide alternative – basti pensare alla vicina abbazia di Sant'Antimo – e qualunque chiesa sarebbe stata sufficiente a corroborare l'associazione Madre-Chiesa. La scelta di San Galgano ci conduce in realtà a un livello ulteriore, al punto più profondo, più lontano del viaggio nostalgico di Tarkovskij. L'origine verso la quale il regista ci conduce non è in questo caso né

quella del paese natio, né quella dell'infanzia o del ventre materno. Nei fotogrammi girati all'interno dell'architettura cistercense Tarkovskij ci conduce alle soglie di un'origine cosmica, universale. In quella chiesa priva di copertura il cielo e la terra dialogano: l'acqua caduta dal cielo e la materia che giace a terra si uniscono, dando vita al fango in cui la vita prende forma e l'uomo ha origine. Se l'acqua, elemento archetipico, costituisce un protagonista indiscusso del film²⁹, il fango cui essa dà vita unendosi alla terra è figura di un inizio che costituisce il punto più estremo del percorso di ritorno all'origine cui tutto il film conduce³⁰.

Le diverse declinazioni di origine fin qui enunciate si giustappongono nelle ultime scene del film. Una successione di fotogrammi, la cui qualità monocroma ci dice che tutto, anche il protagonista, appartiene al passato, presenta le diverse ragioni della nostalgia (fig. 5). Il protagonista è seduto a terra, in un luogo imprecisato. Lo accompagna

il cane, animale che nel corso dell'intero film scandisce il passaggio dal presente al passato³¹. L'inquadratura si allarga, e sullo sfondo scorgiamo una casa. È la casa presente in tanti altri *flashback*, quella della famiglia lasciata in Russia, cui si sovrappone forse il ricordo della dimora della sua stessa infanzia. Lo sguardo della cinepresa indietreggia, l'inquadratura si allarga, e davanti al poeta e al cane compare una pozzanghera in cui acqua e terra si uniscono a comporre uno specchio immobile. In quella superficie scorgiamo il riflesso delle aperture di un'architettura che, man a mano che la telecamera si allontana, scopriamo essere la chiesa di San Galgano. Inizia a piovere (fig. 6) e in quella fitta rete di fili d'acqua che unisce cielo e terra il nostro occhio scopre che la casa di Dio racchiude la casa dell'uomo, che la terra dell'infanzia del poeta, l'origine fisica della sua memoria è inclusa all'interno del grembo della chiesa che è madre. E mentre una canzone russa, avvolge tutto

6. Andrej Tarkovskij, *Nostalgia*, 1983, fotogrammi scelti.



come la pioggia, una scritta si staglia silenziosa al centro del campo visivo: «dedicato alla memoria di mia madre». Le parole fanno eco alla *Madonna del parto* posta in apertura del film, confermando quella nostalgia, quel desiderio di origine cui l'affresco di Piero della Francesca veicola in modo discreto e indiretto la figurabilità.

Il testo di Damisch *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca* sarà pubblicato quattordici anni dopo l'uscita del film di Tarkovskij. Non sappiamo se la lettura dello studioso sia stata suggestionata dalla visione del film; film di cui nel testo permangono solo una fugace traccia³². Resta il fatto che il testo di Damisch getta luce sulla pellicola, così come lo sguardo di Tarkovskij sull'opera di Monterchi conferma l'analisi enucleata dallo studioso francese. I loro sguardi si incontrano e in quell'unione risiede la possibilità di intravedere le ragioni della forza come della storia dell'affresco³³.

Oggetto di culto delle puerpere della zona, soggetto di diverse sequenze cinematografiche³⁴ e di

numerosi saggi di natura scientifica, la *Madonna del parto*, quella «rappresentazione estremamente piana eppure aulica», come ebbe a dire Roberto Longhi³⁵, continua a guardarci e a interrogare il nostro sguardo.

Conservare la memoria di quegli sguardi e indagare attraverso questi i significati di cui l'opera è stata al contempo matrice e depositaria costituisce probabilmente il miglior modo per preservare la storia e la forza di un'opera che la decontestualizzazione e la nuova soluzione espositiva rischiano, se non di compromettere, sicuramente di ridurre.

Elisa Coletta

Dipartimento di Storia, Antropologia,
Religioni, Arte, Spettacolo,
Sapienza Università di Roma
elisa.coletta@uniroma1.it

NOTE

1. H. Damisch, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique*, I, Paris, 1992.

2. H. Damisch, *Un souvenir d'enfance par Pietro della Francesca*, Paris, 1997.

3. Con l'etichetta 'iconologia analitica' Damisch definiva nel testo il progetto di una teoria, una scienza, un discorso d'immagini che, senza ridursi a una psicoanalisi applicata, si proponeva di derivare da quest'ultima concetti necessari a superare l'interesse dell'iconologia tradizionale per i contenuti coscienti che l'immagine è in grado di veicolare o che possono esserle associati. Il progetto poneva al proprio centro la nozione freudiana di figurabilità; nozione che lo studioso invitava a intendere in duplice modo: sia come condizione alla quale è sottoposto per definizione ogni pensiero che, nell'arte come nel sogno, tenta di farsi giorno, e che non saprebbe riuscirci senza accedere a una maniera o l'altra di visibilità, sia quale condizione alla quale è costretta l'interpretazione, se qualcosa come un lavoro dell'arte dovrà potersi analizzare. Damisch, *Le Jugement de Pâris...*, cit., p. 181 ss.

4. S. Freud, *Eine Kinderheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), *Gesammelte Werke*, VIII, pp. 127-211 (ed. franc. *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*, Paris, 1987).

5. D. Arasse, *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997. Il testo è dedicato a Damisch: «Pour Hubert, le mercurien».

6. G. Pozzi, *Maria Tabernacolo*, in «Italia Medioevale e Umanistica», XXXII, 1989, pp. 263-326; M. Calvesi,

Il vero significato di un capolavoro enigmatico. Nel grembo dell'arca, in «Art Dossier», *Speciale Piero. Studi e riscoperte*, n. 33, marzo 1989, pp. 16-20.

7. Le due analisi non sono in realtà coincidenti: Calvesi riconosce nella Madonna di Monterchi l'analogo sia del Tabernacolo sia dell'Arca dell'alleanza, riferendosi al capitolo 25 dell'*Esodo* per la prima assimilazione e ai passi del *Cantico dei Cantici* (I, 4) e delle *Litanie Lauretane* per quanto riguarda l'associazione *Maria-Foederis Arca*. Pozzi riconosce diversamente nella Vergine il corrispettivo simbolico del tabernacolo dell'*Antico Testamento* – per *tabernaculum significatur Maria* – attenendosi a tre soli versetti della *Vulgata* di Gerolamo. In particolare: la descrizione della tenda eretta dagli ebrei nel deserto dell'*esodo* (*Es*, 25-26); il versetto 5 del *Salmo* 45 («sanctificavit tabernaculum suum altissimus»), e un passo tratto dall'*Ecclesiaste* (24, 9-12) («Qui creavit me requievit in tabernacolo meo»). Calvesi, *Speciale Piero...*, cit.; Pozzi, *Maria Tabernacolo...*, cit.

8. Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., p. 67.

9. S. Freud, *Zue sexuellen Aufklärung der Kinder* (1907), *Gesammelte Werke*, t. VII, Frankfurt, 1966, p. 24; cfr. Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., p. 58.

10. Andranno letti in quest'ottica miti e leggende, nonché le storie scritte dai popoli antichi. Cfr. *ivi*, pp. 58-59, 86.

11. *Ivi*, pp. 91-92.

12. Attraverso il riferimento agli studi di Millard Meiss sulla cultura italiana del XIV secolo (*Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and*

Society in the Mid-Fourteen Century, Princeton, 1951), Damisch ribadisce come gli uomini del Rinascimento trovassero nei *Vangeli*, soprattutto apocrifi, e ancor di più nelle rappresentazioni degli stessi, il viatico per formulare quesiti di natura tanto sociale quanto esistenziale. Lo studioso sottolinea in particolare la forte interferenza tra teologia mariana e vita privata nel contesto della cultura italiana del XV secolo. Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., p. 78 ss.

13. Per una descrizione più puntuale delle due accezioni della figurabilità si rinvia al testo di chi scrive: *From the image to the painting, the image within the painting. Analysis of the two lines of inquiry suggested by Hubert Damisch for iconology*, in «Ikon», 7, 2014, pp. 61-71.

14. H. Damisch, *L'image dans le tableau*, in *Actualité des modèles freudiens. Langage-image-pensée*, colloquio de la «Revue internationale de psychopathologie», sous la dir. de P. Fedida et D. Widlöcher, Paris, 1995, pp. 39-54.

15. Sulla distinzione immagine-quadro, sulla necessità di tornare dall'immagine al quadro e ancora sull'esigenza di sostituire a una fruizione basata sull'immaginario una percezione ancorata alla fisicità del quadro e al corpo dello spettatore, Damisch aveva riflettuto a partire dagli anni Cinquanta. Si cita a titolo indicativo il testo che dà avvio a tale ricerca: H. Damisch, *L'éveil du regard*, in «Les Lettres nouvelles», 61, juin 1958, pp. 891-899 e 62, juill.-août 1958, pp. 109-114, riedito in *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, 1984, pp. 54-73. Per un'analisi e una bibliografia più approfondita sul tema si rinvia al saggio di chi scrive *Hubert Damisch e Erwin Panofsky: debiti e superamenti*, in «Annali di Critica d'arte», XI, 2015, pp. 253-301, in part. p. 294, n. 132.

16. La nozione di costruzione sarebbe implicitamente iscritta, secondo lo studioso, all'interno del concetto freudiano del *souvenir d'enfance*, e proprio per questo Damisch avrebbe scelto di farvi riferimento. Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., p. 90.

17. «Le travail analytique consiste en deux pièces entièrement distinctes, qui se jouent sur deux scènes séparées et concernent deux personnages dont chacun est chargé d'un rôle différent». S. Freud, *Constructions dans l'analyse* (1937), in *Résultats, idées, problèmes*, 2, Paris, 1985, p. 270 (trad. it. S. Freud, *Opere 1930-1938. L'uomo Mosè e la religione monoteista e altri scritti*, Torino, 1979, p. 542). Si è preferito fare riferimento alla traduzione francese per il carattere teatrale che il termine *pièces*, reso con *elementi* nel testo italiano, reca in sé.

18. «L'analista porta a termine un brano della costruzione, lo comunica all'analizzato affinché produca su di lui i suoi effetti, indi costruisce un altro brano a partire dal nuovo materiale che affluisce e procede poi con questo allo stesso modo; così in tale alternanza fino alla fine». Freud, *Costruzioni nell'analisi...*, cit., p. 544; Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., pp. 172-173.

19. Ivi, p. 173.

20. H. Damisch, *La mise du sujet*, in *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour Hubert Damisch* (Villa Medici 1999), Paris, 2003, pp. 211-227; Id., *Le maître, c'est lui*, in «Savoirs et clinique», *Freud et l'image*, n. 12, 2010, pp. 13-37.

21. Nella scena l'affresco di Piero della Francesca non appare nella sua originaria collocazione, ossia nella chiesa di Santa Maria di Momentana a Monterchi, ma nella cripta della chiesa di San Pietro a Tuscania. La scelta di rinunciare alla verità filologica è probabilmente legata all'esigenza di ricostruire la percezione che il fedele doveva avere dell'affresco prima dell'alterazione di cui l'edificio fu oggetto alla fine del XVIII. Per una ricostruzione dell'originaria collocazione si rinvia al testo di G. Botticelli, A.M. Maetzke, G.A. Centauro, *Il restauro della Madonna del Parto di Piero della Francesca*, Poggibonsi, 1994; per un esame della soluzione adottata da Tarkovskij si rinvia invece al saggio di S. Sproccati, *La 'detarkovskizzazione' definitiva della Madonna del Parto di Piero della Francesca*, in «Carte di Cinema», 22, Ferrara, 2008.

22. R. Longhi, *Piero della Francesca* (1927), Milano, 2012, p. 84.

23. Per un'analisi più approfondita delle origini e del carattere di tale culto si rinvia al testo di I. Walter, *Piero della Francesca. La Madonna del Parto*, Modena, 1996, nello specifico pp. 53-57.

24. *Tempo di viaggio* (1983) è un lungometraggio, girato da Tarkovskij con Tonino Guerra, nel quale sembra possibile rintracciare la genesi di *Nostalghia*. L'incontro con la Madonna di Monterchi è restituito da pochi, suggestivi, fotogrammi. La finestra circolare, posta sulla facciata di quello che intuivamo essere un edificio sacro, costituisce il punto d'avvio del racconto. Dall'oculo luminoso la telecamera scivola in basso, restituendo l'immagine di un portale aperto, nel cui specchio scorgiamo in controluce il profilo del regista. Immobile, questi osserva qualcosa di cui ignoriamo l'identità. Mentre le parole del *Salmo* 22, recitato da un coro a due voci, riempiono lo spazio sacro, il nero oscuro per qualche istante il campo visivo; campo dal quale successivamente emerge diafana la Madonna di Piero della Francesca. L'immagine diviene via via più limpida, e mentre l'inquadratura rende la donna più prossima, l'occhio della telecamera si sposta di nuovo sul regista. Il profilo oscuro dell'uomo, colto nella stessa immobile contemplazione, cede di nuovo il passo alla figura della Vergine, il cui viso occupa a questo punto l'intero campo visivo. La sequenza, in cui si fa evidente l'intensità del contatto veicolato da quell'incontro, si conclude nuovamente con una finestra. Una monofora immersa nel buio, in cui non sembra difficile riconoscere l'eco dell'apertura che fende la veste della Vergine, ci conduce fuori dalla chiesa. Fissa sull'esile finestra, la telecamera indietreggia, incorniciando la monofora entro il profilo del portale d'accesso.

25. La moglie Larisa e il figlio Andrej saranno trattenuti in Russia come ostaggi. Larisa riuscirà successivamente a raggiungere il regista mentre solo in punto di morte, grazie all'intermediazione di Francois Mitterand, Tarkovskij riuscirà a riabbracciare il figlio.

26. Parlando della nostalgia Tarkovskij la definiva come una malattia «che annulla le forze dell'anima, la capacità di lavorare, perfino il piacere di vivere. La mancanza di qualcosa, di una parte di te stesso. È una sofferenza morale, dell'anima. Chi non la supera muore». S. Argentieri, *Il senso della nostalgia: da Nostalghia a Sacrificio*, in *Il fuoco*,

l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia, Firenze, 1989, p. 25.

27. Maria è il nome della moglie di Gorčakov e della madre del regista. Per un'analisi dei nomi dei personaggi scelti dal regista si rinvia al saggio di S. Kokoshkina, *La 'h' che salva il mondo. Nomi interlinguali in 'Nostalghia' di Andrej Tarkovskij*, in «Il nome nel testo: rivista internazionale di onomastica letteraria», XII, 2010, pp. 123-130, in particolare p. 128.

28. Le opere d'arte, espressamente citate, tornano nei film di Tarkovskij come temi visivi. Il riferimento artistico diventa in questo modo una presenza costante nello svolgimento della pellicola. Accade con la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca in *Nostalghia*, con l'*Adorazione dei magi* di Leonardo in *Sacrificio* e ancora con i *Cacciatori nella neve* di Pieter Bruegel in *Solaris*. Per un'analisi più approfondita dei questi ultimi due casi si rinvia al saggio di M. Fagioli, *Le fonti pittoriche del cinema di Tarkovskij*, in *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij...*, cit., pp. 38-51.

29. Dalla pozzanghera entro la quale giacciono i piedi del protagonista nel primo fotogramma del film al percorso che questi compie all'interno della chiesa colma d'acqua, fino all'attraversamento della vasca di Bagni Vignoni in cui Gorčakov trova la morte, l'acqua pervade l'intero film. Sul valore dell'acqua nella filmografia di Tarkovskij si rinvia al saggio di M. Di Cesare, *Uno di quattro: l'acqua in quanto elemento cardine della poetica di Andrej Tarkovskij*, in «Close-Up.it» – *Storie della visione*, 2006, <http://www.close-up.it/uno-di-quattro-l-acqua-in-quanto-elemento-cardine-della-poetica-di-andrej-tarkovskij>.

30. Sul valore dell'acqua e della terra nella spiritualità orientale del regista si rinvia al già citato testo di A. Caputo, *Tarkovskij e la 'Nostalghia' dell'Origine*, in «Uzak» [www.uzak.it – ISSN 2039-800X – Trimestrale online di cultura cinematografica anno IV | UZAK 15 | estate 2014].

31. In relazione a tale soluzione si legga il ricordo riportato di Tonino Guerra, *Frammenti di memoria*, in *Il fuoco, l'acqua, l'ombra...*, cit., pp. 63-65, in part. p. 65.

32. Damisch cita il film di Tarkovskij in relazione alla decisione del regista di collocare l'opera in un contesto diverso da quello originario. Secondo lo studioso francese la scelta sarebbe da ricondurre alla volontà del regista di restituire all'affresco la dignità e la monumentalità sottratte dall'alterazione di cui l'edificio fu oggetto alla fine del XVIII secolo. Damisch, *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 111.

33. Questa storia dovrà essere intesa come «il cercle entier de leur [oeuvres] vie et de leur action» di cui parlava Benjamin (*Histoire littéraire et science de la littérature*, in *Poésie et Révolution*, Paris, 1971, p. 14); concezione cui fanno eco le parole inserite da Damisch in apertura del testo: «si une peinture devait tout au contexte dans lequel elle est née, comment comprendre qu'elle puisse ne pas tout perdre de sa force d'attraction et de son pouvoir de séduction, une fois ce contexte aboli, et conserver une efficace jusque dans le présent qui est le nôtre ici et maintenant?». Damisch, *Un souvenir d'enfance...*, cit., p. 17.

34. Dal progetto mai realizzato di Pier Paolo Pasolini per Fellini a *La prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini, ai più recenti *La naissance d'un amour* (1993) di Philippe Garrel e *N'oublie pas que tu vas mourir* (1995) di Xavier Beauvois, l'opera di Piero della Francesca non ha cessato di sollecitare l'immaginario cinematografico. Per un esame più approfondito del tema si rinvia ai seguenti testi: M.A. Bazzocchi, *Piero, Longhi, gli scrittori e il cinema: riflessi di un mito dalle immagini alle parole*, in A. Palucci, D. Benati, F. Dabell, F. Mazzocca (a cura di), *Piero della Francesca: indagine su un mito*, Cinisello Balsamo (MI), 2016, pp. 367-377; A. Castaldo, *Filmare il dipinto. La Madonna del parto di Piero della Francesca filmata da Valerio Zurlini e Andrej Tarkovskij*, in «L'avventura», 1, 2016, pp. 3-20.

35. Longhi, *Piero della Francesca...*, cit., p. 84.

From Piero della Francesca to Andrej Tarkovskij. Analytic iconology at work

by Elisa Coletta

This article analyses and tests the analytical iconology theorised by Hubert Damisch during the 1990s. The analysis of the text *A souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, published in 1997, is the starting point for a reflection which questions the soundness of the investigation procedure put in place by the scholar, as well as the validity of its conclusions regarding the *Madonna del Parto* in Monterchi. The analysis of the film *Nostalghia* by Andrej Tarkovskij (1983) provides important insights in this regard. The examination of the frames in which the work of Piero della Francesca appears, such as the film editing, affirms Damisch's analysis, allowing to glimpse one of the reasons for fresco's agency.
