

# VISIBLE

Syncrétismes

2006 - n°2



Pulim



# **L'hétérogénéité du visuel**

## Politique éditoriale

VISIBLE est une revue de sémiotique visuelle. Dans le prolongement de l'héritage épistémologique de la sémiotique, elle se situe au croisement de disciplines telles l'histoire de l'art, l'anthropologie ou la philosophie et entend témoigner de l'importance des échanges dans les recherches actuelles sur la signification.

Soucieuse d'interdisciplinarité, VISIBLE souhaite aussi affirmer un souci *d'approfondissement théorique* afin de rendre compte de l'extrême *diversité des objets* visuels aujourd'hui partagés entre le monde de l'art, la communication, l'informatique et la mercatique, par exemple. La revue entend ainsi faire le lien entre les différents domaines attentifs à la signification de l'objet, entre la théorie et l'analyse, la recherche fondamentale et la recherche appliquée.

VISIBLE participe à la construction d'un lieu d'échanges européen et publie, par priorité, les résultats de ces rencontres. Elle entend témoigner de l'importance des recherches en sémiotique visuelle menées en France, en Belgique et en Italie, notamment. La revue publie des articles en français et en italien, assortis de résumés en anglais et en espagnol. Elle se présente sous la forme d'une « version papier » à échéance annuelle. Chaque numéro est consacré, en partie, à une problématique ou un auteur.

## Le premier numéro de VISIBLE

Mis en place dans le cadre d'une Action concertée incitative *Hétérogénéité du visuel*, financée par le Ministère de la Recherche, la revue VISIBLE rend compte des travaux de cette ACI et en suit les développements théoriques, se consacrant tour à tour à la dimension sensible (2003), modale (2004) et sémiotique (2005) du visuel. Selon le principe proposé par le groupe de travail constitué autour de l'équipe de Limoges, instigatrice du projet, la réflexion collective a pris la forme de journées d'étude organisées une fois l'an en Belgique et en Italie, un colloque thématique relayant le dispositif à Limoges.

Consacré à la seconde année de l'ACI, ce numéro s'efforce d'en retracer le fonctionnement. Pour chacun des rendez-vous annuels, il rappelle l'introduction théorique proposée alors aux intervenants, restituant ainsi un certain style de pensée et replaçant les articles des auteurs dans le mouvement de la réflexion collective.

**Comité scientifique :** Sémir Badir (chercheur FNRS, Bruxelles, Belgique), Jean-François Bordron (PR, Limoges, France), Lucia Corrain (PR, Bologne, Italie), Paolo Fabbri (PR, Venise, Italie), Jacques Fontanille (PR, Limoges, France), Herman Parret (PRE, Leuven, Belgique), Nathalie Roelens (PR, Nimègue, Pays-Bas)

**Comité de parrainage :** Per Aage Brandt (PR, Aarhus, Danemark), Omar Calabrese (PR, Sienna, Italie), Georges Didi-Huberman (ED, EHESS, France), Umberto Eco (PRE, Bologne, Italie), François Jost (PR, Paris 3, France), Jean-Marie Klinkenberg (PR, Liège, Belgique), Jean Petitot (DE, EHESS, France)

**Rédactrice en chef :** Anne Beyaert-Geslin (MCF, Limoges, France)



Numéro préparé par  
Maria Giulia Dondero et Nanta Novello Paglianti

# **L'hétérogénéité du visuel**

## **2/3. Les syncrétismes**



© Presses Universitaires de Limoges  
39<sup>C</sup>, rue Camille Guérin – F. 87031 Limoges cedex - FRANCE  
Tél : 05.55.01.95.35 – Fax : 05.55.53.56.29  
E-mail : pulim@unilim.fr

# Sommaire

## L'écriture dans l'image

<b>Introduction des journées d'études de Liège</b>	9
<i>Quand l'écriture devient texture de l'image,</i> Maria Giulia DONDERO	11
<i>Le monogramme et le conflit des codes,</i> Francis EDELINE	33
<i>Stratégies d'intégration de l'écriture dans la peinture à l'âge de la représentation,</i> Elisabetta GIGANTE	65
<i>Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. L'écriture comme image,</i> Jean-Marie KLINKENBERG	83
<i>Stratégies d'écriture et de prononciation d'une langue visuelle. Les miroglyphes du Mirò,</i> Tiziana MIGLIORE	109
<i>La solidarité des modes de représentation dans la construction du sens,</i> Françoise PAROUTY	123
<i>L'image dans le texte ou le texte dans l'image ? Le cas de l'Égypte ancienne,</i> Jean WINAND	141

## Sémiotiques syncrétiques : l'espace du jardin

<b>Introduction des journées d'étude de Bertinoro</b>	159
<i>Semiotica dello spazio e semantica del giardino : esplorazione di metodo e note per una ricerca,</i> Pierluigi BASSO	161
<i>La rappresentazione del paradiso terrestre : dal giardino al paesaggio,</i> Lucia CORRAIN	207

<i>Ian Hamilton Finlay et son jardin médiateur,</i> Francis EDELINE	231
<i>Morfologie materiche ed estetica dell'evanescenza. Il giardino del letterato cinese,</i> Patrizia MAGLI	237
<i>De l'île de Cythère à Chaumont-sur-Loire - L. B. Alberti (1404-1472) et R. Smithson (1936-1973) : « jardiner » la nature,</i> Herman PARRET	255
<i>« Il giardino dei sentieri che si biforcano » : la Villa d'Este a Tivoli,</i> Fausto TESTA	267

# L'écriture dans l'image

## Introduction des journées d'études de Liège

29-30 avril 2004

Les journées liégeoises ouvrent un second volet de réflexions sur l'hétérogénéité du visuel, consacré cette année aux syncrétismes. Dans l'extension la plus large, on entend par syncrétisme toute combinaison, au sein d'un ensemble relativement homogène, de grandeurs appartenant à au moins deux ordres distincts. Préciser la notion de syncrétisme et circonscrire son champ d'application revient d'abord à déterminer ce que peuvent être ces « ordres ». Dans le dictionnaire de Greimas et Courtés, deux acceptions sont distinguées de ce fait. Dans une première acception (dérivée de Hjeltslev), la détermination des ordres est purement analytique, de sorte que toute grandeur ayant plusieurs fonctions sémiotiques (par exemple *Ève* représente les fonctions « sujet » et « destinataire » dans *Ève donne une pomme à Adam*) est le produit d'un syncrétisme. Selon une seconde acception, les ordres indiquent des sémiotiques différentes tant dans leurs formes que dans leurs substances, tels l'opéra ou le cinéma, où les sons se mêlent aux images et aux actions jusqu'au *Gesamtkunstwerk* wagnérien ; dans ce cas, les ordres relèvent, préalablement à l'analyse, d'une distinction sensorielle. Partagée entre ces deux acceptions, la notion de syncrétisme fait le grand écart. Il y aurait toutefois à considérer également, à l'entre-deux de ces acceptions, des syncrétismes énonciatifs au sein d'un même ordre sensoriel.

Quand des systèmes sémiotiques spécifiques (comme le scriptural et l'iconique) se manifestent dans une même substance ou sur un support matériel unique, leurs productions sont relativement séparées. Texte et image peuvent co-habiter dans un livre, ils n'en occupent pas moins des plages réservées. Mais il arrive aussi que, dans le livre ou sur la toile, mots et images soient plus intimement liés et que l'unité immédiate de leur appréhension soit faite de cette relation. Ainsi Michel Butor relevait-il, dans *Les mots dans la peinture*, la présence de mots, d'écrits, de légendes, au sein même des tableaux, et ceci depuis la peinture médiévale. L'hybridité des affiches publicitaires et électorales ne serait alors qu'une manière de renouer avec des recettes de l'art ancien car, tout en faisant circuler le langage soit autour, soit

à l'intérieur du dispositif de représentation, elles se prêtent à un parcours de lecture unique. Et la bande dessinée, comme discours syncrétique constitué en genre à part entière en Occident, recourt également à un procédé ancien : on peut faire remonter le phylactère au rouleau manuscrit qui se déroulait devant les lèvres de Gabriel dans les premières Annonciations. Entre diachronie et synchronie, entre superposition et juxtaposition des systèmes, se déterminent ainsi l'extensibilité des syncrétismes énonciatifs et, de manière sous-jacente, l'hétérogénéité des discours visuels.

N'y a-t-il pas moyen, cependant, de pousser plus avant le point d'indiscernabilité entre texte et image ? Les artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont marqué leur intérêt pour les écritures idiosyncratiques et les pseudo-écritures. Dans les œuvres de Michaux, de Miró, de Réquichot ou de Twombly, est-ce encore sous la forme du syncrétisme que s'affrontent les ordres de l'écriture et de l'image ? Sans vouloir discuter dans le cadre de la présente rencontre les écritures *comme* images (tels les calligrammes et les graffitis), il nous paraît néanmoins nécessaire de poser la question de la spécificité sémiotique des écritures et des images jusque dans la perte de leur référentiel respectif — le verbal et le figuratif. Comment relever les syncrétismes dans l'abstraction, dans l'art conceptuel, dans l'art brut, dans le pop art ? Nos journées liégeoises se posent comme objectif d'interroger l'inclusion de l'écriture dans l'image plutôt que leur juxtaposition, inaugurant peut-être par là même une nouvelle approche de la notion de syncrétisme.

# Quand l'écriture devient texture de l'image

Maria Giulia Dondero  
*Université de Liège*

## **Support et apport dans la photographie écrite et peinte**

Les photographies écrites et peintes par François-Marie Banier, grand portraitiste et romancier français, se présentent comme un lieu textuel privilégié où re-poser, de manière problématique, la question du rôle de l'écriture dans les images offertes comme support d'inscription.

Ainsi, notre corpus, constitué et exploré dans ce but, ne se contente-t-il pas seulement d'étudier la production préférée de Banier, c'est-à-dire l'art du portrait, mais rend pertinentes toutes les oeuvres qui illustrent et explicitent les différentes façons dont les écritures se disposent « topologiquement » sur la surface de photographies en entrant en même temps en relation avec les formants figuratifs. Une telle inscription hiérarchisée entre l'image et l'écriture met en jeu, par ailleurs, une diversification pragmatique et temporelle de l'énonciation. Dans cette perspective, il est particulièrement intéressant de rechercher les effets de sens qui dépendent des traces du « faire gestuel » de l'artiste sur l'image photographique préalablement pré-établie.

Le type d'écriture sur le support photographique, même s'il est toujours reconnaissable en tant que calligraphie spécifique du photographe, varie considérablement d'une image à l'autre, comme si notre artiste avait voulu faire un inventaire des combinaisons et des équilibres « tensifs » produits par l'écriture sur l'espace topologique de l'empreinte photographique (relation entre support-papier et apport-lumière, et entre support-photo et apport-écriture) et entre les différentes formes iconiques et scripturales (relation entre l'iconique et le verbal).

Dans cet essai, nous entendons prendre en considération non seulement l'écriture comme notation, autrement dit comme graphème qui s'articule avec le signifié d'une langue naturelle, mais aussi comme trace d'un geste sensori-moteur « tensivement » orienté. De plus il nous faut concevoir l'écriture comme productrice d'un effet-texture spécifique à l'image.



Tout d'abord, il est indispensable de rappeler que la surface de papier de l'image photographique fonctionne avant tout comme un support accueillant la syntaxe et les configurations de la lumière qui jouent le rôle de l'apport<sup>1</sup>. Dès que la lumière s'inscrit sur le support photographique, le support de papier devient lui-même un texte constitué par les « formes de l'empreinte » sur lesquelles l'écriture et la peinture agissent comme des apports ultérieurs qui s'insèrent grâce à diverses modalités (conflictuelles ou non) à l'intérieur de l'espace plastique et figuratif de l'image photographique. Notre corpus montre différents cas d'équilibres et de déséquilibres entre les supports et les apports photographiques qui deviennent eux-mêmes des surfaces d'inscription supportant le geste de l'écriture et le geste pictural<sup>2</sup>.

Avant la présentation de la problématique de l'original photographique et du corpus photographique choisi, on voudrait préciser qu'on ne s'occupera pas de l'acte du faire photographique ou de l'acte d'écriture en tant que processus de production attribué à un individu, étant donné qu'il faut dégager le processus de production de la sémantisation du faire énonciatif. Comme l'affirme Basso :

d'une part, on est face à un formant qui s'inscrit sur un support le long d'une syntaxe de performances instauratrices, de l'autre à un formant qui émerge à partir d'un fond retentif et protensif des données sensibles actualisées le long de l'expérience esthétique (2003, p. 122-123).

Cela signifie que l'énonciation du plan de l'expression de textes est considérée à l'instar d'un processus scindé : d'une part l'*instanciation* productive, de l'autre le *faire* réceptif. Ce qu'on reconstruit pendant la saisie du plan de l'expression n'est pas le processus instaurateur même, mais son déploiement ; non la trajectoire de la pratique, mais le parcours sur les tracés du texte *comme* s'il était en train de se faire devant nous<sup>3</sup>. Le faire pragmatique qui est présumé à l'instanciation du texte se situe en parallèle avec le parcours perceptif.

Si on analyse le texte d'*un point de vue figuratif*, il est toujours *conjugué* au passé ; différemment, l'analyse *du point de vue de l'expression* fait que le texte se déploie, bien que fictivement, le long de notre expérience fruitive.

---

<sup>1</sup> Sur support et apport en relation à l'inscription, transformation et stabilisation de formes, voir Fontanille (1998) et (2004).

<sup>2</sup> La sensori-motricité du geste manuel de l'écriture est mise en tension avec la sensori-motricité inscrite dans l'image via la prise de vue photographique. L'image ne se réduit donc pas à l'information visuelle : comme l'affirme Fontanille (2004), les configurations visuelles peuvent fonctionner selon des syntaxes figuratives typiques d'autres modes du sensible : sensori-motrice, tactile, olfactive, etc. A ce propos, voir Dondero (2004).

<sup>3</sup> Cette distinction implique que le parcours sur les tracés du texte est médiatisé par une préhension analogisante et une performance imaginative du sujet qui saisie. Voir à ce propos Basso (2002), en particulier § 7.

### L'original et le « surplus de sens »

La photographie a été légitimée comme art très tard pour différentes raisons. Ce qui, entre autres, a empêché pour longtemps à la photographie de rentrer dans le domaine de l'art est sa reproductibilité. La photographie a été toujours pensée et théorisée comme image qui ne possède pas d'*original*, si on entend par original un texte où sont inscrites les traces de l'acte sensori-moteur de production - comme c'est le cas du tableau. Selon cette conception (Benjamin, 1936), seuls le négatif ou le daguerréotype peuvent devenir œuvres d'art, parce que liés *directement* à l'acte productif. A l'original de l'œuvre seul, il est possible attribuer un surplus de sens, c'est-à-dire une portée sémantique liée à la *trace* sensible de son instanciation. L'aura dont parle Benjamin est seulement ce qui met en relation le présent de la friction avec le passé de la production - « une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (p. 70). Tel *surplus de sens* de l'original est donné par la stricte relation entre le parcours de la friction *en acte* et le parcours productif de l'œuvre<sup>4</sup>. Par conséquent, pour Benjamin, si à partir du négatif on peut produire une série de tirages, la question du tirage authentique perd son sens. La sacralité auratique de l'original s'épuise, se consomme et perd son intensité en raison de l'extension quantitative des tirages !

De plus, la photographie, par rapport à l'art autographique par excellence, la peinture, est considérée à l'instar d'un art mécanique, qui n'est pas tracé par une sensori-motricité anthropomorphe. Cette théorie ne rend pas compte du fait que l'appareil photographique est toujours en relation avec le corps du photographe qui prend position dans le monde environnant et que cette relation au monde est textualisée : l'image photographique n'est pas en effet le produit d'un faire mécanique, mais d'un faire mixte, anthropomorphe et machinique<sup>5</sup>.

### Écriture et authentification de l'image photographique

Si nous prenons en considération la théorie du philosophe Nelson Goodman à propos de l'objet artistique (1968), et la distinction entre les arts autographiques, dont l'authentification est liée à l'histoire productive, et aux arts « allographiques », authentifiables à travers « l'identité d'épellation » (*sameness of spelling*)<sup>6</sup>, nous pouvons affirmer que l'image photographique serait qualifiée comme *œuvre autographique à objet multiple*.

Selon nous, la photographie est autographique, comme du reste la peinture, parce que les formes de l'empreinte photographique renvoient à l'histoire de sa production, donc à un événement unique, à l'acte

---

<sup>4</sup> Comme l'affirme Basso (2002) *le survenir de l'aura* dépend de la raréfaction de l'exposition de l'original devant nos yeux. L'effet auratique est une relation entre passé de l'instanciation et présent de l'observation.

<sup>5</sup> Sur l'image photographique comme lieu d'inscription d'une sensori-motricité, voir Tisseron (1996).

<sup>6</sup> Pour une relecture de Goodman (1968) et des régimes de l'art, voir Basso (2002).

photographique. On doit toutefois préciser que les tirages que l'on peut obtenir à partir d'un seul négatif (autographique) sont multiples et authentiques (des œuvres allographiques à « objet multiple ») mais nous savons bien que ces différents tirages peuvent ensuite donner à voir un même négatif de manières plutôt différentes. Cette possibilité cède devant la décision fréquente de la part du photographe de choisir une technique et un calibre du tirage en tant que spécifique de l'original photographique. En ce sens, l'écriture calligraphique tracée sur la photographie porte à l'extrême ce choix. Elle permet même finalement de déterminer un tirage photographique comme l'unique exemplaire pouvant revendiquer le statut autographique, le négatif étant presque mis de côté car, bien qu'« à l'origine » du texte, il n'est plus qu'un des passages de la production de l'œuvre.

L'écriture calligraphique permet en effet de faire de cette œuvre-là l'unique tirage légitimé par l'énonciateur car signé par le geste corporel. Celle-là seulement, plutôt que toutes ces images potentiellement reproductibles par les divers tirages. Du reste, Peirce fait lui aussi une distinction entre le négatif (type) et les tirages du négatif qui n'en seraient seulement que des occurrences (tokens). Grâce à l'écriture, les tirages photographiques ne seraient plus de simples occurrences du négatif, mais accéderaient au statut d'œuvres autonomes et non-reproductibles<sup>7</sup>. Par ailleurs, la même stratification de l'énonciation emphatise la re-connexion, au long de la « sémantisation » du texte, avec l'histoire de sa production.

Dans la peinture, les marques de l'énonciateur finissent par devenir des marquages, en tant que traces de son action sur la toile, et la signature sert seulement à en parapher l'identification. En outre, l'écriture, en tant que calligraphie apposée sur la surface d'une photographie, convertit le régime d'instauration d'*autographique multiple* à *autographique unique* en faisant de l'exemplaire authentique de l'œuvre un tirage unique. L'écriture sur le support photographique est en général une forme d'appropriation de l'image de la part du photographe qui, par le geste de l'écriture, insère dans l'image photographique obtenue mécaniquement, son « faire » gestuel et sensorimoteur, même, si comme nous en sommes bien conscients, ce « faire » photographique peut aussi témoigner de la trace d'un mouvement sensorimoteur, comme dans le cas des photos volontairement « floues » (qu'on appelle « anamorphoses chronotopiques »).

Au-delà des fonctions différentes et des régimes de signification que l'écriture assume localement à l'intérieur de la spatialité du texte photographique, Banier explore le pouvoir authentifiant de la calligraphie, qu'il intègre parfois au plan de l'énoncé (voir les lettres autographes écrites par l'érudite *Louis Aragon* (fig. 1), à moins qu'il ne les intègre à une stratification « énonciative » dont le « faire » scriptural constitue l'étape finale de la pratique artistique.

---

<sup>7</sup> Cfr. à ce propos Dondero (2005) et Dondero (2006).

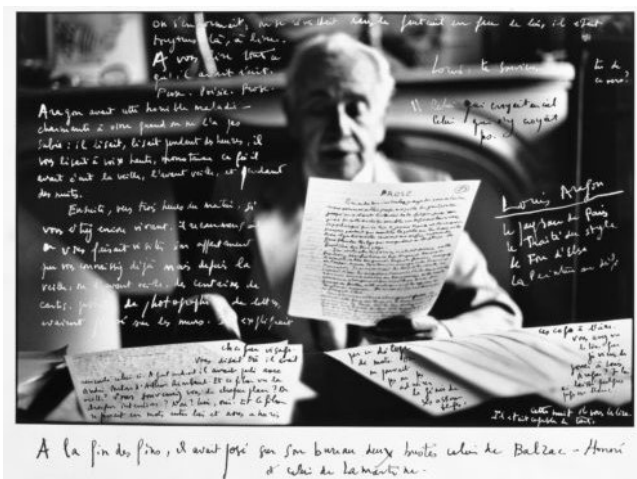


Fig. 1 F. M. Banier, *Louis Aragon*

Dans *Louis Aragon* on distingue l'écriture photographiée, l'écriture apposée sur l'espace topologique de l'image (support formel), et l'écriture au-dessus et en-dessous de l'espace de la photo (support matériel)<sup>8</sup>.

L'exemplaire photographique, avec sa pluralisation potentielle, se trouve enfermé et enferme à son tour le caractère non-reproductible d'une écriture qui se propose comme gestualité corporelle marquant une identité. En somme, l'écriture fonctionne comme une signature corporelle de l'énonciateur qui authentifie un unique tirage photographique, rendant ainsi tous les autres tirages moins légitimes : le paradoxe est que la pleine « autographicité » de la photo est obtenue dans le cas de *Louis Aragon* par le recours à une pratique artistique (littéraire) habituellement considérée comme typiquement allographique.

Ne se contentant pas du pouvoir d'authentification de l'image photographique détenue par la calligraphie, ni de la valorisation authentifiante que la production « à empreinte » de la photographie produit au plan figuratif, Banier réalise souvent des portraits dont les personnages sont des observateurs interpellant l'énonciataire. Comme l'affirment Shairi et Fontanille (2001), il s'agit d'une stratégie énonciative reconnue en sémiotique, qui vise à authentifier l'énonciation photographique :

<sup>8</sup> Fontanille (2005) affirme que : « Le support formel résulte d'une extraction des propriétés émanant du support matériel : le second propose des lignes de forces, des tendances substantielles parmi lesquelles le premier sélectionne, épure et systématise. Le second se présente donc, comme toute substance sémiotique, sous la forme d'une proposition limitée à un ensemble défini de possibles, alors que le premier opère un tri formel [...]. A l'inverse, le premier modélise le second, et lui procure une configuration, et, dès que cette dernière se fige par convention [...], elle occulte et virtualise les autres propriétés matérielles du support matériel » (p. 190). Voir à ce sujet aussi Klock-Fontanille (2005).

Quand l'énonciation déléguée est de même nature que l'énonciation de référence, les redoublements de la modalité sémiotique (p. ex. verbal/parole ; visuelle/regard) ajoutent à cette relation de référence une valeur d'authentification. C'est ainsi que la prise de paroles directe de l'acteur, au théâtre, authentifie l'énonciation théâtrale qui la subsume, de la même manière que les regards des personnages d'une image authentifient l'énonciation visuelle globale de celle-ci (p. 90-91).

Le regard frontal des personnages énoncés, comme c'est le cas pour *Les Jumelles* (fig. 2) a une valeur authentifiante qui n'existe pas dans la peinture, étant donné qu'en photographie le regard délégué est lié à la modalité de la prise de vue photographique, laquelle est justement mise en scène et reconnue par ce même regard délégué.

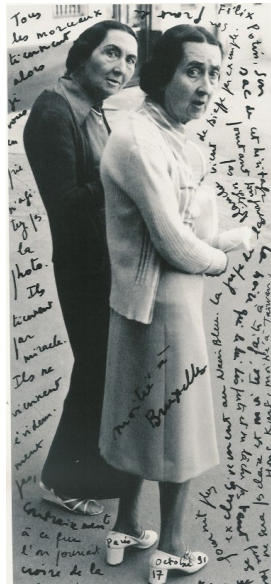


Fig. 2 F. M. Banier, *Les Jumelles*

Les regards des deux petites vieilles impliquent directement l'énonciataire exactement comme ces regards ont impliqué l'énonciateur qui a saisi l'image. Plus précisément, dans le cas des *Jumelles* nous avons trois modalités différentes d'authentification : celle de l'empreinte photographique qui atteste que quelque chose *a été* (comme l'affirme Barthes dans *La chambre claire*), celle des personnages représentés qui tournent leurs regards vers nous et authentifient ensuite le « faire » photographique ; celle enfin de l'écriture calligraphique sur le support photographique, qui est une autre façon d'authentifier ce tirage comme le seul texte légitimé et signé de la main de l'auteur. Mais, dans ce cas spécifique, nous avons aussi un quatrième effet d'authentification (qu'on appelle référence interne) étant donné que l'écriture

sur l'image commente ce qui est photographié comme nous le voyons à droite : « la jupe de la dame en blanc vient de Dieppe ». De plus, le texte écrit oriente également l'observateur vers une réception correcte (« n'agitez pas la photo »). Nous y reviendrons.

Enfin l'écriture sur l'image photographique témoigne d'une prise de position de l'énonciateur devant les valeurs figuratives énoncées, et construit une stratification de l'*assomption*, par exemple en mettant en relief la construction perspective ainsi que d'autres formes d'*embrayage*, réalisées sur le plan de l'énonciation photographique. L'écriture peut également problématiser et mettre en tension les valeurs énoncées par rapport à leurs manières d'existence (c'est le côté *assertif* de l'énonciation, sa manière de graduer la mise en présence des valeurs)<sup>9</sup>.

Alors l'écriture serait dans nombre de cas une ultérieure *force d'engagement dans l'acte de prédication*, une deuxième prise de position de l'énonciateur à l'intérieur du champ de présence de la photographie qui va se mesurer avec la prise de position de l'énonciateur incarnée dans le discours visuel. Il est intéressant de préciser le degré d'intensité d'engagement de l'énonciateur par rapport à ce qui est représenté d'une part et ce qui est écrit de l'autre, ainsi que les relations d'accord ou de désaccord qui s'établissent entre ces différentes appropriations de l'énoncé.

Par exemple, dans le portrait de *Louis Aragon*, l'écrivain français est représenté en qualité d'ami et de confident du photographe, comme l'atteste le fait qu'il veuille être photographié plongé dans la lecture de quelque manuscrit. La posture d'Aragon produit l'effet d'un dialogue intime et amical avec le photographe ainsi qu'avec nous, les observateurs. Le texte coïncide avec cette configuration visuelle de véritable dialogue intime entre l'espace énoncé et l'espace de l'énonciation même si, dans un certain sens, le texte écrit se moque de l'insistance de l'homme de lettres à lire, à toute heure du jour et de la nuit, ses proses et ses poèmes à ses amis. L'écriture sur la photo explique :

Il était toujours là, à lire. A vous lire tout ce qu'il avait écrit. Prose. Poésie. Prose. Aragon avait cette horrible maladie. [...] Il lisait, lisait pendant des heures, il vous lisait à voix haute, monotone ce qu'il avait écrit la veille, l'avant-veille, et pendant des nuits. Ensuite, vers trois heures du matin, si vous étiez encore vivant, il recommençait et vous faisait visiter son appartement que vous connaissiez déjà.

---

<sup>9</sup> Avec l'assertion et l'assomption nous nous référons ici en particulier à la théorie de l'énonciation conçue par Fontanille (1999) : « L'assertion, c'est l'acte d'énonciation par lequel le contenu d'un énoncé advient à la présence, par lequel il est identifié comme étant dans le champ de présence du discours. [En revanche...] l'assomption est auto – référentielle : pour s'engager dans l'assertion, pour prendre la responsabilité de l'énoncé, pour s'approprier la présence ainsi décrétee, l'instance de discours doit le rapporter à elle-même, à sa position de référence... Cet acte d'assomption est, de fait, l'acte par lequel l'instance de discours fait connaître ici sa position par rapport à ce qui advient dans son champ (p. 268 - 269) ».

Alors ce texte ironique est une autre prise de position de l'énonciateur sur la représentation qui a le pouvoir de nous faire « re-signifier » l'énonciation photographique. Dans *Louis Aragon*, Banier, avec un ton dialogique, raconte l'habitude d'Aragon de montrer à tous ceux qu'il connaissait ses photographies et sa correspondance : « Il expliquait chaque visage. Il vous disait où il avait rencontré celui-là. A quels endroits il avait parlé avec André Breton d'Arthur Rimbaud ». Ici le texte écrit n'évoque pas seulement la pratique d'Aragon consistant à montrer des photos d'amis à d'autres amis, comme par exemple à Banier. Le texte écrit explique plus précisément que cette manie de montrer des photographies aux amis, de les décrire et situer aux endroits des rencontres, alors qu'ils parlent d'autres amis communs, coïncide avec la démarche artistique de Banier qui nous montre lui aussi son ami, en nous disant que celui-ci expose des photos d'amis et qu'il décrit - avec une précision presque photographique- comme le fait Banier, les endroits où il les rencontrait et où il parlait d'autres amis encore. Finalement Banier s'adresse à nous à titre d'amis en nous disant : « vous avez vu le tour que je viens de jouer à Louis Aragon ? Je lui ai laissé quelques pages blanches. Cette nuit il vous les lira. Il était capable de tout ». Dans ce cas c'est comme si, à travers cette mise en abyme, nous prenions la place des amis de l'écrivain français car Banier s'adresse vraiment à nous, observateurs, comme les prochains auditeurs des récits ennuyeux d' Aragon. La dernière phrase est exemplaire à cet effet : « Cette nuit il vous les lira », énoncé qui vise à nous mettre directement en présence de Louis Aragon, avec un Banier comme médiateur de la rencontre, ami des deux parties en présence. Cependant, en se gaussant de l'obstination d'Aragon voulant absolument lire à son auditoire ses proses, ses lettres et ses poèmes -il affirme en fait qu'Aragon serait capable de nous lire des pages blanches !- Banier se moque en définitive de lui-même, comme s'il nous imposait aussi la lecture des lettres inscrites sur ses photographies (lettres entendues ici comme graphèmes et non pas comme correspondance).

### **L'écriture comme notation**

Dans cette partie de notre article, comme nous l'avons déjà fait partiellement dans le cas des *Jumelles* et de *Louis Aragon*, nous assumerons chaque lettre de l'alphabet écrite sur l'image comme symbole d'un phonème, ou de notation comme dirait Nelson Goodman, c'est-à-dire comme graphème qui s'articule avec le signifié d'une langue naturelle de sorte que tous les accidents scripturaux par rapport au pouvoir de reconnaître des signes sont exclus momentanément par la sémantisation.

Dans de nombreux exemples, l'écriture sur la photographie, si elle est déchiffrable et lisible, nous intéresse véritablement *en tant que notation*. Elle se réfère non seulement au photographié, c'est-à-dire à ce que la photographie met en scène, comme nous l'avons déjà vu dans le cas des *Jumelles* quand nous lisons « la jupe de la dame en blanc vient de Dieppe » - ce qui produit ce que nous appelons une référence interne au texte-, mais l'écriture se réfère aussi à sa pragmatique : le texte écrit donne des



indications à l'observateur sur la manière de regarder, manier, renverser et retourner la photo pour mieux la contempler. Ici l'écriture va jusqu'à affirmer que la photographie doit se regarder frontalement comme elle est accrochée normalement au mur dans les expositions ou située sur les pages des catalogues. En haut à gauche des *Jumelles*, le texte dit ceci : « Tous les morceaux tiennent, alors je vous en prie n'agitez pas la photo. Ils tiennent par miracle ». Cette référence très ironique aux morceaux dont la photographie est constituée, nous imposerait un modèle de regard auquel il est impossible d'adhérer car, pour suivre et comprendre l'énoncé écrit, nous devons faire tourner la photographie sur elle-même, la traiter donc comme un objet manipulable. Or c'est justement l'écriture qui, alors qu'elle nous communique que « tous les morceaux se tiennent », dissout, réellement par cet acte, l'équilibre précaire du « tout se tient ». Le commentaire écrit sur l'équilibre des formes finit véritablement par détruire cet équilibre à travers l'acte d'écriture étant donné que l'écriture, qui occupe la place topologique de la photographie, déstabilise l'ordre des acteurs représentés. L'écriture qui circonscrit les personnages -au départ lisible depuis notre position d'observateurs- en tournant autour des personnages sur la partie droite, ne devient déchiffrable que depuis la position des femmes représentées et non de celle du spectateur frontal. Cela rend pertinent le problème de la topologie et de la direction des phrases écrites : pour reconstruire le sens du texte verbal, il est nécessaire de se déplacer de la position d'observateur frontal et de prendre la place des personnages représentés.

D'autres fois encore, comme dans *Fascination* (fig. 3), la phrase « Are you fascinated more by this or by this or by this ? » s'adresse directement à nous, les spectateurs, pour nous demander un jugement de valeur sur des oeuvres d'art contemporain exposées dans un musée -toutes n'étant pourtant pas bien visibles, certaines se trouvant même hors du champ visuel de la photographie.

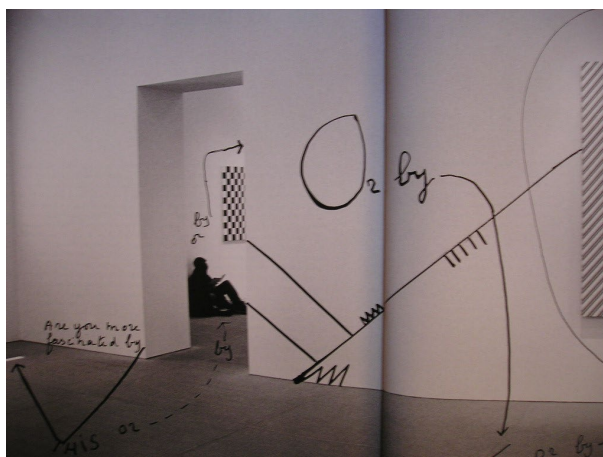


Fig. 3 F. M. Banier, *Fascination*

Il semble ici que la photographie réfléchisse sur son pouvoir mimétique et sur l'effet d'illusion de potentiel de parcours des salles des expositions. Dans l'image, l'écriture rend également pertinente la temporalité de la saisie de l'image. Nous avons d'abord une première saisie de l'espace figuratif, puis la lecture des écritures « re-modalise » le parcours de l'observateur. En interpellant l'observateur sur son appréciation qualitative des oeuvres situées dans différentes zones de la photo, on introduit un autre potentiel de durée de la saisie : l'écriture sollicite le retard de l'observation et la responsabilisation de l'observateur sur la valorisation esthétique. L'écriture, dans ce cas, ne fonctionne pas comme inscription qui se superpose à la représentation, mais construit plutôt un espace « diagrammatique » qui explicite les relations entre les éléments figuratifs et les relations entre le point de vue de l'observateur et les éléments figuratifs.

Dans d'autres cas, c'est vraiment le rapport du photographe avec le sujet photographié qui est commenté par l'inscription dans l'image, comme par exemple dans *Rue Visconti* (fig. 4).

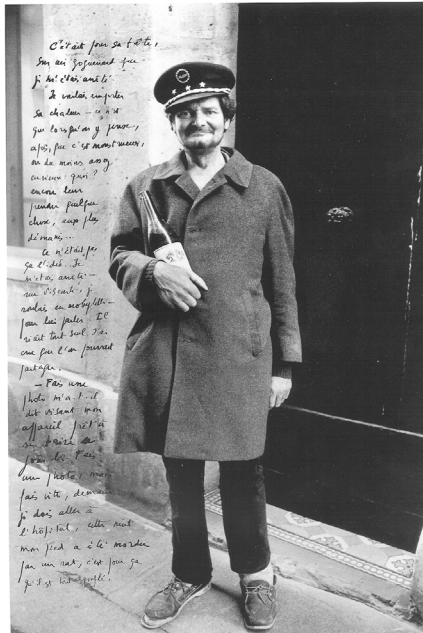


Fig. 4 F. M. Banier, *Rue Visconti*

Ici le texte écrit nous raconte l'occasion qui a produit la photo observée : l'éclat de rire du clochard a attiré le photographe qui s'est arrêté. A la hauteur de la main du clochard le texte dit ceci : « Je m'étais arrêté - rue Visconti, je roulais en mobylette- pour lui parler. Il riait tout seul. J'ai cru que l'on pourrait partager ». On y retrouve également transcrits les mots que le clochard lui aurait dits pendant l'acte photographique : « Fais une photo,

mais fais vite, demain je dois aller à l'hôpital. Cette nuit mon pied a été mordu par un rat, c'est pour ça qu'il tout est gonflé ». Ici, l'écriture sert encore une fois à témoigner et à authentifier la rencontre photographique qui du reste se fait déjà témoin à travers le regard de l'observateur dirigé vers l'objectif qui renvoie à l'acte de la catégorie du regard photographique.

Nous avons jusqu'à présent focalisé notre attention sur l'écriture qui produit une référence interne par rapport à l'image qui la contient : l'écriture nous suggère comment regarder la photo sur laquelle elle est inscrite, comment valoriser les personnages représentés, la distance correcte à respecter face à la photographie, la possibilité de la manipuler, la relation photographiant/photographié. Il arrive aussi que l'écriture parle d'elle-même, de l'acte d'écrire, de sa lisibilité et des lettres-mêmes qui composent les mots. Comme cela se passe dans *Un lavabo chez les Noailles*, où le photographe - en parlant des artistes amis des Noailles - attire l'attention sur son acte d'écriture. Je cite les mots de la photo : « Les artistes - je suis très content que le hasard m'ait fait couper en deux ce mot si grave ». Le texte écrit joue ironiquement avec lui-même en tant que mot écrit qui met en scène sa fonction métalinguistique.

### **L'écriture comme gestualité**

Dans cette seconde partie de notre réflexion, nous voudrions traiter des différentes relations entre la syntaxe discursive du « faire » photographique à empreinte, du « faire » gestuel de l'écriture et de la dimension sensorimotrice de la peinture.

Dans ce cas, il nous faut tout de suite préciser notre point de vue théorique et distinguer entre le niveau de l'analyse de la pure genèse productive (que nous pouvons connaître par un savoir externe au texte) et l'analyse de la syntaxe figurative qui est définissable dans l'acception de Fontanille (2004) comme une *mémoire discursive* qui met en scène les *traces* du faire, c'est-à-dire les équilibres/déséquilibres entre le support et l'apport. Par le biais de l'analyse de la syntaxe figurative, il est possible de rendre compte des traces du faire, de la praxis, au niveau de la signification du résultat et non pas de sa genèse pure. A travers le point de vue de la syntaxe discursive, nous tenterons de réunir d'une part la perspective « immanentiste » sur le texte et de l'autre, de rendre compte du fait qu'à l'intérieur de chaque texte se stabilisent et s'inscrivent les traces de l'énonciation en acte.

a) L'approche de la syntaxe figurative attire tout d'abord l'attention sur le support photographique entendu comme surface d'inscription de l'écriture stylographique ou du coup de pinceau : les différentes syntaxes confrontées mettent également en jeu le temps et les rythmes d'instauration des différentes traces. Prenons le portrait de *Françoise Sagan* (fig. 5).



Fig. 5 F. M. Banier, *Françoise Sagan*

Les différents rythmes d'instauration des traces photographiques, scripturales et picturales correspondent aux différentes durées de saisie : simultanées, en succession, etc. On peut obtenir des effets de ralentissement en fonction du temps nécessaire au déchiffrement de l'écriture en caractères minuscules (comme il arrive pour les phrases écrites sur le vêtement sombre de l'écrivain) et, à l'inverse, des effets d'accélération grâce aux traces des coups de pinceau successifs (comme cela se produit au-dessus de la tête du lit). Le coup de pinceau se manifeste dans ce cas comme pure gestualité, configuration plastique qui, consciente de son instauration, produit un effet d'énonciation énoncée. Souvent le coup de pinceau isolé est un jet de couleur libérée et fortuite qui détruit l'équilibre de la figure photographique jusqu'à constituer un espace diagrammatique, comme le dit Deleuze dans *Logique de la sensation* (1981).

Un effet d'accélération est cependant donné par l'écriture calligraphique à l'encre, comme c'est le cas pour le texte sur le sol de la chambre où se trouve Françoise Sagan. L'écriture littéralement illisible parce que dirigée alternativement vers nous et vers l'écrivain célèbre, ne fonctionne plus comme écriture-notation à déchiffrer lentement, mais comme un rythme « textural » de l'image qui marque une durée de préhension de cette zone précise de la photographie.

Chez *Lucinda Childs* (fig. 6) l'écriture « à coup de pinceau » et l'écriture stylographique appartiennent de toute évidence à une même calligraphie, cependant la différence se creuse quand le support photographique se trouve inscrit par une syntaxe manuelle (au stylo) ou à travers une syntaxe gestuelle/sensori-motrice (à coup de pinceau).



Fig. 6 F. M. Banier, *Lucinda Childs*

En fait, l'effet de sens des groupes d'écriture au stylo sur fond noir mime un « faire » de gravure tandis que celui au coup de pinceau, bien que du même blanc, ne produit pas d'effet-gravure, mais quasiment un effet-relief. La trace photographique de la lumière et la trace du geste manuel de l'écriture sont toujours le marquage d'une surface, mais ce qui est mis en évidence par nos images, c'est le rythme différent de leur syntaxe et leur interaction. Prenons *Londres* par exemple (fig.7) : ici les formants figuratifs de l'empreinte photographique semblent se projeter en avant vers l'observateur par rapport à l'effet-fond de l'écriture.

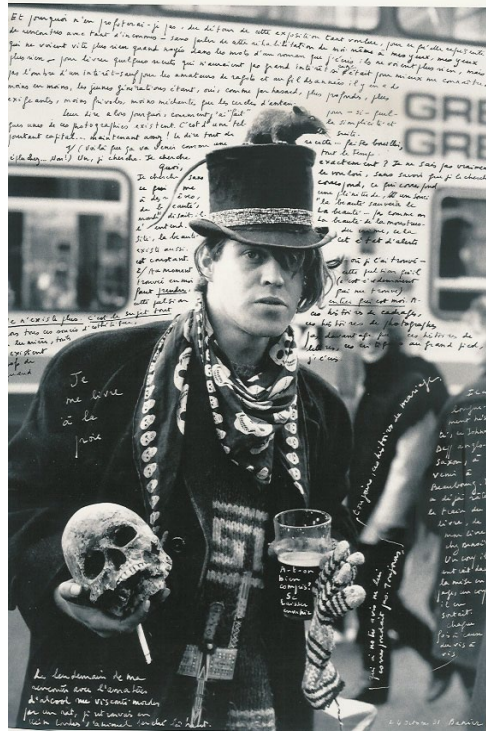


Fig. 7 F. M. Banier, *Londres*

Aussi n'est-il pas juste de généraliser et d'affirmer que l'écriture sur l'image produit toujours un effet-surface qui renvoie au diaphane de la toile ou du papier photographique. L'effet/fond duquel se détache la figure du garçon dérive de la relation spéciale entre les marges de la figure du garçon et le rythme d'inscription de l'écriture sur l'espace photographique, et du fait que l'écriture s'insère *sous* et non *sur* la queue du rat. Le garçon avance vers nous avec un mouvement ponctuel, pendant que l'écriture produit un effet de durée homogène devenant surtout « textural » dans la partie haute de l'image. Dans d'autres cas, par contre, où l'objet photographié devient support pour l'écriture (comme cela se produit dans le cas du verre du garçon dans *Londres* aussi), la figure n'avance plus vers nous comme dans un *trompe-l'oeil* et se retrouve, en revanche, attirée en arrière. En outre, notamment dans la partie inférieure de *Londres*, il semble que l'espace s'anime, qu'il devienne vivant, grâce à la tension scripturale qu'il a occupée un certain temps pour s'instaurer et au fait que la lecture du texte écrit prévoit différents points d'attaque. A partir des sous-espaces scripturaux (de gauche à droite : l'éclair d'écriture sur la veste du garçon, sur le verre, au-dessus des jambes du personnage flou en profondeur, etc.) se produit un effet d'animation du regard qui nous porte à sauter d'un point à l'autre de l'image, d'une « note » à l'autre.

b) Il nous reste à rechercher plus profondément le rapport entre le visuel et le verbal et en particulier les relations entre les formants plastiques et figuratifs et les formants scripturaux pour rendre compte des tensions qui existent entre eux.

Chez *Lucinda Childs*, il est intéressant de remarquer la relation entre la figure au centre de l'image et les groupes d'écriture. Ici l'écriture se fait par moments illisibles et semble prolonger le flou de la figure de la femme, ses frontières « grignotées » et son cheminement vers la disparition. Nous observons une compacité locale de l'écrit et un effet global de dispersion des différentes écritures, bien qu'elles forment une enveloppe au mouvement de rotation de la figure. Ces groupes d'écriture construisent une parataxe d'éléments et réussissent à détruire l'illusion figurative de la donnée photographique. Dans cette image construite selon une esthétique de l'énumération et de l'accumulation, la donnée photographique est seulement un élément parmi d'autres, un point à partir duquel les groupes d'écriture s'irradient de manière centrifuge. Le cas des *Jumelles* est en revanche complètement différent : l'écriture y forme une enveloppe pour les figures mais ne construit pas localement des formants indépendants : c'est une force centripète, une écriture-contour globale qui produit un effet de tonicité globale de l'image.

c) Il est également intéressant de chercher le rapport entre les différentes écritures, comme nous l'avons déjà mentionné à propos des portraits de *Lucinda Childs*, *Françoise Sagan* et *Louis Aragon*. Quelques-unes d'entre elles sont des écritures simples à déchiffrer, d'autres se prêtent à constituer la texture de l'image.

Revenons sur le portrait de *Louis Aragon*. On peut mesurer ici deux niveaux d'assertion et d'assomption d'écriture différents : l'une tracée sur la surface photographique (encre sur photo) et l'autre photographiée. Le procédé est particulièrement passionnant quand les deux écritures sont confrontées, comme cela se produit sur la gauche : l'écriture sur la surface de l'image laisse apparaître la partie de l'écriture photographiée, bien qu'elle soit illisible et probablement adressée à Aragon. L'écriture tracée sur la surface vers le spectateur est très nette par rapport à l'écriture photographiée qui est floue et glisse en profondeur. Leur proximité fait ressortir les différences : une écriture fonctionne comme « effet-profondeur » et l'autre comme « effet-surface ». Dans ce dernier cas, l'écriture fonctionnerait comme un élément « attirant » vers la surface des plans de la profondeur. Nous avons encore une troisième écriture située au-dessus et en-dessous de l'image, dont le positionnement remet donc en cause les limites de la photographie : alors les frontières de l'œuvre vont au-delà de la surface photographique. La troisième écriture met en jeu un autre degré d'énonciation : c'est l'écriture qui débraye la photo où se trouve une énonciation énoncée de troisième degré correspondant à la lettre qu'Aragon est en train de lire. Il faut noter en outre que le photographe nous interroge, nous et Aragon, par des questions comme « Louis, te souviens-tu de ce vers ? ». Il semble que cette



image thématise vraiment le dialogue entre l'énonciateur, le personnage représenté et l'énonciataire et que surtout, les différents points d'attaque de l'écriture emphatisent les différentes prises de notes.

Dans cette image, comme du reste dans le magnifique portrait du pianiste russe *Vladimir Horowitz* (fig. 8), de nombreux points d'attaque de la petite écriture calligraphique -difficilement lisible- produisent un parler non linéaire, mais plutôt simultané restituant plastiquement le bourdonnement de l'écriture : l'écriture semble alors *brailler*.

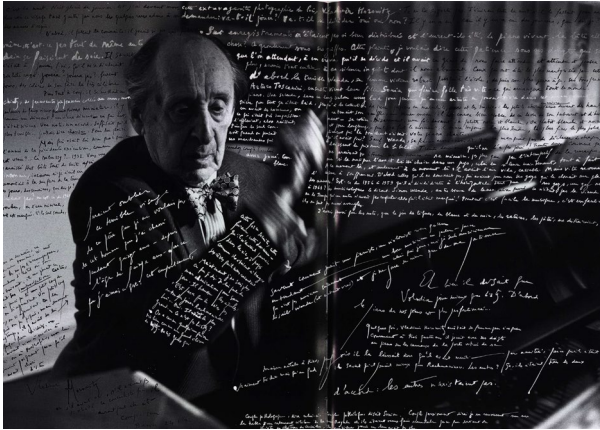


Fig. 8 F. M. Banier *Vladimir Horowitz*

Quand l'écriture est réabsorbée par la topologie, on perd la linéarité et les mots « regroupés » produisent un effet de simultanéité du discours. Chez *Vladimir Horowitz*, la topologie est construite selon une rhétorique dialogique entre le photographe et le pianiste, et entre lui et nous. Cette rhétorique dialogique s'associe à une imitation de la production de la note : de la même façon que la photographie, à travers le geste et le mouvement du bras, vise à rendre une sorte d'instantanéité, à saisir l'instant, cette écriture en forme de note devient la trace de l'expérience en acte. Ici, chez Horowitz, le mouvement du bras -rendu de manière floue- est modulation du geste, une affection en acte, ce qui délimite aussi l'espace de l'écriture. Le fait qu'une telle écriture élise divers sous-espaces, désignés comme pertinents pour son inscription -ce qui diversifie notamment l'orientation de l'écriture- semble mettre en jeu la pluralité des points d'attaque d'une pratique scripturale qui advient, certes, à différents moments (chacun d'entre témoignant d'un vécu de signification) mais en produisant néanmoins un effet de simultanéité.

En conclusion, dans notre corpus, nous pouvons avoir d'une part :

- 1) le rapport entre l'image photographique et l'écriture en termes de co-implication totale, comme dans le cas de *Johnny Hallyday* : l'apport de l'écriture et du traitement pictural diversifie les strates de l'énonciation sans compromettre la construction de l'espace figuratif, dans l'autre cas par contre.

- 2) comme chez *Vladimir Horowitz*, l'écriture et l'image peuvent entrer dans une tension polémique par laquelle, soit on lit l'écriture en se rapprochant spasmodiquement de la surface du texte, ce qui annule la saisie de l'espace figuratif, soit on construit une régulation modale vis-à-vis de l'espace de l'image photographique, ce qui permet de saisir l'intégralité de l'espace figuratif,
- 3) comme dans le cas de *Louis Aragon*, le rapport entre l'image photographique et l'écriture devient un commentaire méta-textuel, qui met pour ainsi dire la photo en abyme et englobe deux pratiques et deux énonciateurs distincts relevant tous deux d'un projet cohésif de l'auteur.
- 4) En dernier lieu, l'écriture peut, soit construire une sorte de prothèse discursive à la déclinaison figurative propre à la photographie (comme c'est le cas des *Jumelles*),
- 5) soit se situer sur le plan de l'énonciation syncrétique stratifiée puisque l'écriture fait elle-même partie d'une stratégie d'épaississement de la « figurativité » qui sature l'espace énoncé. Dans le cas du portrait des deux dames (*Sybil Cholmondeley et Bessie Sparrowhawk*, (fig. 9), nous constatons en fait une totale anthropisation de l'espace : le fond est saturé à la fois par l'écriture et les corps des personnages.



Fig. 9 F. M. Banier, *Cholmondeley et Bessie Sparrowhawk*

Cette volonté de saturer l'espace topologique disponible entend éluder toute possibilité d'émergence d'autre chose que le corps donné à saisir à la fois comme écriture (en tant que résultat de la sensori-motricité) et comme corps en image. Cette photo veut exprimer la *tonicité* du dire (à travers l'écriture qui imite le rythme du conte oral) et de la présence corporelle (à travers les corps photographiés).

### **L'écriture comme texture de l'image**

Notre corpus d'images présente une série très variée de micro-topographies de l'écriture, c'est-à-dire de degrés de tonicité et de « compacité » de l'écriture (plus ou moins cohésive ou dispersive). Nous avons déjà observé que le temps de saisie de l'écriture-à-déchiffrer est différent de celui de l'espace figuratif de l'image photographique. Mais que se passe-t-il quand l'écriture devient illisible et compréhensible seulement comme texture et rythme ? La micro-topographie de l'image, selon l'expression du Groupe  $\mu$  (1992), est constituée par la répétition de quelques éléments et d'une certaine loi de reproduction de ces éléments : « C'est le rythme qui fait ici la texture » (p. 199). Comme l'affirme le Groupe  $\mu$ , problématiser la question de la proximité/distance de l'observateur alors est indispensable :

La distance critique qui détermine la perception de toute texture en tant que microtopographie est donc celle qui est nécessaire pour que cesse la perception des éléments isolés, qui passent au-dessous du seuil de discrimination (p. 198).

Il y a donc d'un côté une perception intégratrice de la texture qui rend perceptible le rythme de l'écriture mais pas celui des lettres isolées - et qui détruit par conséquent l'assomption de l'écriture en tant que notation ; de l'autre, une perception désintégratrice qui rend lisibles les lettres singulières-graphèmes qu'on peut articuler avec un signifié dans une langue naturelle. D'après Basso (2003) nous pouvons affirmer que, lorsque l'écriture est déchiffrable par l'observateur comme entité culturelle qui convoque sa compétence linguistique, nous sommes en face d'une lecture figurative (c'est-à-dire inter-actantielle) de l'écriture<sup>10</sup>. Dans le cas du texte écrit sur le sol de la chambre de Françoise Sagan, la lecture est en revanche de type plastique, car les graphèmes se présentent comme illisibles et, par conséquent, comme de purs formants plastiques. Cela nous permet d'affirmer que la distinction entre plastique et figuratif dépend de la perspective du regard, ou mieux de l'ajustement entre source et cible du regard : la perspective plastique ne se réduit pas aux catégories (éidétique, chromatique, topologique) qui, une fois pour toutes, se différencient du niveau figuratif. Au contraire, la lecture plastique doit être envisagée comme une « résistance » locale du plan de l'expression qui met en cause l'articulation avec des contenus figuratifs.

---

<sup>10</sup> Notre écologie perceptive et le couplage sujet-texte nous pousse toujours à reconnaître dans une configuration expressive un formant figuratif, à stabiliser un paysage des formants « lisibles », commensurables, donc inter-actantiels. La préhension analogisante nous permet de relire les transformations des valeurs du plan de l'expression selon un *minimum d'actantialisation*, c'est-à-dire comme une narrativisation de la constitution même du plan de l'expression, et finalement comme une lecture figurative de l'énonciation plastique. Voir à ce propos Basso (2003).

Les degrés de tonicité et de « compacité » des rythmes scripturaux dépendent de différentes variables comme :

1) la relation des lettres entre elles, qui dépend de l'italique ou du script en caractères d'imprimerie

2) de la disposition et de la fréquence des lignes écrites (interligne)

3) de la distribution, du positionnement et de l'étendue de l'écrit à l'intérieur de la surface de l'image –dissémination dans l'image (*Louis Aragon, Françoise Sagan* et *Sortir pourquoi ?*) ou répartition en petits groupes (*Lucinda Childs*)

4) de leur relation avec les formes iconiques (si l'écriture suit plus ou moins l'orientation des formants plastiques et figuratifs de la photographie).

Chez *Françoise Sagan*, nous sommes devant des « compacités » d'écritures différentes (depuis l'inscription « lit liberté » jusqu'à celle du sol). L'écriture sur le plancher de la pièce constitue un certain type de texture qui contraste avec les rythmes d'écriture irréguliers des autres zones de l'image. L'écriture très drue se fait « matière » de l'image, ce n'est pas une écriture-graphème qui élabore des signifiés, mais c'est une modulation qualitative de la matière graphique de l'image. Le rythme de l'écriture très serrée imite le fonctionnement d'une machine et ne renvoie plus à la sensori-motricité anthropomorphique.

La lisibilité est donc un problème d'identification, de localisation et de reconnaissance des formants graphématiques. Elle dépend de la résolution de l'image et de la régulation modale entre la cible de l'observateur et la configuration eidétique du trait, l'épaisseur du trait et le contraste du trait par rapport au fond. Dans l'écriture sur le sol du portrait de *Françoise Sagan*, il semble qu'il ne soit plus pertinent de parler de distance critique et d'oscillations entre vision globale et locale, mais qu'il convienne plutôt de s'interroger sur les limites anthropomorphes de la vision. L'écriture devient « indéchiffrable », aucun « ajustement modal » pour la rendre lisible n'est plus possible, en somme l'écriture nous résiste et devient une simple répétition d'éléments de mêmes dimensions.

## Références bibliographiques

- A.a. V.v, *François-Marie Banier*, Maison Européenne de la Photographie, Gallimard, 2003.
- M. Arabyan et I. Klock-Fontanille, *L'Écriture entre support et surface*, L'Harmattan, coll. Sémantiques, 2005.
- R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, dans *Œuvres Complètes*, Seuil, coll. Art et littérature, 1995, p. 785-892.
- P. Basso, *Il Dominio dell'arte*, Rome, Meltemi, 2002.  
*Confini del Cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Turin, Lindau, 2003.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955 ;

- trad. fr. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003.
- G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Editions de la Différence, 1981.
- M. G. Dondero, « Marie Madeleine ou le goût de la sainteté », *VOIR Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives*, n. 28-29, 2004, p. 98-107.
- « Iconographie de l'aura : du magique au sacré », *E/C*, revue en ligne de l'association italienne de sémiotique, [http://www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/dondero\\_02\\_08\\_05.pdf](http://www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/dondero_02_08_05.pdf), 2005, p. 1-17.
- Sovraesposizione al sacro. Semiotica della fotografia tra documentazione e discorso religioso*, Rome, Meltemi, 2006, à paraître
- J. Fontanille, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère », *Visio*, 3, 2, 1998, p 33-46.
- Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999.
- « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », *Les objets au quotidien*, textes réunis par Jacques Fontanille et Alessandro Zinna, Limoges, Pulim, 2005.
- Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, 2004
- « Du support matériel au support formel », *L'écriture entre support et surface*, actes réunis par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, l'Harmattan, coll. Sémantiques, 2005, p. 183-200.
- I. Klock-Fontanille « L'écriture entre support et surface : l'exemple des sceaux et des tablettes hittites », *L'écriture entre support et surface*, actes réunis par Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille, l'Harmattan, coll. Sémantiques, 2005, p. 29-51.
- N. Goodman, *Les langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, (1968), Hachette, coll. Pluriel, 2005.
- Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992
- R. Shairi & J. Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 73-75.
- S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, Flammarion/Les Belles Lettres, 1996.

## **Légendes des images :**

1. *Louis Aragon* : Paris, juin 1979–1990, encre sur photographie, 50X60 cm.
2. *Les Jumelles* : Paris, 1979–17 octobre 1991, encre sur photographie, 40X30 cm.
3. *Fascination* : 3 juillet 2002, encre sur photographie, 30X 40cm
4. *Rue Visconti* : Paris, septembre 1988–1990, encre sur photographie, 60X50 cm.
5. *Françoise Sagan* : 1999, encre sur photographie, 160X110 cm.
6. *Lucinda Childs* : 2 juillet 1998, encre sur photographie, 160X110cm.
7. *Londres* : Décembre 1989–24 octobre 1991, encre sur photographie, 60X50 cm.
8. *Vladimir Horowitz* : New York, 1989-24 janvier 1992, encre sur photographie, 65X120 cm.
9. *Sybil Cholmondeley et Bessie Sparrowhawk* : Houghton, mai 1984–1990, encre sur photographie, 20X40 cm.





# Le monogramme et le conflit des codes

Francis Edeline  
*Université de Liège*

Qui nous expliquera maintenant les  
monogrammes dans les étoiles ?  
Jean Arp

## **I - Présentation générale de la problématique**

Quelques travaux marquants ont été consacrés à la signature des peintres. On citera avant tout ceux de Lebensztein (1974), Chastel (1974) et Calabrese (1989). Quelques-uns des problèmes soulevés ont été bien mis en évidence, et une typologie des solutions a même été proposée (Lebensztein) puis améliorée (Calabrese). L'objet de la présente étude n'est pas de reprendre ces avancées théoriques, mais plutôt de les compléter en y adjoignant des secteurs entiers non encore abordés, et en particulier :

- le rapport entre une personne (ici : un artiste) et son nom ;
- les champs de forces qui interviennent dans cette forme particulière de signature qu'est le monogramme ;
- le cas de la peinture abstraite (les travaux cités ne se sont préoccupés que d'une peinture figurative où joue pleinement l'illusion tridimensionnelle) ;
- l'élaboration d'un binôme esthétique-psychologique faisant intervenir contradictoirement le souci d'effacer la différence intersémiotique et celui de l'afficher.

Sur un plan plus général, on essaiera de dégager la problématique de base de l'intersémioticit .

Il semble qu'au départ le monogramme n'ait été qu'une marque parmi d'autres. Comme l'a bien remarqué Frutiger (1989) c'est la division du

travail, et la spécialisation artisanale qui en est résulté, qui permit une amélioration sensible de la qualité des produits et engendra d'une part l'esprit de corporation, et d'autre part le désir d'authentifier son produit par une marque spécifique. Même le marchand, qui ne produisait rien au sens strict, avait besoin d'une marque, ne serait-ce que pour distinguer sur un marché oriental sa marchandise de celle d'un concurrent musulman.

Le peintre, dans ce contexte, appartenait à une confrérie au même titre que l'imprimeur, le papetier, le potier, l'armurier... Chacun se trouvait confronté aux aspects techniques de l'apposition d'une marque à sa catégorie de produits. Le papetier put ainsi inventer le filigrane (ou *watermark*), discrètement incorporé à sa feuille de papier. Le potier et l'orfèvre pouvaient aisément poinçonner ou graver leur marque sur une partie invisible des objets finis. L'armurier était au contraire contraint de la graver sur le métal, quitte à l'incorporer aux motifs ornementaux. Mais c'est le peintre surtout qui dut faire face au problème de l'intégration d'une marque à une œuvre esthétique, et sur la même surface<sup>1</sup>. La présence simultanée d'éléments picturaux et d'éléments textuels, donc de deux codes différents, n'a pas manqué d'engendrer des problèmes sémiotiques spécifiques.

Pour établir le corpus ayant servi à la présente discussion, on a récolté des documents de façon non systématique et avec l'aide de plusieurs « rabatteurs ». On retiendra comme *monogrammes* au sens strict (i.e. étymologique) uniquement ceux qui travaillent les lettres de façon à les fondre en une seule entité graphique. Seront ainsi écartées les *marques*, mais par contre on retiendra quelques figures non constituées de lettres mais visiblement apparentées au monogramme vrai (n° 4c, 13, 43, 171).

Il n'est pas étonnant que le développement de telles techniques intersémiotiques soit surtout le fait des graveurs et dessinateurs, ni même que, pour les artistes pratiquant aussi la peinture ou l'aquarelle par exemple, le monogramme soit souvent réservé à la partie graphique de leur œuvre. En effet le code graphique linguistique fait exclusivement usage de traits (jamais de surfaces, ni de couleurs, ni de textures) et se trouve donc davantage en phase avec les arts graphiques.

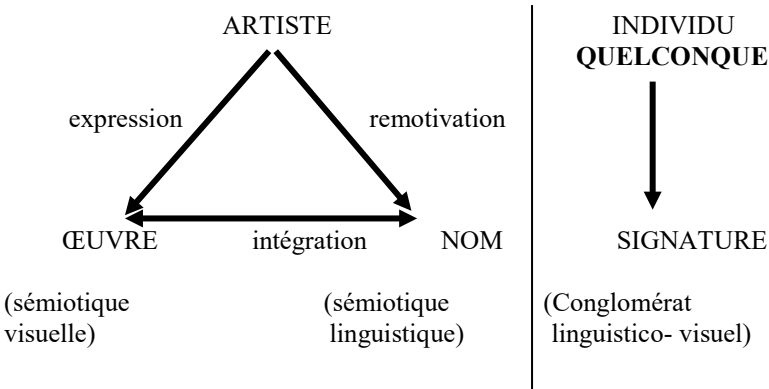
A ces aspects professionnels, formels et instrumentaux vont s'ajouter des considérations sémantiques, psychologiques et esthétiques, spécifiquement liées au nom propre. Nous aurons à les examiner tour à tour :

---

<sup>1</sup> Dans l'écrasante majorité des cas, l'incorporation se fit dans les marges, généralement en bas à droite, comme lorsqu'on signe une lettre : ce simple fait tend déjà à rapprocher une œuvre picturale d'un texte, à lire de gauche à droite et de haut en bas. Cette solution n'est évidemment pas la seule possible et certains ne l'ont pas adoptée : Rossetti p. ex. qui dispose souvent son monogramme hors tableau, dans un cadre peint. En tout cas l'association est devenue tellement forte que lorsqu'un artiste signe ses toiles en haut (Magritte souvent) cela apparaît comme un titre.

- psychologiques : acceptation ou rejet du nom propre par son porteur ;
- sémantiques : le statut linguistique du nom propre ;
- esthétiques : esthétisation de la signature, et intégration esthétique d'une signature à une œuvre visuelle.

La thèse que je voudrais défendre est que l'élaboration d'un monogramme est une opération intersémiotique par elle-même, et que le monogramme constitue un genre auto-suffisant. Après avoir essayé d'en dégager les règles, je montrerai comment dans un deuxième temps le monogramme, lorsqu'il est en situation dans une œuvre donnée, subit de la part de celle-ci de nouvelles forces d'attraction ou de rejet. On peut représenter la situation globale par un triangle :



*Fig.1 - Schéma des interactions entre le nom et son porteur*

Dans ce schéma le nom est situé *entre* l'artiste et l'œuvre. Il est donc attiré des deux côtés et la situation est plus complexe que celle qui unit une signature à son porteur. On peut étudier séparément les deux binômes : Artiste/ Nom, et Nom/ Œuvre. En effet la remotivation du nom, qui est à la base de l'élaboration d'un monogramme, est une activité en soi, généralement pratiquée en dehors de toute œuvre, de sorte que le même monogramme pourra se retrouver dans plusieurs œuvres différentes. Les problèmes liés à l'intégration d'un monogramme dans une œuvre particulière seront examinés dans une troisième section.

## **II Le premier binôme : les relations entre un nom propre et son porteur**

### *II.1 Aspects psychologiques*

Beaucoup peut être dit et a été dit sur le nom propre. Je ne puis ici examiner ce problème complexe que de façon assez superficielle et en me bornant à faire ressortir les composantes qui concourent à la formation des monogrammes.

Dans notre civilisation et celles qui lui sont apparentées, le système s'est stabilisé et l'individu « reçoit » deux noms propres. Jamais il ne les « choisit », ils lui sont imposés de l'extérieur par des règles sociales puissantes<sup>2</sup>. Rien n'est plus arbitraire qu'un nom propre. Il est attribué à un embryon encore jamais vu par personne, ou à un nourrisson non encore psychiquement différencié. *C'est un signifiant qui existe avant son signifié, mais qui va contribuer à faire exister son signifié.*

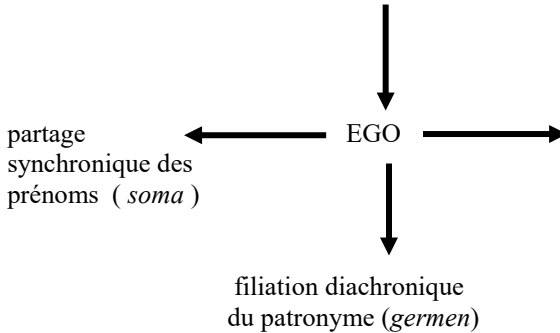


Fig.2 - Le système de dénomination à deux noms propres.

A vrai dire l'individu n'est pas propriétaire de son patronyme, il n'en est que le dépositaire, en tant que maillon d'une lignée. Le patronyme inscrit le sujet dans une filiation diachronique. Mais cette dimension diachronique est croisée par un axe synchronique où se situent les prénoms donnés par les parents aux enfants d'une même génération. Tout en étant distinctifs, les prénoms sont néanmoins partagés par une pluralité de sujets. Curieusement les deux axes correspondent étroitement au *germen* et au *soma*. Le statut d'identité ne peut donc être conféré ni par le patronyme ni par le prénom. Il peut seulement l'être par l'intersection des deux axes, et encore de façon approximative puisque subsiste la possibilité d'une homonymie totale entre deux sujets (la monoréférentialité invoquée par les théoriciens [cf. Jonasson, K., 1994] n'est pas absolue).

Qu'est-ce que l'identité ? C'est la persistance du moi, manifestée par plusieurs permanences ou continuités essentielles :

---

<sup>2</sup> Certaines traditions ont recours au double prénom, ou à des marques de filiation telles que –vitch, O', Mac etc. Un troisième nom peut apparaître tardivement sous la pression du milieu social : le sobriquet. Aucune de ces pratiques n'infirme le raisonnement qui suit.

NATURELLES	empreintes digitales ou génétiques, iris, physionomie, silhouette, profil, voix, allure, démarche...	indices
REÇUES	nom document	symboles
CHOISIES et PRODUITES	signature, monogramme	?

*Tableau 1 - Les signes de l'identité*

Sémiotiquement au départ, le nom et les initiales appartiennent au code linguistique, sont arbitraires, et fonctionnent comme symboles (au sens peircien). Leur transformation en signature et en monogramme témoigne de leur attraction vers le corps : ils sont personnalisés au point de devenir exclusifs et inimitables, ils en viennent à pouvoir témoigner comme des indices. L'indice a en effet cette supériorité sur le symbole qu'il retient quelque chose de la matérialité de son référent. Nom et initiales transformés respectivement en signature et en monogramme, sont des symboles qu'on transforme en indices. L'écriture manuelle est une forme d'indice, et en cela le futur Lewis Carroll, dans le paraphe trilittère (n° 24) avec lequel il signait certains documents, combine donc symbole et indice.

Parmi les indices, l'empreinte digitale fut mise à l'honneur par Faulds en 1880 (Symons, 1968), mais déjà au début du 19<sup>e</sup> S le graveur Thomas Bewick apposait la marque de son pouce à côté de son nom, comme colophon pour certaines de ses œuvres. Admirons la pertinence de ce geste puisque la prise d'une empreinte digitale est une opération exactement homologue de l'impression d'une gravure.

On conçoit qu'une certaine tension puisse résulter de ces divers aspects, bien que dans la plupart des cas l'imposition du nom se fasse de façon si précoce et si persuasive que le sujet en vient à considérer son nom comme « naturel ». Les problèmes, lorsqu'ils surviennent, sont multiples.

Tout d'abord on doit assimiler le fait qu'étant une seule personne on porte néanmoins deux noms. La convenance mutuelle des deux noms est, au mieux, lâchement garantie par un souci d'euphonie de la part des parents lors du choix du prénom, mais on peut affirmer que cette convenance n'est pratiquement jamais envisagée sur le plan graphique. Nous ne nous étonnerons donc pas de voir des artistes, afin de résorber la dualité des noms

propres, tenter de créer par le monogramme un symbole unique à partir des deux noms, et parallèlement essayer de remotiver les signifiants de ces noms.

Mais l'identité n'exclut pas une évolution de l'individu ou une influence des circonstances de sa vie, que refléteront son écriture et bien souvent aussi son monogramme. Un exemple bien documenté (n° 4a-b-c) est celui de *Lukas Cranach*. Il a commencé par créer plusieurs monogrammes classiques basés sur ses initiales. Puis son protecteur Frédéric II lui a accordé l'usage d'un emblème : le serpent ailé. Ultérieurement, en 1537, à l'âge de 65 ans, très affecté par la mort de son fils Hans, il modifia son emblème et ne l'utilisa plus que les ailes dirigées vers le bas. Ainsi également le peintre *Mathurin Méheut* (n° 172a), dont le monogramme consistait en deux M entrelacés, parfois dans un cartouche circulaire, l'a transformé profondément après un voyage au Japon : les M sont élargis et leur forme modifiée en allusion au Mont Fuji.<sup>3</sup> (n° 171d).

### *II.2 Aspects sémantiques.*

Un autre problème est que les noms propres, même si on l'a oublié, si on l'a mis en suspens, ou si la chose est devenue obscure, signifient toujours. Cela peut donc ne pas convenir à un sujet, en particulier à un artiste, de se prénommer Claude (boiteux), Cécile (aveugle) ou Martial. De même on peut imaginer qu'un peintre ne soit pas heureux de s'appeler Duchamp<sup>4</sup> s'il ne peint jamais de paysages. Pseudonyme, nom d'emprunt, nom de plume, sont l'illustration évidente d'un tel rejet<sup>5</sup>. Il y a là une des quatre raisons de ramener nom et prénom aux initiales : évacuer le sémantisme premier.

A ce moment on est passé de la première articulation à la seconde, précisément distinctive et non significative. Les initiales deviennent alors libres pour un réinvestissement sémantique dont nous verrons toutes les modalités dans le monogramme. Plus précisément nous devons examiner comment, à partir de ce matériel désémantisé, il est possible de reconstruire une entité signifiante dont le mécanisme de renvoi exclue la convention symbolique, au profit d'une motivation intégrale<sup>6</sup>.

### *II.3 Aspects esthétiques (I)*

Puisque le monogramme est une création, il participe de l'activité expressive de l'artiste émetteur et peut hériter de certains traits stylistiques<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Je remercie Annie Renonciat (2000) de m'avoir communiqué cet exemple.

<sup>4</sup> ...et on sait combien il a, justement, joué avec son nom : Duchamp du Signe, Marchand du sel, Rose Sélavv, Belle Haleine, R. Mutt...

<sup>5</sup> On connaît bien entendu des cas inverses, comme celui du poète Kenneth White, dont le nom a aimanté la vie et la personnalité.

<sup>6</sup> Il n'est pas sans intérêt de rapprocher ce travail sur le nom d'une pratique autrefois quasi divinatoire et eumolpique : l'anagramme du nom propre. V. à ce sujet les intéressantes recherches de F. Hallyn (1996), ainsi que les jeux surréalistes.

<sup>7</sup> Pour une discussion de cette notion, v. plus loin §III.

de cet émetteur. Toutefois cette influence se limite généralement au choix ou à l'invention d'un type de caractères. De telles graphies personnalisées se retrouvent évidemment aussi dans les signatures ordinaires. Les aspects esthétiques, au niveau du premier binôme, paraissent ainsi secondaires au regard de la revendication et de l'affirmation identitaire.

#### *II.4 Le monogramme comme solution graphématique*

Le monogramme constitue un moyen très efficace pour résoudre simultanément les trois problèmes liés au premier binôme. Il consiste à lier les initiales (généralement deux ou trois) en un tout organisé. Les principes organisateurs sont au nombre de six (liste non exhaustive) et leur présentation est simple et claire sous forme de tableaux (tab. II et III) précisant en même temps l'effet obtenu. Certains de ces principes peuvent se combiner ensemble, d'autres s'excluent l'un l'autre.

Dans le monogramme on recherche un degré élevé d'intégration des lettres, par leur mise en contact, par leur croisement, par leur emboîtement : c'est une tendance synthétique générale. Dans le corpus de 200 monogrammes examiné, peu ne manifestent pas cette tendance : l'un est celui de *Georges Auriol* (n° 49), un dessinateur connu, émule de Mucha, et qui disjoint son monogramme en trois éléments ne se touchant pas. On remarquera cependant une exploitation astucieuse et originale de la loi gestaltique qui veut que l'œil crée une droite fictive là où il perçoit des points alignés, ainsi que de la redondance graphématique. La verticale centrale du monogramme est ainsi à la fois absente et présente. Elle est amenée à l'avant-plan, colonne vertébrale ou support axial d'un *Homo erectus*. Si on tient compte de cette droite fictive le monogramme réintègre le troupeau des autres, sous les rubriques combinées du « partage d'éléments » et de la « séparation des droites et courbes » (v. aussi 29 et 100).

L'utilisation de la symétrie, le plus souvent à axe vertical (n° 2, 19, 55...), outre qu'elle renvoie au concept de stabilité et mime la symétrie de l'être humain (effets sémantiques), a le grand avantage de produire des ambigrammes, lisibles indifféremment dans les deux sens, et donc de neutraliser la vectorialité du signe. Ceci se révélera très important lors de l'intégration d'un monogramme dans une œuvre plastique.

A propos du célèbre monogramme de *Dürer* (n° 1) (ou celui de *Altdorfer*, n° 2) je voudrais risquer une lecture encore plus radicale. Non seulement le vecteur latéral de lecture y est neutralisé, mais il crée un vecteur de profondeur, perpendiculaire au plan de l'image. Les deux lettres, dont le corps est nécessairement différent, sont lues comme situées l'une derrière l'autre, dans une vision perspectiviste. Un effet semblable est perceptible aux n° 2, 5, 6, 8, 19, 51, 53...

Bien que la plupart des monogrammistes utilisent des caractères du même corps, éventuellement déformés, Dürer est loin d'être le seul à superposer des lettres de corps différent. Il est possible de *voir* mais non de *prononcer* ces lettres simultanément : elles doivent être lues l'une *après* l'autre, ce qui renforce le vecteur temporel perpendiculaire au plan de l'image. Le même résultat est obtenu en cas de concentricité. Ceci n'est rien d'autre qu'une suggestion de profondeur, s'ajoutant aux autres artifices habituels lorsqu'on vise l'illusion tridimensionnelle : ombrages, modelés, perspective... On s'aperçoit ainsi que non seulement on a supprimé un opposant, mais qu'on l'a transformé en adjuvant.

Chaque principe peut être appliqué selon des degrés croissants d'intégration, géométriquement définissables, et indiqués dans le tableau III à double entrée. Le monogramme n°61 est intéressant du point de vue de l'intégration<sup>8</sup>. Disposé en oblique il tend à suggérer un point de fuite, donc la troisième dimension. Mais surtout les lettres B et C sont superposées de telle sorte qu'il apparaît des continuités fictives de traits. Des formes plus pregnantes que les lettres interviennent, de sorte que ces dernières disparaissent selon une des techniques bien connues du camouflage militaire : détruire les alignements significatifs et créer des alignements trompeurs ou fausses relations (v. aussi n° 147).

Certains artistes ont adopté des solutions très particulières, n'entrant pas directement dans l'analyse qui précède mais dont on verra facilement qu'elles obéissent aux mêmes forces. C'est le cas notamment d'*Aubrey Beardsley*.

Au cours de sa brève existence, le génial dessinateur que fut Beardsley changea plusieurs fois de signature, d'abord en utilisant son nom complet, puis ses initiales, et enfin, à peu près de 1893 à 1907, l'étonnant et mystérieux graphisme qui lui tenait lieu de monogramme (n° 29) et qu'il appelait sa « marque ».

En tant que graphisme il ne se relie pas à l'alphabet latin, mais évoque tout de même un système formalisé de signes, par exemple l'alphabet Morse. Toutefois en supposant que les signes Morse [inventés en 1838] soient simplement placés verticalement, cela donnerait T. B. T., dont seul le B correspond à une initiale de l'auteur, ce qui obligerait à considérer les deux barres non comme des T mais comme des marques de segmentation. En lisant de bas en haut cela donnerait T. V. T., également mystérieux... La structure d'ensemble est conforme à ce que j'ai déjà souligné comme caractérisant les tendances globales du monogramme : grande symétrie, nombre égal de traits et de points, grande intégration des composants même s'ils sont disjoints...

---

<sup>8</sup> Je remercie D. Gamboni d'avoir attiré mon attention sur ce document.



La figure reste énigmatique et plusieurs interprétations en ont été formulées. Celle de son biographe le plus récent et le plus méticuleux (Sturgis, 1998) la rattache à des « pictoglyphes japonais », car on connaît la foucade qu'avait eu Beardsley pour l'estampe japonaise à cette époque. D'autres cependant (rapportés par Sturgis) se basent sur une lettre de l'artiste à Ross et estiment qu'il s'agit de chandelles. Une relation avec les armoiries du Prince de Galles semble peu plausible, et quant aux connotations sexuelles, si elles sont vraisemblables, elles ne sont pas démontrées. Le mystère, au moins partiel, subsiste.

Pour ma part, puisque nous en sommes de toute façon réduits aux conjectures, je pense qu'une explication polysémique et partiellement cryptique est à retenir : l'œuvre n'a-t-elle pas été produite à l'époque du symbolisme ? La disposition verticale est un trait en faveur de l'influence japonaise. La version érotique rend mieux compte de la verticalité, et représenterait ce que désigne en français l'expression grivoise « service trois pièces », corsé d'une éjaculation. Elle n'est pas du tout incompatible avec les bougies de la lettre à Ross, qu'une longue tradition de métaphores paillardes associe aux mêmes organes (cf. le cierge des *Filles de Camaret*). Plus finement sans doute on notera les gouttes de cire comme signe de déperdition, ainsi que la « flamme » amoureuse.

Une autre singularité du monogramme de Beardsley est sa plasticité et la façon dont l'auteur l'intégrait à ses dessins : nous aurons à y revenir au chap. IV.3.

Lorsqu'il recourt à un monogramme graphématique, l'artiste doit évidemment tenir compte d'un donné : les initiales de son nom, lesquelles permettent, suggèrent ou interdisent certaines combinaisons, même s'il s'autorise à en déformer les lettres. Divers cas sont en effet possibles : (a) les initiales n'ont que des droites, (b) n'ont que des courbes, (c) ont les deux, soit sur la même lettre (cas le plus ingrat) soit sur des lettres différentes. Quelques monogrammes partent de minuscules plutôt que de capitales (n° 161), ou encore de l'écriture cursive, ce qui permet d'obtenir plus facilement l'unilinéarité (n° 24, 50... noter à ce propos le n° 85, unilinéaire *et* réversible). Au-delà de solutions élémentaires et peu inventives telles que le simple accollement d'un H et d'un M (n° 44) maintes élaborations raffinées sont possibles (v. tableaux). La diversité des opérations rend même compte de l'existence de plusieurs monogrammes pour la même paire d'initiales (HM, PS, LC...) Inversement on peut concevoir une résistance aux aspects graphématiques du nom propre. Butor (1969) suggère que *Mondrian*, dans la période où il n'utilisait que des lignes droites et signait de ses initiales, était gêné par l'arrondi du P de son prénom... Il lui était cependant loisible de tracer un P anguleux...

Partant de lettres et désirant demeurer lisible, le monogramme reste presque toujours constitué de lignes et non de surfaces. Les quelques rares cas de monogramme graphématique utilisant des surfaces en diminuent en effet la lisibilité (n° 69b, 88, 161). Ce caractère se transmet curieusement au monogramme iconique, où il n'est cependant plus nécessaire. Au fil de cette étude nous verrons se confirmer le fait que les monogrammes sont tous situés sur une voie qui conduit de l'écriture à l'image. Or l'écriture exploite seulement une des dimensions du signe visuel (la forme) alors que l'image exploite également les autres (couleur, texture et césie, qui sont des propriétés de surface). On peut s'étonner de ce que le monogramme reste, dans son écrasante majorité, inféodé à la forme, manifestée par des lignes. Il se refuse couleur et surface. Il hésite à devenir cryptique. On pourrait y voir, outre la tyrannie de la ligne, un barrage psychologique devant une mutation intersémiotique qui ferait de la *ligne creuse* de l'écriture une *ligne-contour*.

Il n'y a guère d'exceptions à cette observation (le carré noir de *Malévitch* n° 43 ou le dragon de *Lukas Cranach* n° 4c ne sont pas le résultat d'une évolution à partir de l'écriture et n'entrent donc pas en considération dans ce débat). Un exemple révélateur de la résistance est celui d'Otto Dix (n° 73e) qui choisit pour son O un Ouroboros et pour son D un arc bandé : ce sont des objets, et comme tels ils ont des contours et peuvent être colorés, mais ce sont précisément des objets dont l'élongation est telle qu'ils se distinguent à peine de la ligne. S'ils ne sont pas allongés ils seront représentés par leur contour : voir le Mont Fuji chez *Méheut* (n° 172). Seuls des *Ernst, Van Doesburg, Whistler, Baugniet...* ont abouti à des surfaces véritables et ont donc franchi l'obstacle.

PRINCIPE ORGANISATEUR	EFFET OBTENU	EXEMPLE n°
Symétrie (Ambigrammes)	Neutralisation absolue du vecteur de lecture-Démonstration de la convenance réciproque du nom et du prénom-Figuration de l'homme bilatéral.	38
Unilinéarité	Unicité de la personne-Démonstration de la convenance réciproque du nom et du prénom - Confiscation de la linéarité linguistique - Métaphore du fil de l'existence.	46
Partage d'éléments	Démonstration de la convenance réciproque du nom et du prénom-Unicité de la personne.	55
Séparation des droites et des courbes	Existence d'une justification rationnelle - Suggestion d'une totalité par complémentarité.	8a
Déformation stylistique	Cohérence entre texte et image	51b
Substitution par l'image (partielle ou totale)	Suppression de l'affrontement des deux modes de lecture - Victoire de l'image.	13

Tableau II - Principes organisateurs du monogramme.

## Tableau II
























PRINCIPE ORGANISATEUR	DEGRÉ D'INTÉGRATION			
	Juxtaposition	Tangence	Intersection	Superposition
Symétrie				
Unilinéarité				
Partage d'éléments				
Séparation des droites et des courbes				
Déformation stylistique				
Divers				
Effets obtenus	contribution à l'effet de profondeur: NON            NON            OUI            OUI intégration spatiale et délinéarisation croissantes			

Tableau III

### II.5 Le monogramme comme solution iconique

Loin de se limiter à de simples arrangements, combinaisons et distorsions de lettres, le monogramme s'avance souvent hardiment en terrain iconique. Dans un premier temps une image est simplement apposée aux lettres, puis c'est une lettre ou une partie de lettre qui est remplacée par une image, et enfin c'est la totalité du monogramme qui devient image. Le glissement se fait à la faveur de plusieurs mécanismes rhétoriques : métaphore iconique, métonymie, paronomase, emblème, étymologie... J'en décrirai quelques-uns. Le passage des lettres au dessin peut se faire de plusieurs façons, et reposer sur au moins deux mécanismes : à partir de la forme des lettres et à partir du sens du nom. Le choix arbitraire d'un emblème<sup>9</sup> ne nous intéresse pas ici, mais seulement ce qui, dans le nom, peut engendrer une image.

Au nombre des métaphores iconiques on relèvera le poignard d'*Urs Graf* (n° 8b) qui prend la place d'un jambage du V de son prénom (écrit VRS). Graf était un reître helvétique, violent et batailleur. Devenu graveur il tenait à rappeler sa profession de mercenaire. Il fallait, pour que cela puisse se faire, que l'objet représenté (le poignard) présente une similitude suffisante avec une lettre ou une partie de lettre : ici, une élongation rectiligne. Parmi les substitutions partielles, basées cette fois, en plus, sur un jeu de mots plus ou moins étymologique, on trouve *Ludger Tom Ring*, qui remplace son nom par

<sup>9</sup> Le cas des emblèmes est plus délicat : ils ne dérivent ni de la forme des lettres du nom, ni du sens du nom, même par un jeu de mots. Il s'agit d'une image traduisant une préférence de l'artiste et non d'un véritable monogramme. Je les mentionne ici car ils ont valeur de signature. Herri met de Blès signe d'une chouette (n° 13), Joachim Patinier d'un lapin (selon certains), Jacopo de' Barbari d'un caducée (n° 145), Farinati et son escargot, Cranach et son serpent ailé (emblème que lui conféra Frédéric II). Bien plus tard Cocteau signera un dessin d'une étoile pointée (n° 87).

un anneau (n° 54), ou *Le Corrège* qui incorpore au sien un cœur, surmonté du mot REGIO (n° 15).

Les substitutions totales sont assez nombreuses. Le cas d'*Otto Dix* est un des plus remarquables. Malgré son nom si bref<sup>10</sup>, ce peintre n'a pas utilisé moins de 7 monogrammes correspondant à des étapes successives de son existence. L'un d'entre eux, élaboré entre 1924 et 1926 environ, consiste à remplacer le O de son prénom par un petit serpent se mordant la queue, et le D de son nom par un arc. Les deux images sont en intersection (n° 73e) et sont peintes avec soin, colorisées et variant légèrement d'une occurrence à l'autre<sup>11</sup>. Connaissant le peintre et sa thématique habituelle, on n'est pas étonné de trouver dans ce superbe monogramme deux expressions de son agressivité : l'une tournée vers lui-même dans l'Ouroboros, l'autre tournée vers autrui dans l'arc. Les monogrammes ultérieurs indiquent une influence des graveurs gothiques. Comme eux il a été jusqu'à tracer son monogramme en perspective sur un plancher.

*James Collinson*, peintre préraphaélite, en juxtaposant le J et le C de ses initiales, obtient une ancre, qu'il dessine avec minutie, y ajoutant l'organeau, les pattes et le cordage (n° 105).

Nous avons la chance de posséder plusieurs exemples contemporains non équivoques de cette mutation intersémiotique. Le premier est celui de *Whistler* (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903). Après avoir signé de son patronyme entier, il remarqua qu'un monogramme classiquement constitué de ses initiales superposées : un J centré sur un W lui-même placé sous un M, évoquait la silhouette d'un papillon. Le J fournissait le corps et la trompe, et il suffisait de « fermer » les deux branches latérales du W et du M pour obtenir des ailes (n° 27). Ce signe se diversifia, mais cependant toujours en maintenant courbes toutes les lignes. On peut supposer que la quasi identification de l'artiste au papillon, répondant à celle de son ami le comte de Montesquiou aux chauves-souris, s'alimenta aussi d'un jeu de mot sur *butterfly tab*, la petite languette dépassant au bas des épreuves de ses gravures, et sur laquelle il apposait son monogramme. On a ainsi l'exemple rare d'un monogramme s'insérant dans un système saussurien d'oppositions : papillon vs chauve-souris.

Devenu à peu près illisible en tant que message linguistique, le monogramme au papillon au contraire prenait vie et recevait divers compléments. Le plus fréquent était une corolle florale de trois pétales<sup>12</sup>. Parfois le papillon (aux ailes toujours pointues) recevait également une

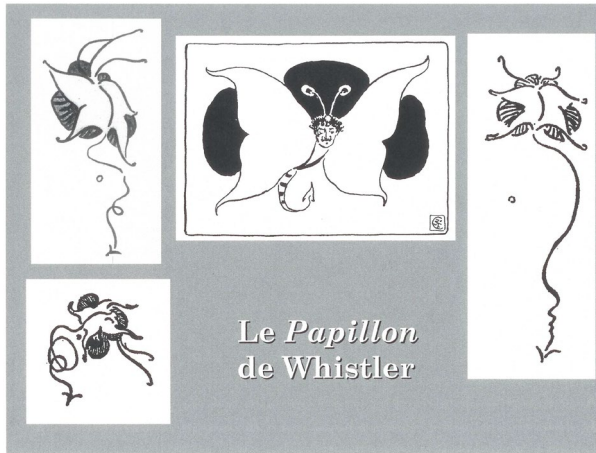
---

<sup>10</sup> Même sa signature complète est révélatrice : il remplaçait le D par un Δ.

<sup>11</sup> Par exemple le serpent peut porter deux petites cornes, ou être noué. Mais l'arc n'est jamais accompagné d'une flèche.

<sup>12</sup> ...corolle dont semble bien s'être inspiré Fernand Khnopff : n 32b.

longue queue de scorpion terminée par un aiguillon : le monogramme devenait une sorte de portrait emblématique du peintre, affirmant son double caractère de butineur insouciant préoccupé uniquement de beauté, mais sachant être mordant, comme en témoignent ses célèbres colères et ses procès retentissants (v. aussi fig. 3)<sup>13</sup>.



*Fig. 3 – Whistler, Le papillon*

Or il se fait qu'un autre dessinateur, *Walter Crane* (1845-1915) représenta Whistler en papillon<sup>14</sup>. La tête humaine, très petite, devait reprendre, pour fonctionner efficacement comme portrait, des traits signalétiques du personnage. On relève avant tout, comme les plus identifiables, la célèbre mèche blanche au milieu du front et le monocle. Dans une moindre mesure les moustaches et la chevelure bouclée. On a donc cette combinaison exceptionnelle d'un portrait emblématique moral auquel se superpose un portrait iconique mais ramené à ses traits distinctifs.

Crane lui-même était également un amateur de monogrammes. Il avait composé le sien à partir d'un jeu de mot sur son patronyme (crane = grue) : une silhouette de grue à l'intérieur d'une lettre C (n°28). Contrairement à Whistler chez qui c'était la forme du signifiant qui avait conduit à l'image, c'est ici le signifié, normalement mis en suspens, qui se trouvait revitalisé<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Pour une discussion plus complète du monogramme de Whistler, v. notamment D. Gamboni (1998).

<sup>14</sup> A. Beardsley fit aussi une caricature de Whistler, où il est représenté pointant du doigt un papillon : son propre monogramme...

<sup>15</sup> C'est le principe des « armes parlantes » (canting arms), bien connu dans le blason. Et quelle différence de principe y a-t-il entre l'Anglais John Sponley qui se compose un blason de « trois cuillers d'or (spoons) sur champ de sable », la région de Gruyère qui arbore une grue sur son drapeau, et le monogramme de Crane (dont le cartouche prend d'ailleurs parfois la forme d'un écu minuscule) ?

Le monogramme de *Dürer* peut à nouveau être évoqué ici. Marc Arabyan en a suggéré une interprétation sexuelle : Dürer s'introduisant entre les « jambes » largement ouvertes du A, le rond dans l'anguleux. De son côté Gérard Baudoin (1953) suggère que la barre du A, en se retroussant de plus en plus haut, fait tendre le A vers un  $\square$ , signe platonicien présent aussi sur la *Melancholia I* : dans ce cas le monogramme tend vers le portrait emblématique, tel que l'est *Melancholia I* elle-même. Il peut d'ailleurs y avoir surdétermination et je suggérerais plutôt que le monogramme représente Dürer franchissant une porte. En effet le A retroussé fait penser à une porte très semblable à celle que le peintre a représentée plusieurs fois dans ses armoiries (un modèle de porte fréquent en Europe centrale, fig. 4) et faisant allusion au fait (bien connu) que son nom est la germanisation de celui du village hongrois dont provenait sa famille. Ce hameau se nommait en effet *Ajtós*, or *ajtó* signifie « porte » et bien entendu en allemand « porte » se dit *Tür*.

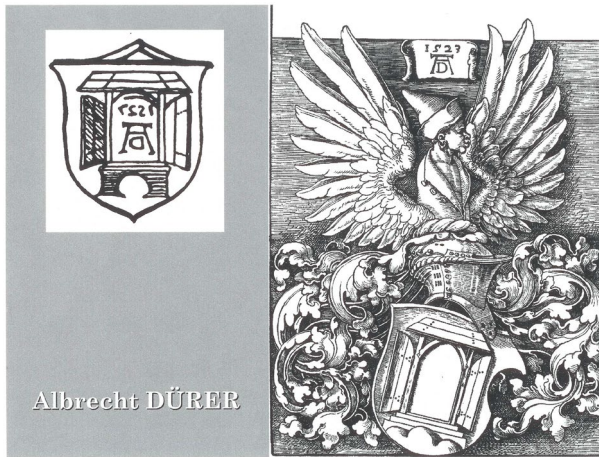


Fig. 4 - Dürer, *Melancholia I*

Un autre graveur gothique, *Hans Schäufelein*, dont le nom signifie « petite pelle », signe parfois simplement en disposant une pelle sur le sol de son œuvre, ou utilise une telle pelle comme cartouche pour y inscrire ses initiales.

Plus complexe est le cas du serpent ailé que *Lukas Cranach* obtient (en 1508) l'autorisation d'utiliser comme signature et qui remplacera désormais son monogramme classique (n° 4a, 4b et 4c). Ce n'est bien entendu pas l'empereur qui a choisi cette image, mais le peintre lui-même. Or dans son *Lexikon* des traditions symboliques Cooper (1986) précise que « un serpent ou un dragon ailé sont solaires et signifient en image l'unité de l'esprit et de la matière, l'union de l'aigle et du serpent ainsi que tous les opposés; (ils) représentent également la 'compréhension remplie de vie' [*mit Leben erfülltes*

*Verstehen*]. ». On voit que cette image est choisie par Cranach comme portrait spirituel. Cette tendance vers le portrait spirituel ou emblématique est du reste la caractéristique la plus évidente de ces monogrammes iconisés, et se verra confirmée dans les exemples qui suivent.

La carrière de *Malévitch* a connu, après les succès du futurisme et du suprématisme, une longue période d'inhibition due au dirigisme du régime soviétique, qui imposait notamment le retour à la figuration et à certains thèmes idéologiquement privilégiés. Il est clair, au vu de sa production tardive, que l'artiste a été bridé par cette situation, et n'est plus guère parvenu à équilibrer ses souhaits de plasticien avec les impératifs politiques.

Un témoignage assez bouleversant de cette tension est fourni par son dernier autoportrait (1933), où il se représente dans le costume d'un prince de la Renaissance italienne. Le problème de l'identité y éclate de façon complète. Le visage et la main, - les parties les plus importantes du corps d'un peintre, - sont bien les siens. Il a cependant choisi de se travestir, dans une allusion à cette pratique de la Renaissance où le peintre (de même que ses commanditaires) se représentait volontiers sur son œuvre parmi la foule. C'est aussi une allusion à son propre passé créateur. Mais un portrait n'a pas besoin de signature : il porte en lui sa propre authentification. Or Malévitch précisément signe son œuvre par le « carré noir », celle de ses peintures (1913-1915) le plus associée, métonymiquement, à son nom et à sa célébrité (n° 43). Il n'avait plus le droit de produire une œuvre suprématisante et s'est donc résigné à y faire une allusion miniaturisée. La signature est ici une minuscule peinture et on pourrait soutenir que le peintre a inversé l'échelle des dimensions, que la signature c'est l'autoportrait, qui occupe la plus grande partie de la surface, alors que l'œuvre réelle est réduite à ce petit carré noir dans un cadre blanc.

### **III Le second binôme : les relations entre l'artiste et son œuvre**

Ces relations existent bien sûr mais sont malaisées à cerner. Leur existence est démontrée, à partir du récepteur, par la possibilité d'attribuer une œuvre à un artiste même lorsqu'elle n'est pas signée<sup>16</sup>. Quant à nous (Groupe  $\mu$ , 1995) nous avons défini le style comme « un produit de transformations ». Les traits stylistiques, que certains proposent d'appeler stylèmes, consisteraient en transformations spécifiques appliquées au monde perçu. Chaque artiste se définirait par une matrice de transformations récurrentes dans son œuvre, de sorte que le récepteur, ayant détecté cette récurrence, puisse

(a) effectuer les transformations inverses pour identifier les référents de départ ;

(b) repérer la matrice spécifique et s'en servir pour identifier l'artiste émetteur.

---

<sup>16</sup> Pour une excellente mise au point de cette question, v. S. Caliandro (1998).

Une telle analyse n'est cependant valable que pour des images figuratives, et nécessiterait de sérieux aménagements pour s'appliquer à l'art abstrait.

Il y a une présomption que la matrice spécifique opère aussi bien lors de l'élaboration d'un monogramme que lors de la création d'une œuvre quelconque. Dans ce cas il y aurait convenance réciproque entre les deux productions. On en a une démonstration oblique dans l'observation que le monogramme évolue en même temps que la production artistique, le cas de Kandinsky étant exemplaire à cet égard. Pendant près de 45 ans il signe de son nom entier des œuvres figuratives. Vers 1910-1912 apparaît son monogramme triangulaire (n° 42a) dans ses premiers dessins et gravures abstraits. Enfin après 1914 il adopte définitivement son monogramme ouvert (n° 42b), en même temps qu'il est devenu un peintre abstrait. Bram van Velde connaît la même évolution (v. ci-après IV.2), ainsi qu'Otto Dix.

#### **IV Le troisième binôme : l'intégration du monogramme à une œuvre visuelle.**

##### **(Aspects esthétiques, II).**

La démarche pourrait s'arrêter là. Le monogramme est un produit artistique comme un autre. La nature de sa substance (le nom) comme les principes d'organisation retenus pour son élaboration en font un genre à part entière. En synthèse on pourrait dire que le monogramme est une forme de portrait non iconique mais conceptuel, pouvant être conçu en dehors de toute insertion dans une œuvre picturale. Mais c'est précisément cette insertion qui va, chez quelques-uns, engendrer de nouvelles insatisfactions.

La coapparition sur une même surface d'éléments textuels et d'éléments picturaux équivaut à l'affrontement de deux codes inconciliables. En voici les raisons :

- sur le plan du signifiant, la ligne (le trait) y a un statut tout à fait différent : alors que dans le pictural elle est un contour, de sorte que la surface enclose entre deux lignes est lue comme pleine (c'est la *ligne-contour*), dans un texte le trait constituant les lettres ne délimite pas des surfaces, même lorsqu'il est bouclé comme dans un O (c'est la *ligne creuse*). Nous utilisons donc deux programmes de lecture différents pour déchiffrer l'un et l'autre.

- sur le plan du signifié, la fonction référentielle est plus immédiate dans les éléments picturaux (ce sont des icônes), alors que les éléments textuels ne renvoient à un signifié que via l'identification conventionnelle des signes et des mots (ce sont des symboles).

- enfin le code linguistique est linéaire et orienté (produisant le vecteur de lecture directionnel et temporel déjà mentionné plus haut) alors que le pictural est bidimensionnel et non orienté.

Cet affrontement se solde toujours par un effet négatif sur l'image : la présence de mots dénonce l'image en tant qu'image. Bien entendu un



Magritte, désireux précisément de montrer de mille façons l'artificialité des images, se réjouira plutôt de cet effet et signera toujours ses toiles de façon très voyante. Par contre un artiste soucieux de préserver ses images d'une telle autodestruction, mais désireux néanmoins de signer ses œuvres, pourra choisir parmi les trois solutions qu'on verra plus loin, allant du refus total à l'assimilation totale.

Le problème s'aggrave du fait que le nom propre est toujours plus long que large et occupe une bande sur la surface picturale. Frutiger, toujours lui, a remarqué avec acuité que toutes les « marques » se caractérisent par une tendance à retenir un motif approximativement aussi haut que large. La remarque de Frutiger n'était cependant qu'une observation inexplicquée. C'est en la combinant avec un passage de Butor que l'explication apparaît. Toute mention écrite comporte une linéarité de gauche à droite, et force l'œil à s'y conformer : c'est ce que Butor appelle le « vecteur ». Ce vecteur est d'autant plus intense que la phrase est longue, de sorte que pour le neutraliser il faut raccourcir la phrase en un mot, ramener les mots à leurs initiales (nouvelle raison pour le faire) et à la limite combiner celles-ci en un monogramme. Le pourquoi de ce désir de neutralisation apparaîtra bientôt mais passons d'abord en revue divers modes d'intégration.

Certains, surtout à l'époque actuelle, pourraient considérer que ce vecteur n'a aucune nuisance réelle et que ce souci est purement académique. Le fait que le monogramme est très souvent accompagné de la date (écrite, elle, sans nul souci de vecteur) est un argument convaincant dans ce sens. Trois exemples curieux vont montrer du moins que ce n'est pas toujours le cas. Le premier fut l'objet d'une polémique. *Dominique-Vivant Denon*, créateur d'estampes gravées au début du 19<sup>e</sup> S, publie une *Sainte Famille dans le goût de Dürer*. Une plaque posée sur le sol porte un monogramme étrange rappelant celui de Dürer : c'est un A mais sans barre transversale, et dans lequel on lit un petit D tracé à l'envers (n° 160). Roux le considérait comme une imitation maladroite de celui de Dürer, le D gravé à l'endroit se retrouvant à l'envers sur les épreuves. En fait il s'agit bien d'un clin d'œil à Dürer mais nullement maladroite : il suffit de retourner l'eau-forte pour voir apparaître, parfaitement à l'endroit, un D inscrit dans un V, le monogramme de Vivant Denon lui-même<sup>17</sup>. Tout le monde connaît d'autre part les belles illustrations de *John Tenniel* pour Lewis Carroll. Une paire particulièrement célèbre montre Alice en train de traverser le miroir et émergeant de l'autre côté. Dans la première le monogramme du dessinateur (n° 25) est à l'endroit et situé en bas à droite, alors que dans la seconde il est inversé et situé en bas à gauche. Enfin il est une xylogravure de *M.C. Escher* intitulée *Tourbillons* et où l'artiste a disposé son monogramme en deux endroits. En rapport avec le thème de l'œuvre il voulait à tout prix éviter que celle-ci ait un dessus et un

---

<sup>17</sup> Je suis reconnaissant à Valérie Mainz de m'avoir fait connaître ce très curieux exemple.

dessous : le dessin est parfaitement symétrique, et en quelque sens qu'on le tourne on trouve toujours un monogramme en bas à droite.

#### *IV.1 Le cartouche : séparation des codes.*

La solution la plus simple est le *cartouche*. Tout comme le cadre isole l'image du milieu extérieur et délimite la zone de validité des conventions picturales, le cartouche est en quelque sorte un cadre dans le cadre, qui permet d'isoler une zone textuelle (au sens large : signature, initiales, date, dédicace, devise, monogramme...) de la zone picturale sans qu'il y ait recouvrement des domaines de validité respectifs. La lisibilité y gagne.

L'illustrateur *Arthur Rackham* appose systématiquement sa signature dans un petit phylactère faussement parcheminé et échancré. *Félix Vallotton* entoure ses initiales d'un petit rectangle. L'unicité de la personne, même porteuse de deux ou trois initiales distinctes, peut être affirmée visuellement par un cartouche. Le cartouche, outre sa fonction sémiotique délimitative, a aussi une signification rhétorique iconique : c'est une métaphore de la peau, de la coquille, qui enveloppe et protège l'individu. Et en effet la théorie de la Gestalt nous dit que le contour appartient à l'objet et non au fond.

Un simple rectangle, ou un cercle, sont déjà remarquablement efficaces quoique constituant encore une perforation dans l'image, à laquelle beaucoup d'artistes ne peuvent consentir. Une solution plus complexe et plus ingénieuse est de remplacer le cartouche par une plaque, un cartellino, un écu, une dalle gravée, soit tout objet vraisemblable à disposer le plus « naturellement » possible dans l'œuvre. Selon ces formules on évite de rompre l'illusion réaliste des trois dimensions : même si les mentions écrites demeurent fondamentalement bidimensionnelles, elles seront tracées en respectant les règles de la perspective. La plaque par exemple sera pendue à un arbre, apposée à un mur, scellée dans le sol etc. Le graveur allemand *Hans Schäufelein*, par une interprétation littérale de son nom (= petite pelle), dispose sur le sol une petite pelle qui peut lui servir de cartouche (n° 5). *L'Et in Arcadia ego* gravé sur un cénotaphe, dans la peinture de *Poussin*, est en effet lu par le berger sans qu'aucun conflit de code n'en résulte. Il s'agit d'obtenir un résultat analogue avec une signature.

Assez souvent le monogramme rejoint de lui-même le cartouche. La tendance à un tracé ramassé et symétrique, le souhait de suggérer l'unicité de la personne par un tracé fermé, font que l'enveloppe externe du monogramme peut servir de cartouche ou de protocartouche (*Crane*, n° 28, *Rossetti*, n° 26). Certaines lettres, comme le O et le C, s'y prêtent très bien. De même un monogramme unilinéaire peut s'achever en un paraphe plus ou moins enveloppant constituant un cartouche (*Pétronio*, n° 50). Ainsi se confirment les équations : monogramme = portrait et cartouche = peau.

Le cartouche peut être rond ou quadrangulaire<sup>18</sup>, i.e. purement géométrique (*Mucha*, n° 48, *Escher*, n° 45, *Dom Sylvester Houédard*, n° 52,...) avec pour unique fonction de séparer et d'isoler. Le cercle est cependant plus rare, car plus difficile à concilier avec la forme des lettres. Ou à son tour il peut participer du mouvement d'iconisation : il faudra distinguer alors si cette iconisation se fait en fonction de l'extérieur (cas le plus fréquent : *Cranach*, n° 4) ou de l'intérieur (*Dali*, n° 47). On aura donc trois types de cartouches : exogène - neutre - endogène.

#### *IV.2 L'aménagement : modification stylistique*

Le monogramme lui-même, et non plus seulement le cartouche qui l'entoure, peut se trouver soumis à des forces d'assimilation qui l'attirent vers l'œuvre picturale, grâce à des modifications stylistiques appropriées (couleurs, formes...) Soit encore le monogramme se camoufle dans l'œuvre, où il trouve place plastiquement et où il devient parfois difficile de le repérer, comme dans *Love and the Maiden* (1877) de *John Roddam Spencer Stanhope* où le monogramme, entouré d'un double cartouche, est ingénieusement tracé sur un tronc d'arbre sectionné de sorte qu'il se confond avec les cernes. Il peut même contribuer à l'œuvre. Un exemple de cette dernière possibilité serait donné par *Niklaus Manuel Deutsch*, reître comme son compatriote *Urs Graf*, et rappelant constamment son poignard et sa lanière, mais en l'apposant, sans l'incorporer, à son monogramme (n° 7). Or il arrive que ce poignard, dans une œuvre comme *La décollation de saint Jean-Baptiste* (1517), soit parfaitement en accord avec le thème. T. Migliore, qui fait cette observation, rend ainsi compte du fait que le monogramme, loin de se dissimuler dans un coin, occupe une place inhabituellement grande et en plein milieu de la peinture.

Il saute aux yeux que le monogramme d'*Escher* (n° 45) est composé avec une recherche typique de ce graveur : il est parvenu à supprimer toutes les courbes et toutes les obliques, imposant à ses trois initiales un gabarit et des contraintes sévères. En outre il cherche à le disposer en des endroits où sa présence est en quelque sorte justifiée par le graphisme, ou où il se dissimule. *Theo van Doesburg* s'est composé deux monogrammes parfaitement symétriques (n° 69a et b), le second allant jusqu'à proposer des surfaces et non simplement des lignes. Cette recherche est parfaitement en ligne avec sa démarche picturale. Dans une peinture intitulée *Arbre* (1916) et qui représente un arbre fortement stylisé sous la forme de triangles enchâssés, il signe en apposant son second monogramme au milieu du tronc, en couleur, au point qu'un premier regard ne le remarque pas. De même dans *Pérégrination d'une comète* (1849) on ne découvre le monogramme de *J.J. Grandville* que sous la forme d'une constellation jetée parmi les autres. A l'opposé de cette modestie réservée ou joueuse, un *Dali* affichera son monogramme de façon voyante (n° 47a, b, c, et Riese-Hubert, R. 1992).

---

<sup>18</sup> Kandinsky (n° 42a) a même utilisé un triangle.

*Beardsley* aussi modifie le style de son monogramme en fonction du dessin dans lequel il l'insère. Mais il est des exemples plus ingénieux encore.

*Bram van Velde* nous offre un cas particulièrement net de monogramme intégré stylistiquement. Cet artiste s'est toujours préoccupé de sa signature et en a adopté plusieurs, toujours en lettres capitales et toujours dans une couleur appartenant à la palette de l'œuvre à signer. Au début de sa carrière il signait de son nom plus ou moins entier, mais vers 1967 il a déclaré : « Je ne signe plus mes toiles. On ne peut pas mettre un nom sur ce qui dépasse l'individu ».

C'est surtout entre 1924 et 1948 que se situe la période qui nous intéresse, quand il a adopté les deux versions que nous avons à retenir. Il faut d'abord se souvenir que Bram est le diminutif d'Abraham, et qu'il pouvait par conséquent abrégé son prénom en A. En 1924, dans *La Femme de l'artiste*, alors qu'il est toujours un peintre figuratif, apparaît la première version (n° 51a), où s'entrelacent un A et un V, tracés dans une des couleurs principales de la composition (sauf erreur c'est une règle qu'il a toujours suivie.) Il s'agit d'un monogramme au sens strict : les initiales sont combinées en un graphisme symétrique unique, et l'utilisation multiple des traits est recherchée : la barre transversale du A a disparu et est remplacée par l'angle inférieur du V.

Mais c'est vers 1933 que commence à se stabiliser le répertoire plastique abstrait qui le caractérise, tant du côté des formes que de celui des couleurs. Un examen comparatif attentif montre qu'il s'agit principalement d'angles aigus à axe vertical, qu'il n'est pas exclu de faire remonter à une origine figurative : des visages émaciés et allongés, au menton pointu, que l'on voit sur ses premières toiles de Worpsswede, mais aussi sur les photographies qui le représentent. A nouveau le monogramme devient un portrait. Remarquant que ses trois initiales entraient aisément dans ce répertoire, il modifia la composition monogrammatique de 1924, malgré l'élégance et l'ingéniosité de cette solution, et il adopta  $\Lambda vV$ , qui évitait les croisements et se glissait dans la toile de façon presque imperceptible, comme si même elle faisait partie intégrante de l'œuvre. Dans cette version le A a totalement perdu sa barre horizontale, afin de se plier au schéma formel global, illustrant à nouveau le fait que la lettre, dans le monogramme, ne doit pas nécessairement s'astreindre au type.

#### *IV.3 L'exploitation : l'assimilation totale.*

Le degré ultime d'intégration du monogramme est son utilisation délibérée pour collaborer au sens global de l'œuvre. Ceci peut se faire de façons très diverses, comme les quatre exemples suivants le montreront.

Le monogramme de *Kandinsky* (n° 42), élaboré concurremment à la peinture abstraite, est d'un intérêt formel tout particulier. Il obéit aux

pressions habituelles qui visent à souder les deux initiales et à supprimer le vecteur de lecture. Or ici la symétrie est mise à profit de façon spécialement ingénieuse. Les initiales V et K sont toutes deux symétriques, mais selon deux axes perpendiculaires. D'où l'idée d'obtenir un axe unique en faisant pivoter le K de 45° vers la gauche et le V de 45° vers la droite, puis en plaçant le K à l'intérieur du V. Ceci produit deux angles semblables, à côtés parallèles, et ouverts dans la même direction, libérant de ce fait un nouveau vecteur directionnel, oblique, issu cette fois des forces perceptives de la Gestalt et non plus des impulsions conventionnelles du code linguistique. Très logiquement Kandinsky va alors déplacer son monogramme vers le coin inférieur gauche (N.B. il signalait jusqu'alors ses toiles figuratives dans l'autre coin), et le disposer de façon que l'œuvre elle-même semble comme issue de, ou émise par, ce double pavillon évasé.

La marque de *Beardsley* a subi nous l'avons vu de nombreuses variations stylistiques, mais il est au moins un cas où elle s'est intégrée fonctionnellement dans le dessin (fig. 5) en y cumulant sa fonction de marque et celle des trois plis marquant le coin d'une couche. L'intégration est totale et la marque pourrait fort bien passer inaperçue : l'œuvre picturale a phagocyté le nom de son auteur.



*Fig. 5 - Beardsley, Salomé sur un tabouret*

*Max Ernst* fut pendant un temps intéressé par « l'œuf cosmique ». Une œuvre de cette époque, intitulée *L'Œuf* comporte un monogramme en forme d'œuf (n° 161).

Il y a donc deux types de mutations possibles entre le linguistique et l'iconique, tous deux préservant l'efficacité identitaire de la marque. Sans vouloir établir un parallèle superficiel et facile entre les deux domaines, je

voudrais suggérer qu'on prenne la peine de comparer ces deux types d'intersémiotité avec les opérations qui ont présidé à la naissance des systèmes d'écriture, hiéroglyphique notamment.

## V Conclusions

### V.1 Le monogramme

Plusieurs résultats peuvent être enregistrés en conclusion des analyses qui précèdent.

Le principal est que le monogramme est un genre en soi, qui dépasse largement la population des artistes graphiques. Si je me suis concentré sur les leurs, c'est que je supposais de leur part une plus grande attention et une plus grande ingéniosité graphique. L'objectif général du monogramme est une remise en forme du nom propre obéissant à deux motivations distinctes. La première est négative et vise à atténuer voire à supprimer le conflit entre les deux codes : celui de l'image et celui du langage. La seconde est positive et cherche à remotiver le nom propre afin de le transformer en portrait.

La description et la classification formelle des monogrammes sont difficiles, vu leur grande diversité. Dans son impressionnant *Dictionary of Symbols* (1991), Liungman retient les quatre critères suivants :

- symétrie (simple, multiple, nulle) ;
- ouverture (ouvert, fermé, mixte) ;
- tracé (rectilinéaire, curvilinéaire, mixte) ;
- intersection (avec, sans).

On voit qu'ils sont identiques à ceux du tableau de la section II.4, avec en sus l'ouverture, dont il faudrait en effet examiner la pertinence, tant du point de vue de la perception que de celui de ses associations symboliques. Les opérations constitutives du genre, ainsi passées en revue, pourraient sans difficulté être ramenées à trois des quatre opérations du Groupe  $\mu$  (la permutation ne semblant pas ici d'application) [1970].

Sans doute la liaison entre ces critères et un quelconque sémantisme n'est-elle encore saisissable que de façon assez vague, mais l'analyse a au moins montré de telles associations pour la *symétrie* et pour la *fermeture*. Par contre ce sous-groupe très particulier de symboles graphiques se révèle répondre fortement, outre à ces quatre critères, à des critères plus spécifiques comme l'*unilinéarité*<sup>19</sup>.

Une première suppression de redondance a permis, en ne conservant que les initiales du nom, d'affaiblir considérablement le vecteur directionnel et temporel de lecture. Une neutralisation complète de ce vecteur a même été obtenue par des formes symétriques ou ambigrammes, soit par des formes

---

<sup>19</sup> Rappelons que l'ouvrage de Liungman ne concerne pas les signes alphabétiques, encore qu'il y accepte les runes...

liées qui, apparaissant comme une entité, ne sont plus attachées à une directionnalité quelconque. Les autres raisons de ramener les noms propres à leurs initiales sont :

- résorber la pluralité des noms ;
- éliminer leur sémantisme ;
- conserver néanmoins le maximum d'information (au sens de la théorie de l'information).

Mais la redondance restante suffit encore pour faire subir aux deux ou trois graphèmes subsistants un traitement de remotivation pouvant aller dans deux directions : faire évoluer le symbole soit vers l'indice, soit vers l'icône. Afin de ne plus employer le mot « portrait » d'une façon vague dans ce contexte, il y aurait lieu d'approfondir la distinction entre un portrait  $\Pi$  (iconique) et un portrait  $\Sigma$  (conceptuel)<sup>20</sup>. Dans les cas les plus subtilement élaborés apparaît clairement le souhait d'aboutir à une image complexe, conglomérat linguistico - iconique, qui soit un véritable portrait spirituel de l'artiste.

Un autre résultat concerne les possibilités d'intégration du monogramme à une œuvre (gravure, dessin, peinture figurative ou non). Certains artistes ont porté une attention très particulière à ce problème d'intégration, en veillant toutefois à subordonner toujours le monogramme à l'œuvre. Les incompatibilités formelles, l'hétérogénéité des codes de lecture, ont pu dans certains cas être surmontées avec une élégance étonnante, voire même en tirant parti du monogramme. Exemplaaires à cet égard seraient les solutions proposées par *Kandinsky*, *Beardsley*, et *Bram van Velde*.

## *V.II L'intersémiotique*

Qu'il s'agisse du monogramme en tant que tel, ou de son intégration ultérieure à une œuvre, les problèmes soulevés sont d'ordre intersémiotique. Le monogramme est un cas pratique d'interaction entre code linguistique et conventions picturales dont l'étude est du plus grand intérêt pour la formulation des lois empiriques qui les régissent.

On remarquera tout d'abord que le monogramme fait florès dans le sillage de la gravure gothique germanique, et que les peintres n'ont commencé à signer leurs œuvres que vers environ 1500, sous l'influence des artistes du Nord (Chastel, 1974). On était à cette époque dans une esthétique exclusivement figurative.

C'est d'autre part en 1435 qu'Alberti modifie les rapports entre le peintre (ou le spectateur) et le tableau, et vise à rendre parfaite l'illusion de

---

<sup>20</sup> Victor Brauner (n° 46) semble avoir bien saisi cette distinction dans son *Portrait de René Char* (1965), bien dans la ligne de ses déclarations sur son art qu'il qualifie de *picto-poésie* et de *langage hiéroglyphique moderne*. Dans le même esprit Brancusi a dessiné le célèbre portrait de Joyce sous la forme d'une simple spirale.

profondeur. Conscient de ce que sa technique est un artifice, il aura soin de conseiller aux artistes d'effacer soigneusement toute trace de cet artifice. E. Gigante (1989) pose bien cette problématique qui mène à deux exigences contradictoires : la peinture est un énoncé et la signature est un acte d'énonciation, or on recommande, en vue d'une efficacité maximale du dispositif pictural, « la dissimulation de toute trace de l'activité énonciatrice ». Bien sûr, en positionnant un « point de vue » coïncidant avec l'énonciateur, la perspective ne peut éviter un renvoi à ce même énonciateur : c'est une contrainte insuppressible et d'ailleurs virtuelle puisque ce point se situe hors du tableau. Mais le renvoi via la signature peut par contre être évité : sans doute y a-t-il là une des raisons qui ont mené à la réduction de la signature en monogramme ou en emblème.

Mais même en dehors de l'emprise intellectuelle exercée par Alberti, et pour des œuvres antérieures à la diffusion de sa théorie, existait déjà la difficulté, perçue par les artistes, de faire coexister deux codes si étrangers l'un à l'autre. La peinture figurative joue de toute façon de l'illusion réaliste, et crée un espace imaginaire chez le spectateur. Le spectateur pénètre en pensée à l'intérieur de cet espace, aidé en cela par le cadre. Il s'y projette par le regard et, en un sens, s'y déplace. Toute mention écrite étrangère au thème de l'œuvre l'en fait sortir, le ramène à sa condition de spectateur, et lui rappelle la dualité de ce qu'il a devant les yeux : à la fois espace fictif ouvert pour son imaginaire, et objet manufacturé. En la signant, l'artiste lui-même se met à distance de son travail.

Je considère toutefois comme dépassée une discussion limitée à ces deux considérations, car mon corpus a montré que la tendance au monogramme existait aussi chez des artistes non figuratifs, où l'illusion réaliste et l'illusion de profondeur ne prévalent en aucune façon. Par contre le concept d'espace imaginaire y reste pertinent, et suffit donc à lui seul à motiver des stratégies intersémiotiques particulières.

F. Saint-Martin (1998) souligne à juste titre que les mots ne se réduisent jamais à de simples signifiants conventionnels, ni à de simples images dénuées de sens. Et elle ajoute que depuis Vasari on doute « qu'il soit possible de maintenir l'unité d'un tableau où des mots (sont) joints au champ plastique ». Les signes linguistiques s'accompagnent toujours d'une appréhension esthétique, d'autant mieux activée que ces mots figurent parmi d'autres énoncés plastiques et iconiques. On ne peut donc déclarer nulle l'influence réciproque des uns sur les autres.

Tout ceci étant posé, demeure la question fondamentale soulevée par Meyer Shapiro (1996) :



(...) on peut se demander si l'exigence d'un langage visuel homogène et strictement unifié est inhérente ou nécessaire en art? N'est-ce pas un idéal qui relève d'un certain style d'objectivité, avec une norme particulière de vérité quant à la nature et à la perception visuelle ? (...). Il s'agirait dans ce cas d'une norme culturelle.

On pourrait d'ailleurs pousser cette idée plus loin encore et voir dans cette « exigence d'un langage visuel homogène » un ravage supplémentaire d'une idéologie de la pureté. De toute manière selon ces critères le monogramme est impur. Il est un exemple réussi de fusion entre les deux codes, et son utilisation, son engendrement même, contrevient déjà à l'exigence d'homogénéité du champ.

La possibilité d'une coexistence harmonieuse et fructueuse des deux codes visuels est toutefois démontrée par l'existence de la poésie concrète, de la poésie visuelle, du poème sémiotique, du calligramme. Il faut donc s'interroger sur ce qui entraîne le succès des uns et l'échec des autres, et la réponse paraît assez simple : il faut que les deux types d'entités visuelles participent du même projet, c'est-à-dire que chacune apporte sa contribution à l'ensemble, avec les moyens propres à son code. Dans le cas contraire on a affaire à deux œuvres distinctes, hétérogènes. Dans le meilleur des cas elles coexistent pacifiquement. Dans le pire, elles s'affrontent.

### **Références bibliographiques**

- L. Bragg, « Chaucer's monogram and the « Hoccleve portrait tradition », *Word & Image* 12, 1996, p.127-142.
- M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969.
- O. Calabrese, E. Gigante, « La signature du peintre », *La Part de l'œil* 5, 1989, p.26-43.
- S. Caliendo, « L'identification en art : le procès cognitif de l'attribution », *VISIO* 2, 1998, p.59-73.
- André Chastel, *Signature et signe*, *Revue de l'Art* 26, 1974, p.8-14.
- J. C. Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig, Drei Lilien Verlag, 1986.
- A. Frutiger, *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*, London, Studio Edition, 1989.
- D. Gamboni, « Manet, Whistler, Mallarmé : Signature et lisibilité », *L'Écriture du nom propre*, éd. Anne-Marie Christin, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 267.-286.
- E. Gigante, *Stratégie d'intégration de l'écriture dans la peinture à l'âge de la représentation*, Journées d'études *L'écriture dans l'image*, Liège, avril 2004.

- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, Seuil, 1982.  
- *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992.  
- Style et communication visuelle - Un produit de transformations, *Protée* 23, 1995, p.29-35.
- F. Hallyn, « L'anagramme et ses styles au XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques* 28, 1996, p.239-254.
- K. Jonasson, *Le Nom propre, constructions et interprétations*, Gembloux, Duculot, 1994.
- A. Khatibi, *La Blessure du nom propre*, Denoël, 1974.
- J - Cl. Lebensztejn, Esquisse d'une typologie, *Revue de l'Art* 26, 1974, p.46-56.
- C. G. Liungman, *Dictionary of symbols*, Santa Barbara, California, ABC-CLIO, 1991.
- M. Montagne *L'oeuvre graphique de Victor BRAUNER (1903-1966) - Etude et catalogue du fonds d'atelier conservé au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne* - Presses Universitaires de Lille, 1998.
- R. Riese-Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Univ. of California Press, 1992.
- A. Renonciat, Quand l'écrivain illustre le peintre : « Regarde... » par Colette et Méheut (1929), *Equinoxe* 17/18, 2000, p.193-206.
- F. Saint-Martin, Le mot, l'écriture, l'image (recension de M. Shapiro), *VISIO* 2, 1998, p.91-96.
- M. Shapiro, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, George Braziller, 1996.
- M. Sturgis, *Aubrey Beardsley, a biography*, London, Harper Collins, 1998.
- J. Symons, *Crime and Detection*, London, Panther, 1968.
- C.L. Wrenn, On the continuity of english poetry, *Anglia* 76, Oxford, 1958.





































					
AD 1a	AD 1b	AD 1c	AA 2a	AA 2b	WZ 3
					
LC 4a	LC 4b	(LC) 4c	HS 5a	(HS) 5b	MG 6
					
NMD 7	UG 8a	UG 8b	HSB 9	HBG 10a	HBG 10b
					
JB 11a	JB 11b	(G)B 12	(HmdB) 13	(MB) 14	(AA,C) 15
					
SR 16	RHvR 17a	RHvR 17b	PP 18	AdS 19	FH 20
					
AvD 21	(PV) 22	GdL 23	Cl.D 24	JT 25	DGR 26

Table 1 Monogrammes

Francis Edeline





































 JMW 27a	 JW 27b	 (W)C 28	 (AB) 29	 AR 30	 GR 31
 FK 32a	 FK 32b	 MD 33	 HTL 34a	 HTL 34b	 TVR 35
 AR 36	 FR 37	 HT 38	 AW 39	 LWH 40	 ES 41
 VK 42a	 VK 42b	 (KM) 43	 HM 44	 MCE 45	 VB 46
 DALI 47a	 DALI 47b	 DALI 47c	 (A)M 48	 GA 49	 AP 50
 AvV 51a	 AvV 51b	 DSH 52	 ALT 53	 L(TR) 54	 MbH 55

Table 2 Monogrammes





































 HL 56	 HG 57	 AB 58	 FF 59	 WD 60	 JP 61
 AvV 62	 BC 63	 EL 64	 WHH 65	 J(E)M 66	 FMB 67
 CH 68	 TvD 69a	 TvD 69b	 TM 70	 M(E) 71	 LG 72
 OD 73a	 OD 73b	 OD 73c	 OD 73d	 OD 73e	 MG 74
 HA 75	 FGS 76	 GD 77	 PM 78	 VN 79	 EO 80
 OE 81	 WK 82	 CT 83	 PB 84	 EB 85	 (C)F 86

Table 3 Monogrammes

*Le monogramme, un genre intersémiotique*

 GC 87	 MLB 88	 PT 89	 MG 90	 HH 91	 TA 92
 AR 93	 HN 94	 HE 95	 HD 96	 PB 97	 PP 98
 PS 99	 EM 100	 FM 101	 FMR 102	 (A)FAS 103	 EFB 104
 SS 105	 JC 106	 EJP 107	 JS 108	 LL 109	 KH 110
 CM 111	 (DM) 112	 CLM 113	 JL 114	 ED 115	 OR 116
 CMD 117	 CS 118	 VB 119	 JD 120	 PZ 121	 TH 121

*Table 4 Monogrammes*

 AJO 123	 JHJ 124	 (L) 125	 XM 126	 LFA 127	 MUM 128
 CDH 129	 HM 130	 V 131	 GJC 132	 AA 133	 AM 134
 M 135	 MO 136	 BD 137	 JP 138	 JC 139	 GH 140
 JABN 141	 MBJ 142	 LS 143	 JdS 144	 (JdH) 145	 OR 146
 DG 147	 JC 148	 CAC 149	 ED 150	 JM 151	 AT 152
 J H A 153	 AB 154	 RD 155	 EV 156	 AD 157	 TAS 158a

*Table 5 Monogrammes*





































 TAS 158b	 KP 159	 DVD 160	 ME 161	 MLH 162	 PS 163
 GMP 164	 GCO 165	 GR 166	 MJ 167	 GV 168	 JS 169
 (EC) 170	 PD 171	 MM 172a	 MM 172b	 MM 172c	 MM 172d
 MM 172e	 PMO 173	 MB 174	 (F)F 175	 PP 176	 PD 177
 GE 178	 TW 179	 V(dB) 180	 AC 181	 PS 182	 FD 183
 PDG 184	 (P)AM(C) 185	 FK 186	 JH 187	 EV 188	 JS 189

Table 6 Monogrammes

**Clé des Monogrammes**

1. Albrecht Dürer
2. Albrecht Altdorfer
3. Wilhalm Ziegler
4. Lukas Cranach
5. Hans Schäufelein
6. Mathis Grünewald
7. Niklaus Manuel Deutsch
8. Urs Graf
9. Hans Sebald Beham
10. Hans Baldung Grien
11. Jörg Breu
12. Giovanni Britto
13. Herry Met de Bles
14. Michelangelo Buonarotti
15. Antonio Allegri, il Corregio
16. Salvator Rosa
17. Rembrandt Harmenszoon van Rijn
18. Pietro Vannucci, il Perugino
19. Andrea del Sarto
20. Frans Hals
21. Anton Van Dijk
22. Peter Vischer
23. Gérard de Lairese
24. Charles Lutwidge Dodgson
25. John Tenniel
26. Dante Gabriel Rossetti
27. James Whistler
28. Walter Crane
29. Aubrey Beardsley
30. Arthur Rackham
31. Georges Rouault
32. Fernand Khnopff
33. Maurice Denis
34. Henri de Toulouse-Lautrec
35. Théo van Rijsselberghe
36. Armand Rassenfosse
37. Félicien Rops.
38. Hélène Taussig
39. Alfons Walde
40. Louis-Welden Hawkins
41. Egon Schiele
42. Vassili Kandinsky
43. Kasimir Malévitch
44. Henri Michaux
45. Maurits Cornelius Escher
46. Victor Brauner
47. Salvador Dali
48. Alphonse Mucha

*Le monogramme, un genre intersémiotique*

49. Georges Auriol
50. Arthur Pétronio
51. Bram van Velde
52. Dom Sylvester Houéard
53. Arrigo Lora-Totino
54. Ludwig Tom Ring
55. Martin van Heemskerck
56. Hans Leu
57. Hendrik Goltzius
58. Ambrosius Bosschaert (l'Aîné)
59. Frans Floris
60. W. Ditterlein
61. Joachim Patinier
62. A. Van de Venne
63. Bernardo Cavallino
64. Edward Lear
65. William Holman Hunt
66. John Everett Millais
67. Ford Madox Brown
68. Carry Hauser
69. Théo van Doesburg
70. Thomas Moran
71. Matta Echaurren
72. Lucas Gassel
73. Otto Dix
74. Marcel Gimond
75. Hinricus Aldegrever
76. Frederick George Stephen
77. Gaspard Duguet
78. Piet Mondrian
79. Victor Noël
80. Emile Orlik
81. Otto Eckmann
82. Walther Klemm
83. Carl Thiemann
84. Peter Behrens
85. Erich Büttner
86. Conrad Felixmüller
87. Jean Cocteau
88. Marcel-Louis Baugniet
89. Pietro Testa
90. Mathias Gerung
91. Hans Holbein le Jeune
92. Thomas Anshelm
93. Alfred Rethel
94. Hans Neumann
95. Heinrich Ehmsen
96. Henry Niestlé
97. Pierre Bonnard
98. Pierre Paulus
99. Paul Sérusier
100. Edwin Morgan
- 78b. Piet Mondrian
101. Florence M. Rutland
102. Anthony Frederick Augustus Sandys
103. Eleonor Fortescue Brickdale
104. Simeon Solomon
105. James Collinson
106. E.J. Poynter
107. Jan Sluyters
108. Lucas de Leyde
109. Karl-Heinz Hansen-Bahia
110. Cornelis Matsys
111. Edouard Manet
112. C. Le Meilleur
113. J. Lebedeff
114. Eugène Delacroix
115. Odilon Redon
116. Charles-Marie Dulac
117. Carlos Schwabe
118. Valère Bernard
119. Jean Donnay
120. Piet Zwart
121. Theodor Hosemann
122. Anthony Jacob Offermans
123. Josse Hondius Junior
124. Lutgendorff
125. Xavier Mellery
126. Luigi de F. Aguilì
127. Mortimer L. Menpes
128. Christoph Daniel Henning
129. Hans Mulich
- 130.
131. Giovanni Jacopo Caraglio
132. Albrecht Adam
133. Andrea Marelli
134. Meier
135. Michael Ostendorfer
136. Battista Dossi
137. Jacopo Palma
138. Jean Croissant
139. Georg Hoefnagel
140. J.A.B. Nothnagel
141. Mattheus Brill Junior
142. Lionello Spada
143. Jacques de Stella
144. Bernardo Daddi
145. Jacopo de' Barbari
146. Oswald Blair
147. Dario Gamboni
148. Jozef Cantré

Francis Edeline

- |  |                                   |
|--|-----------------------------------|
| 149. Charles Allston Collins               | 171. Pierre Dupuis                |
| 150. Edmond Deman [Khnopff]                | 172. Mathurin Méheut (a-b-c-d-e)  |
| 151. Joris Minne                           | 173. Pierre Mac Orlan             |
| 152. Adam Tessier                          | 174. Marcel Béalu                 |
| 153. Jean (Hans) Arp                       | 175. František Tichy              |
| 154. Alan Brough                           | 176. Philippe Pigouchet           |
| 155. Raoul Dufy                            | 177. Pierre Dubreuil              |
| 156. Elihu Vedder                          | 178. Guillaume Edeline            |
| 157. Auguste Donnay                        | 179. T. Wood                      |
| 158. Théophile Alexandre Steinlen<br>(a-b) | 180. Vitale da Bologna            |
| 159. Kamyk-Pacha (Jules Verne)             | 181. Anto-Carte                   |
| 160. Dominique-Vivant Denon                | 182. Frans Smeers                 |
| 161. Max Ernst                             | 183. Francis Delamare             |
| 162. Marcel Lempereur-Haut                 | 184. Peter De Greef               |
| 163. Paul Signac                           | 185. Paul-Auguste Masui-Castrique |
| 164. Giovanni Maria Pomedelli              | 186. František Koblíha            |
| 165. Charles-Clos Olsommer                 | 187. Joseph Hecht                 |
| 166. Georges Rouault                       | 188. Edouard Vuillard             |
| 167. Marcel Jefferys                       | 189. Jacques Schuffenecker        |
| 168. Georges Vantongerloo                  |                                   |
| 169. Jacob Smits                           |                                   |
| 170. Eduardo Chillida                      |                                   |

*NB : sont notées entre parenthèses les lettres non utilisées dans chaque monogramme.*



## **Stratégies d'intégration de l'écriture dans la peinture à l'âge de la représentation<sup>1</sup>**

Elisabetta Gigante  
*Université de Modène*

Les réflexions qui suivent, dédiées au rapport entre image et écriture dans la peinture classique, portent sur trois cycles de fresques italiennes réalisées à cheval sur le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle : celui peint par Pietro Vannucchi, dit « le Pérugin » dans la salle d'Udienza du Collegio del Cambio à Pérouse, celui de Bernardino Betti, dit Pinturicchio, dans la chapelle Baglioni de l'église de Santa Maria Maggiore à Spello, et celui de Luca Signorelli, dans la chapelle de Saint-Brice de la cathédrale d'Orvieto. Réalisées en l'espace de quelques années (les fresques du Pérugin sont datées 1500, celles de Pinturicchio de 1501, celles de Signorelli étaient probablement déjà achevées en 1502) par des peintres qui étaient parmi les plus réputés du moment, ces œuvres avaient fait de l'Ombrie, à l'époque, le lieu de l'expérimentation artistique la plus moderne, lui donnant, pour un temps, un éclatant primat culturel.

Si je les propose à votre attention, c'est qu'elles fournissent un aperçu assez exhaustif des différents traitements, emplacements, fonctions énoncives et énonciatives de l'écrit dans la peinture ainsi que des problématiques théoriques posées par la présence d'inscriptions dans l'image, en illustrant en même temps, comme « en raccourci » – elles sont en fait presque contemporaines – l'évolution des façons de concevoir les relations entre écriture et image en peinture qui se sont succédées depuis la fin du Moyen Age jusqu'à la Renaissance tardive, lorsque se fixera définitivement en Occident une théorie picturale qui fait assez peu de place à l'écriture. Une théorie emblématiquement exprimée par Vasari, présentant l'usage de l'écrit en peinture comme une grossière échappée au problème de donner de la vie aux figures peintes :

---

<sup>1</sup> L'article reproduit la communication homonyme présentée aux journées d'études *L'écriture dans l'image* (Université de Liège, 29 et 30 avril 2004).

Bruno se plaignait de ce que ses personnages n'eussent pas la vie de ceux de Buonamico. Ce dernier, toujours par goût de la farce, pour lui apprendre à faire des personnages non seulement vivants mais en train de parler, lui fit peindre les paroles qui sortaient de la bouche [...]. Ceci plut à Bruno et à d'autres niais de cette époque, comme cela plaît encore aujourd'hui à certains lourdauds qui emploient des artisans aussi vulgaires qu'eux. Il est singulier que soit ainsi venue en usage une pratique née d'une pure et simple plaisanterie. Une grande partie du Camposanto due à des peintres en renom est pleine de ces balourdises<sup>2</sup>.

À l'Age moderne – à l'exception significative de la signature – dans le retable d'autel, le tableau de chevalet, la fresque, non seulement les phylactères, mais toutes sortes d'inscriptions, dans la mesure où elles pouvaient contredire la vraisemblance du récit pictural ainsi que l'artifice même qui présidait au traitement de la surface à la faveur de l'illusion tridimensionnelle, tendront en fait à être de plus en plus évacuées de l'image. Il ne s'agit pourtant pas d'un changement immédiat ni d'une évolution linéaire ou homogène ; les observations qui suivent voudraient en éclaircir quelques enjeux<sup>3</sup>.

### **Le Pérugin, ou l'alliance de l'écrit et de l'image**

Le cycle de fresques du Pérugin, ornant la salle de réception et de réunion (qui était aussi le siège du tribunal) d'une des guildes les plus puissantes de Pérouse, celle des Changeurs, et dont le motif conducteur serait l'idée néoplatonicienne du nécessaire accord entre les vertus anciennes et la foi chrétienne, avec une concentration particulière sur la justice qui devait guider l'activité du tribunal, est compartimenté par une structure de piliers, cadres en arc et nervures peints, qui séparent les unes des autres les figurations sur les parois et aussi chaque calotte du plafond (fig. 1).

---

<sup>2</sup> G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. Commentée sous la direction d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989<sup>3</sup>, p. 185.

<sup>3</sup> Sur l'écriture dans la peinture voir en particulier M. Schapiro (1973), *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000 ; M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969 ; Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan, Adelphi, 1993 ; Claudio Ciociola, a cura di, « *Visibile parlare* ». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1997 ; sur la signature dans la peinture : « *L'Art de la signature* », *Revue de l'Art*, n° 26, 1974 ; O. Calabrese, E. Gigante, « La signature du peintre », *La part de l'œil*, n° 5, 1989, p. 26-43.



*Fig. 1 – Pérujin, Salle d'Udienza*

Sur la voûte, inscrites dans des médaillons et entourées d'une épaisse décoration à grotesques, sont représentées les figures allégoriques des planètes avec les symboles des signes du zodiaque. Sur les parois, en partant du portail et en poursuivant dans le sens des aiguilles d'une montre, nous trouvons représentés d'abord *Caton*, suivi d'une série d'hommes illustres surmontés par les allégories des *Vertus cardinales*, au milieu desquels, sur le faux pilier séparant les scènes, se trouve l'*Autoportrait* du Pérujin ; sur la paroi du fond sont placés la *Transfiguration* et l'*Adoration des pasteurs*, et sur la quatrième et dernière paroi les *Prophètes et Sibylles* avec au-dessus le Père Eternel bénissant<sup>4</sup>.

Dans ces fresques, la présence de l'écriture est constante : les planètes, *Caton*, les hommes illustres, les prophètes et les sibylles sont tous accompagnés de leurs noms ; une inscription aux pieds de *Caton* appelle à placer l'intérêt public au-dessus des affects privés ; les *Vertus* sont flanquées de distiques qui décrivent leurs caractères respectifs ; des phrases de l'Évangile apparaissent dans les deux épisodes de la vie du Christ ; les sibylles et les prophètes portent des cartouches avec des mots extraits de leurs prophéties ; une signature sous forme d'inscription épigraphique accompagne également l'autoportrait du peintre ; et il faut faire état aussi des inscriptions

---

<sup>4</sup> Sur ces fresques du Pérujin voir notamment *Il Collegio del Cambio in Perugia*, études réunies par P. Scarpellini, Milan, Silvana Editoriale, 1998.

paraissant dans la niche de la statue de la Justice<sup>5</sup>. C'est justement à partir des toutes ces inscriptions qu'on a pu identifier avec certitude les sources

---

<sup>5</sup> Voici toutes les inscriptions présentes dans la salle :

- sur la voûte : APOLLO, MERC/VRIVS, MARS, IVPPITER, SATVRNVS, VENVS, LVNA ;
- au pied de la figure de *Caton* (CATO) : « Qui que tu sois, que tu te lèves pour prononcer un discours dans une assemblée solennelle, ou que tu te prépares à rendre justice au peuple, laisse de côté tes affections privées. Celui dont l'âme est prise par l'amour ou la haine ne peut tenir la voie juste » ;
- à coté de l'allégorie de la *Prudence* : « Qu'offres-tu au genre humain, déesse ? Allons, dis-le. Je fais en sorte que tu ne fasses pas des choses que tu aurais aussitôt à regretter une fois accomplies. J'enseigne à scruter le vrai et ses causes cachées, et grâce à moi rien ne saurait être accompli qui ne soit juste » ; aux pieds des trois hommes au-dessous de celle-ci : FABIO MAXIMO, SOCRATE FILOSOFO, NVMA POMPILIO ;
- à coté de la *Justice* : « Si les dieux justes créaient tous [les hommes] semblables à ces trois-ci, il n'y aurait dans le monde entier aucun crime ni aucun mal. Quand je suis honorée, les peuples s'épanouissent, en temps de paix ou de guerre, et sans moi s'effondrent les choses qu'avaient été grandes » ; sous les trois hommes au-dessous : FVRIO CAMILLO, PICTACO GRECO, TRAIANO IMPERATOR ;
- à coté de *Fortitudo* : « Que tout soit renversé et déchiré par mes bras, en auraient été une grande preuve trois hommes. Rien je ne crains pour la patrie et les chers proches, et la mort qui terrorise les autres m'est agréable quand elle arrive » ; sous les trois hommes au-dessous : LUTIO SICINIO, LEONIDA LACEDEMONIO, ORATIO COCLIS ;
- à coté de la *Tempérance* : « Dis, déesse, quelle est ta prérogative ? Je régis les mœurs, tempère les passions de l'âme, et, lorsque je veux, je rends les autres [hommes] égaux à ceux-ci. Suis-moi et je t'enseignerai par quels moyens te surpasser : et ce sera ta victoire la plus grande, quelle que soit ta valeur » ; sous les trois hommes au dessous : PVBLIO SCIPIONE, PERICLES ATHENIESE, QUINTO CINCINNATO ;
- de part et de l'autre de la tête du Christ dans la *Transfiguration* : HIC EST FILVS/ MEUS DILECTVS (« Celui-ci est mon fils bien-aimé ») ; à ses pieds : DOMINE BONVM EST NOS HIC ESSE (« Seigneur, il est bien que nous soyons ici ») ;
- au-dessus des trois anges de l'*Adoration des Bergers* : GLORIA IN EXCELSIS DEO (« Gloire à Dieu au plus haut des cieux ») ;
- dans les cartouches tenus par les *Prophètes et Sibylles*, identifiés par les noms à leurs pieds : - ISAIAS : ECCE VIRGO CONCIPIE[T] (« Voici qu'une vierge concevra ») ; - MOSES : ORIETUR/ STELLA EX IAC[OB] (« Une étoile naîtra de Jacob ») ; DANIEL : VIDEHAM (« Je voyais ») ; DAVID : VERITAS/ DE TERRA/ ORTA/ EST (« La vérité est née de la terre ») ; HIEREMIAS : pas de phylactère ; SALOMON : INFIRMATVS ES[T] (« Il s'enferma ») ; ERITREA : OMNIA VERBO/ AGENS (« Remuant toute chose par la parole ») ; PERSICA : FLVCT[US] (« Les flots ») ; CVMANA : MORTVO[RUM]/ SURRECTIO (« Résurrection des morts ») ; LIBICA : FLORESCET (« Fleurira ») ; TIBVRTINA : PANIBVS SIMVL/ QVINQVE (« Avec cinq pains en même temps que ») ; DELPHICA : [V]IVIFICABIT MO[RTU]OS (« Rappellera à la vie les morts ») ;
- sous l'autportrait du Pérugin : PETRVS PERVSINVS EGREGIVS PICTOR./ PERDITA SI FVERAT PINGENDI/ HIC RETTVLIT ARTEM/ SI NUSQVAM INVENTA EST/ HAC TENVS IPSE DEDIT (« Pietro Perugino peintre éminent. Si l'art de peindre avait été perdu, il l'a retrouvé, s'il n'avait jamais été inventé, il l'a ici donné ») ;
- dans une plaque sur le pilier entre la lunette avec Sibylles et Prophètes et le Tribunal : ANNO/SALVT[IS]/MD (« Année de notre salut 1500 »).
- dans la niche de la statue de la Justice : VERITATEM AEQVITATEMQVE AMPECTOR

littéraires des représentations des vertus et des hommes illustres (Cicéron et surtout Valère Maxime), ainsi que celles des énoncés figurant sur les cartouches des prophètes et des sibylles (Lactance)<sup>6</sup>.

Avant d'aborder la question des lieux occupé par l'écrit dans ces images et des propriétés proprement plastico-visuelles par lesquelles il s'intègre à la composition, on pourra noter que, du point de vue de la nature des énonciations qui sont réalisées dans ces inscriptions, sont ici exemplifiées les quatre situations communicatives possibles qu'on peut retrouver dans l'écriture peinte<sup>7</sup> :

1) les mots reproduisent un colloque qui a lieu entre les acteurs du récit pictural : voir les apôtres qui s'adressent au Christ dans la *Transfiguration*, Dieu qui parle aux apôtres ; les anges qui chantent dans la *Nativité* ;

2) un acteur sur la scène s'adresse à un destinataire hors scène : Caton, qui exhorte le spectateur ; les Vertus ; les prophètes et les sibylles. Même chose, par ailleurs, pour la Justice sculptée ;

3) un acteur hors-champ s'adresse à un acteur représenté sur la scène : les questions posées aux Vertus ;

4) un destinataire hors-champ s'adresse à un destinataire lui aussi hors-champ : les noms-légendes ; l'épigraphe au-dessous de l'autoportrait du Pérugin.

Dans les trois premiers cas – dialogue entre personnages ou entre image et spectateur –, qui sont quantitativement prédominants, toutes les inscriptions sont à la première personne, tandis que l'épigraphe qui accompagne l'autoportrait – la seule inscription, hormis les simples noms - légendes, qui suppose un destinataire et un destinataire hors-champ –, se présente au contraire sous une forme « historique » (au sens de Benveniste), obtenue par le recours à la troisième personne et l'usage du passé simple. Cette impersonnalité de l'inscription est d'autant plus marquée que dans cette partie des fresques aussi bien Caton, qui introduit à leur lecture, que les Vertus elles-mêmes, instaurent explicitement un véritable dialogue je-tu avec le spectateur.

Cette forme historique de l'inscription est bien sûr quasiment la norme dans la signature des peintres, mais elle n'est pas la seule solution possible. Dans le précieux Statut de cette même corporation par exemple, qui avait été enluminé par Matteo di ser Cambio plus d'un siècle auparavant, on trouve une signature par laquelle le peintre s'attribue, en utilisant la première personne et d'autres déictiques, l'entière facture du code et l'autoportrait lui-

---

(« J'embrasse la vérité et l'équité ») et à ses pieds : COELOS REGO INFERIS IMPERO IVDICO INTER MORTALES ERGO ME COLITE (« Je régis les cieux, je commande aux enfers, je juge parmi les mortels : honorez-moi donc ! »).

<sup>6</sup> Cf. R. Guerrini, « Decorazioni parietali : fonti letterarie e iconografia », in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, cit., p. 107-134.

<sup>7</sup> D'après les suggestions de G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., p. 439-64.

même : « *Moi, Matteo di ser Cambio, orfèvre, qu'ici je me représentai le compas en main, ce livre écrivis, peignis et enluminai* ».

La stratégie énonciative à la base du choix du Pérugin se comprend mieux si l'on considère les lieux occupés ici par les différentes inscriptions – qui illustrent, encore une fois, presque toutes les solutions possibles adoptées jusqu'alors pour intégrer l'écrit à l'image. La matière verbale dans une composition picturale figurative peut en effet être aussi bien inscrite au dehors de l'image (cadre, socle, ou encore un faux cadre dans la surface de représentation) qu'à l'intérieur ; et si elle se trouve dans l'image, elle peut être apposée sur la surface de la peinture ou bien sur un objet représenté (le dedans-dehors doit s'entendre donc suivant deux sens : comme dedans-dehors par rapport à la marge du cadre et dedans-dehors par rapport à l'espace représenté).

Or dans ces fresques nous retrouvons aussi bien des inscriptions intégrées à la représentation (sur des plaques ou des rouleaux appartenant au monde représenté) (fig. 2) que des écritures superposées, c'est-à-dire incluses dans l'espace de représentation mais non intégrées à l'espace représenté (fig. 3). Dans ce cas, apposé sur la surface peinte, l'écrit est indifférent à la représentation au-dessous et peut flotter au-dessus comme sur un voile transparent ; il est intéressant pourtant de noter que là où l'inscription va empiéter non pas sur un fond plus ou moins uniforme mais sur un objet ou une partie du corps humain, les mots et les lettres peuvent se séparer pour lui céder leur place, au prix de briser l'espacement uniforme que l'on attend au sein d'un mot ou d'une phrase : expression d'une hésitation, de la part du peintre, à manifester trop brutalement, par leurs superposition, l'hétérogénéité sémiotique de l'image et de l'inscription. On a enfin, en troisième lieu, une inscription tout à fait séparée des histoires peintes : c'est la signature du peintre, placée sur le faux cadre architectural qui entoure les scènes (fig. 4). Conformément à sa nature de renseignement paratextuel, la signature occupe ici un lieu nettement à part par rapport au récit pictural. Le traitement en trompe-l'œil la rattache, en plus, fictivement, à l'espace réel de l'observateur.



*Fig. 2 – Pérugin, Les Prophètes*



*Fig. 3 - Pérugin, La Transfiguration (détail)*



Fig. 4 – Pérugin, *Autoportrait. Fortitudo et trois héros anciens*

Formulation de l'inscription, emplacement dans un lieu séparé, et traitement en trompe-l'œil, servent ici à présenter la signature comme une épigraphe appliquée après coup sur les fresques du Cambio en l'honneur de leur auteur : ce qui constitue normalement une initiative autonome du peintre, est ainsi présenté comme une initiative du commanditaire lui-même, ou comme une reconnaissance publique que la collectivité avait rendu à l'auteur, l'« auto-glorification » devenant ainsi une véritable « glorification ». Mais le traitement différent de la plaque et de l'inscription et par conséquent leur relation différente aux images, définissent en même temps deux degrés différents de réalité et deux ordres distincts de la représentation : celui qui vise l'illusion (parastades, arcs, nervures de la voûte, autoportrait et plaque) et celui qui, tout en étant fondé sur la mimésis, et en dépit de toute l'atmosphère et la lumière produites par une perspective aérienne raffinée (les représentations dans les lunettes), est présenté comme tel, c'est-à-dire comme une surface peinte, en particulier au moyen de l'écriture qui s'y inscrit et s'y dépose comme elle le ferait sur n'importe quel support bidimensionnel<sup>8</sup>.

On ne saurait par ailleurs sous-estimer, dans ce décor « éthique », ce « théâtre » de la Justice ancienne et chrétienne, le rôle de l'écriture dans ce qui est premièrement une mise en scène de l'autorité des textes, et l'efficacité didactique, dans ce contexte, du syncrétisme de la parole et de l'image. A ce propos, il faut souligner que les propriétés proprement plastiques et iconiques

<sup>8</sup> Pour une analyse plus approfondie du rôle joué par l'autoportrait dans ce cycle de fresques voir mon article « L'autoritratto come firma visiva: il Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio », in *Autoritratto, psicologia e dintorni*, études réunies par S. Ferrari, Bologne, CLUEB, 2004, p. 143-165.



de ces inscriptions peintes leur donnent, entre autres, une fonction qu'on pourrait appeler, selon la typologie proposée par Jean-Marie Klinkenberg<sup>9</sup>, topologique ou taxinomique, servant la structure moralisatrice du discours proposé par le programme iconographique : l'inscription au pied de Caton, les plaques pour le monde ancien, l'écriture superposée pour les passages des évangiles, les rouleaux pour les prophètes et les sibylles, articulent en fait l'architecture du texte pictural en quelque chose s'apparentant à un prologue, un dialogue, un récit, un antécédent ; la mise en relation et en opposition des différentes parties du texte pictural par le différent traitement plastique des écritures et les différentes espaces où elles sont censées se placer, acquiert ainsi une fonction organisatrice par rapport à la lecture du cycle et à son interprétation.

### **Pinturicchio, ou l'écriture domestiquée**

Chez le Pérugin l'écriture peut donc restituer un « récit de paroles », assurer l'identification des personnages, instaurer un dialogue avec le spectateur, suivant en cela la tradition médiévale selon laquelle on construisait l'image en y insérant de différentes manières des composantes didactiques, érudites, moralisantes. Du point de vue des lieux qu'elle occupe, l'écriture peut, selon des formules tout aussi traditionnelles, se tisser dans la surface, se superposer, ou bien s'intégrer dans le représenté.

Avec Pinturicchio, par contre, comme on va le voir, non seulement toutes sortes de dialogues disparaissent et la place du verbal se fait globalement plus contenue, mais tout l'écrit passe du côté du représenté.

Le cycle de la chapelle Baglioni (fig. 5) se réfère principalement à la Vierge Marie, à laquelle est consacrée l'église, mais aussi au mystère du Saint-Sacrement, au culte duquel devait être dédiée la chapelle. Sur les parois, entourés par un faux cadre architectural comprenant un soubassement en marbres colorés, des arches en plein cintre et des piliers décorés à grotesques, sont peints l'Annonciation, l'Adoration de l'Enfant Jésus et Jésus au milieu des docteurs de la Loi. Dans les quatre calottes de la voûte, séparées les unes des autres par de larges bandes peintes à grotesques et traduisant figurativement, par leur gestuelle, le contenu des scènes qu'elle surplombent, sont représentés quatre Sibylles, assises sur des trônes et flanquées à droite et à gauche par des autels classiques exhibant leurs oracles annonçant la venue du Christ<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> J.-M. Klinkenberg, « Articulation du linguistique et de l'iconique dans l'écriture : le rôle de l'indexicalité » communication présentée aux journées d'études *L'écriture dans l'image*, cit. *infra*.

<sup>10</sup> Sur ces fresques voir *Pinturicchio a Spello. La Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore*, études réunies par G. Benazzi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000.



Fig 5 – Pinturicchio, *La Chapelle Baglioni*

Aucune écriture n'est plus ici *sur* l'image ou *au-dehors* de l'image : les prophéties attribuées aux sibylles sont inscrites sur la pierre des autels (et non plus représentées sur de fantaisistes rouleaux les enveloppant) ; la signature et l'autoportrait passent dans l'image et dans l'espace représenté, comme des objets accrochés à un mur du palais de la Vierge ; le *Gloria* ne figure plus comme parole prononcée mais comme texte écrit sur un rouleau et lu par les anges ; la salutation angélique devient une broderie tissée dans le vêtement de l'ange, et ainsi de suite<sup>11</sup> (fig. 6).

---

<sup>11</sup> On trouve dans ces fresques les inscriptions suivantes :

- à gauche et à droite de la SIBILLA SAMIA (Sibylle de Samos) : « Voici, un riche viendra et naîtra d'une pauvre et les bêtes de la terre/l'adoreront et diront : louez-le dans les astres du ciel' » ;
- à gauche et à droite de la SIBILLA ERITREA (Sibylle érythréenne) : « Du plus haut de sa demeure des cieux, Dieux a regardé les siens et voici que naîtra... » « ...dans les temps ultimes, d'une vierge juive, un fils, berceau de la terre ».
- à gauche et à droite de la SIBILLA EUROPEA (Sibylle d'Europe) : « Celui-là viendra et franchira les montagnes et les collines et les fleuves des forêts... » « de l'Olympe ; il régnera dans la pauvreté et dominera dans le silence et il sortira du ventre d'une vierge ».
- à gauche de la SIBILLA TIBVRTINA (Sibylle de Tibur), d'après une gravure du XIX<sup>e</sup> siècle : « Il naîtra à Bethléem et il sera annoncé dans Nazareth » ; à droite : « ô bienheureuse cette mère dont les seins l'allaiteront » ;
- sur le livre ouvert sur le lutrin de la Vierge dans l'*Annonciation* : « Voici, une vierge concevra et enfantera un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel et il mangera du lait caillé et du miel, jusqu'à ce qu'il sache rejeter le mal et choisir le bien » (Isaïe, 7, 14-15) « Seigneur notre Dieu, qu'il est puissant ton nom par toute la terre ! Lui qui reedit ta majesté plus haute que les cieux par la bouche des enfants, des tout petits »



Fig. 6 – Pinturicchio, *Sibylle érythréenne*

Ce parti de Pinturicchio correspond en effet à la tendance dominante en peinture, depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. L'écriture est à cette époque le plus souvent intégrée dans l'espace de la peinture sous la forme d'un objet du monde représenté : elle peut paraître gravée dans la pierre, brodée sur un tissu, écrite ou imprimée sur le papier, et on la trouve sur les supports les plus variés : soit des objets susceptibles, dans le monde de l'expérience commune, de porter une écriture – lettres, livres, architectures, monuments – soit à des emplacements plus imprévus tels que des arbres, des rochers, des vêtements etc. Ce type de traitement de l'écriture est très répandu à la Renaissance, où l'exigence d'un langage visuel homogène, strictement unifié, tendait à exclure tout élément qui pouvait attenter à la cohérence de l'espace perspectif. L'écriture pouvait entrer dans le système seulement à la condition d'être soumise aux mêmes règles de géométrie projective qui régissaient l'ensemble. Elle sera donc représentée en raccourci, se pliant aux formes des objets sur lesquels elle était apposée, parfois en partie cachée par des ombres portées ou par d'autres objets. Au moyen du jeu d'ombres et de lumières elle pourra sembler gravée sur des matériaux durs comme le bois ou la pierre, ou tressée avec des fils d'or ou des perles dans un tissu. Comme on peut le voir, il ne s'agit pas dans ces cas-là, d'une écriture, mais plutôt de l'image d'une écriture.

Mais nous trouvons aussi, dans ces fresques, d'autres genres de représentation de l'écriture, tous marqués, de différentes manières, par l'illisibilité de l'écrit (fig. 7).

- 
- (Psaumes, 8, 2-3) ; sur le lutrin lui-même : VIRGO ; sur la lisière de l'habit de l'ange, en entrelacs : AVE MARIA ;
  - sous l'autportrait du Pinturicchio, BERNARDINVS/ PICTORICIVS/ PERVSINVS (Bernardino Pinturicchio de Pérouse) ; dans une plaque sur le pilier à sa gauche : « MCCCCI » ; sur le livre ouvert au-dessus du portrait, parmi les lignes cursives sur la page de droite, les mots « domine », « misericordia », « Amen » ;
  - sur le rouleau tenu par les anges au-dessus de la *Nativité* : GLORI[A] ;
  - dans le panneau de *Jésus parmi les docteurs*, sur le rouleau tenu par un homme au chapeau blanc : PIN/TOR/ICH/IO.

L'une est illustrée par l'inscription sur la page de droite du livre ouvert au-dessus de l'autoportrait, dont on n'arrive aujourd'hui à déchiffrer clairement que quelques mots : « Domin[...] », « misericordia », « amen » : Il s'agit d'une écriture en soi lisible – si l'on monte sur une échelle et que l'on regarde de près –, mais faite à l'évidence pour ne pas être lue (il suffit, pour s'en convaincre, de la comparer aux lettres, soigneusement tracées et aisément lisibles pour le spectateur, du livre posé sur le lutrin de la Vierge), et qui pourrait bien représenter, dès lors, une invocation privée, intime, du peintre à la divinité.



Fig 7 – Pinturicchio, *Autoportrait*

Sur la page de gauche du même livre, on voit par contre une écriture inventée, qui évoque un alphabet exotique ou les symboles des traités de magie ; les dimensions et l'aspect des lettres de cette écriture simulée, en font quelque chose de différent de l'image d'une écriture vue de loin, telle qu'on l'a vu dans la page de droite, ou telle qu'on peut la voir par ailleurs dans le livre tenu par un des docteurs de la *Dispute*, ou dans le volume sur lequel la sibylle d'Erythrée commence à écrire et dans le livre à ses pieds, où des taches minuscules mouchettent le support évoquant la présence de lignes de texte. Ici au contraire, tout comme dans les livres en premier plan sur le sol de la *Dispute*, des lettres bien visibles et clairement espacées constituent une invitation explicite à lire, suivie pourtant par la mise en échec toute aussi explicite de la lecture. Evocation d'écritures lointaines dans le lieu et l'espace, sûrement, mais sans doute aussi de petites indications « que c'est

d'une toute autre opération que textuelle qu'il s'agit et que le problème, en l'espèce, n'est pas tant de prétendre à lire ces tableaux que de s'essayer, d'abord, à les voir »<sup>12</sup>.

Si la lisibilité de l'écriture, une fois celle-ci devenue objet visuel, peut être compromise (lettres en raccourci, tordues, renversées, cachées) elle est ici totalement niée : dans les écritures simulées qu'on vient de voir seule leur dimension de tracé graphique suivant un ordre strict d'alignements successifs est préservé – avec, effectivement cette fois, la perte de leur référentiel spécifique : le verbal.

On notera, toujours dans la scène de la *Dispute*, la représentation répétée du support privilégié de l'écriture : le livre, l'objet-livre en tant que tel. Le choix d'insérer dans le cycle cet épisode de la vie du Christ et la place remarquable réservée aux livres – non seulement ici mais aussi dans la représentation de la sibylle d'Erythrée –, a été interprétée par les historiens de l'art comme probable emblème et devise du commanditaire – les Baglioni étant bibliophiles, et promoteurs de l'art typographique. A mes yeux, plus intéressante et pertinente est toutefois l'opposition créée ici entre la figure de Jésus – Verbe qui s'est fait chair – et les livres, disposés à ses pieds, topologiquement au-dessous de lui, à l'instar des représentations traditionnelles des hérétiques défaits ou des vices vaincus par les vertus. Dans ce symbole de la défaite des docteurs, on pourrait voir aussi, me semble-t-il, une sorte d'image allégorique de la suprématie de l'image sur l'écriture – une écriture ici qualifiée d'« opaque », qui demande à être déchiffrée et qui demeure « obscure ».

### **Signorelli, ou l'écriture effacée**

Dans les fresques de Signorelli à Orvieto, les inscriptions, encore présentes chez Pinturicchio, disparaissent presque totalement, et – qui plus est – à l'endroit même où le peintre nous parle, précisément, de livres, d'écrivains, de poètes et de leurs œuvres.

Développée autour du thème du Jugement Dernier, la décoration de la chapelle se déploie sur trois niveaux (fig. 8) : dans les voûtes on trouve le *Christ-Juge entouré par les anges* et les hiérarchies célestes qui l'assisteront le jour du jugement – les *Apôtres*, les *Patriarches*, les *Docteurs de l'église*, les *Martyrs* et les *Vierges*, ainsi que des *Anges jouant les trompettes du jugement et portant les instruments de la passion* ; dans la bande supérieure des parois, sont représentées les histoires des faits précédant le jugement dernier : la *Prédication et les actes de l'Antéchrist*, la *Fin du monde* et la *Résurrection de la chair*, et celles des faits concomitants : la *Séparation des élus et des damnés*, le *Couronnement des élus* et le *Châtiment des damnés* ; enfin un haut soubassement en trompe-l'œil occupe la moitié inférieure des parois : il comprend un socle avec des reliefs en marbre et un ordre architectural articulé en parastades, panneaux et entablement, décoré de

---

<sup>12</sup> H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 296 (à propos de la Perspective architecturale de Baltimore).

grotesques ; à l'intérieur des panneaux s'ouvrent deux oculi, encadrant deux figures d'observateurs, et une série de fenêtres par lesquelles se montrent les portraits de Dante et d'autres poètes et écrivains, entourés de médaillons en grisaille illustrant des histoires tirées de leurs œuvres.

Parmi les fresques qui décoraient les deux petites chapelles qui s'ouvrent dans le soubassement, ne sont restées en l'état que celles de la chapelle des Corps Saints, avec la *Déploration du Christ avec Marie, la Madeleine et les saints martyrs Faustin et Parenzo*. La décoration est enfin complétée par les fresques des embrasements des trois fenêtres de la paroi de l'autel, où sont peints les archanges Gabriel, Raphaël, Michel et les deux saints évêques Brice et Constant, surmontés de deux anges musiciens et d'un œuf d'autruche accroché au sommet de l'arc central<sup>13</sup>.



Fig. 8 - Signorelli, *La Chapelle Nova de Orvieto*

Il faut signaler que Signorelli réalise cet ensemble en complétant dans un premier temps la décoration des plafonds commencée par Beato Angelico un demi-siècle auparavant, en suivant le projet et peut-être les cartons mêmes laissés par Angelico, avant de poursuivre ensuite la décoration à partir de ses propres dessins. En parlant de disparition de l'écriture je me réfère donc au travail de Signorelli sur les quatre parois de la chapelle et dans les deux chapelles latérales. Sur la voûte (dont le projet était déjà établi quand Signorelli reprit le chantier d'Orvieto), sont au contraire présentes des inscriptions très imposantes faisant fonction de légendes aux hiérarchies célestes.

---

<sup>13</sup> Sur les fresques de Signorelli voir notamment *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, études réunies par G. Testa, Milan, Rizzoli, 1996.

Si l'on se tourne donc vers les peintures des parois, on voit que la décoration se partage globalement en deux secteurs, plastiquement et iconographiquement distincts : dans les lunettes, les histoires de la fin du monde et du Jugement Dernier ; dans le soubassement, la galerie d'hommes illustres qui se montrent aux fenêtres ouvertes au centre des grands panneaux à grotesques. Il s'agit d'écrivains, anciens et modernes, chrétiens et païens, dont la plupart, sinon tous, sont des poètes<sup>14</sup>.

Pour expliquer la présence de cette série inédite d'hommes illustres et le critère qui aurait déterminé le choix des auteurs à représenter (il est en effet le seul cycle de portraits exclusivement de lettrés se trouvant dans une église), on a fait l'hypothèse qu'il s'agissait des précurseurs de Dante, ou des auteurs que Dante a cités, ce dernier étant considéré comme la référence principale du cycle (fig. 9). On a récemment émis l'hypothèse selon laquelle Virgile serait représenté au centre de la série, les autres portraits se référant dans ce cas aux auteurs qui s'en sont inspirés ou qui peuvent y être rattachés<sup>15</sup>. Si l'on considère cependant les diverses connexions (thématiques, figuratives, mais aussi plastiques) que les médaillons reliés aux portraits entretiennent avec les épisodes représentés dans la partie supérieure des fresques, il semble plus plausible d'en déduire que la présence de ces auteurs dans la chapelle est le fait qu'ils ont traité, en littérature et en poésie, les mêmes sujets – la fin du monde et l'au-delà – que Signorelli, en peinture, a représenté plus haut sur les parois de la chapelle. Par ce grand partage initial le peintre aurait donc structuré tout le cycle de fresques, dans sa globalité, sur le mode de la comparaison, en le développant comme un véritable *paragone* figuré<sup>16</sup>.

Cette confrontation entre poésie et peinture, entre écriture et image, n'exploite que les ressources proprement iconiques. Les illustrations de leurs œuvres sont en effet les seuls véritables attributs explicites de ces écrivains. Contrairement à tout autre cycle précédent ou contemporain d'hommes illustres, on ne trouve ici ni de noms, ni d'inscriptions élogieuses ou simplement explicatives, ni de mots lisibles dans les livres que tiennent les personnages<sup>17</sup>. Ici, ce sont les images qui sont chargées d'identifier les personnages. Dans cet espace consacré à l'écriture, à la poésie, aux livres et aux fables des poètes, la peinture est vraiment une « poésie muette ». Et il est

---

<sup>14</sup> Il s'agit des portraits de sept personnages, dont un a disparu au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Les identifications proposées sont diverses ; seul le portrait de Dante est reconnaissable avec certitude, sur la base d'une iconographie attestée. Les deux personnages sur la paroi d'entrée sont étrangers à la galerie de portraits.

<sup>15</sup> *La Cappella Nova...*, cit., p. 191-213.

<sup>16</sup> Sur ce point, ainsi que sur d'autres composantes métapicturales de ce cycle, voir mon « Autoritratto e metapittura. Note sugli affreschi di L. Signorelli nella Cappella Nova del Duomo di Orvieto », *Documents de Travail et pré-publications*, n° 280-281-282, janv.-fév.-mars 1999, p. 27-37.

<sup>17</sup> Nous ne reconnaissons que deux initiales, le « N » et le « O », dans un livre tenu ouvert par Dante, et des sigles parmi les grotesques (ceux de L. Signorelli, « L.S », d'un aide, « S.C », et de l'Oeuvre de la Cathédrale, « OPSM »).



par ailleurs remarquable que cette méditation sur l'œuvre des poètes prenne précisément la forme d'un travail sur le livre lui-même en tant qu'objet et support de l'image, par la représentation des supports de l'écriture, mais aussi par les références à l'enluminure contemporaine des médaillons en grisaille. Nous pouvons y reconnaître, sinon une confiance illimitée dans le pouvoir évocateur et descriptif des images, du moins l'intention précise de ne parler qu'à travers la peinture. Ici l'image n'intègre pas l'écriture, mais plutôt elle la transpose, elle la traduit.



Fig. 9 – Signorelli, Dante

### Quelques remarques en forme de conclusion

Ce choix de Signorelli préfigure une voie qui deviendra, comme nous l'avons déjà rappelé, par la suite dominante. La place de l'image dans la culture de la fin du Moyen Age et de la Renaissance (qui percevaient la mémoire, l'esprit, le texte littéraire lui-même comme un ensemble de lieux disposés dans l'espace et comme galerie ou dépôt d'images) ainsi que l'aptitude à percevoir les images poétiques en termes visuels et à traduire en mots les représentations - aptitude produite par une « science des images » pluri-séculaire<sup>18</sup> -, et d'autre part la confiance dans la puissance synthétique et évocatrice des images, qui « dans très peu d'espace embrassent de très vastes et très graves concepts »<sup>19</sup>, ont favorisé cette « autonomisation » de la peinture qui a vu l'écriture pratiquement disparaître.

Il faut cependant faire deux observations : d'abord rappeler le fait que, même au moment où la peinture tend si clairement à expulser l'écriture, sur

<sup>18</sup> Cf. L. Bolzoni, *La Stanza della memoria*, Turin, Einaudi, 1995 ; Id., *La rete delle immagini*, Turin, Einaudi, 2002.

<sup>19</sup> G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), in *Trattati d'Arte del Cinquecento*, édités par P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961, II, p. 222 (cité par L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., p. 227).



la page imprimée ou gravée l'interaction entre image et écriture ne cesse d'être, ainsi qu'elle l'était depuis des siècles, extrêmement pratiquée (fig. 10). Le rapport entre mots et images est toujours perçu ici comme très étroit, et arrive jusqu'à l'expérimentation de langages mixtes, où la différence de nature et de fonction entre les deux composantes, visuelle et verbale, tend à se délayer (voir les devises ou les emblèmes, très aimés au XVI<sup>e</sup> siècle, les diagrammes et les rébus, ou encore les sonnets figurés, où l'on peut bien dire que les mots se voient et les images se lisent)<sup>20</sup>.

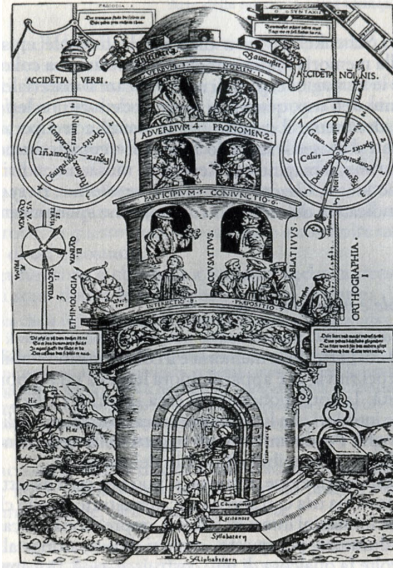


Fig. 10 - Voghterr, *La maison de la Grammaire*

Le conflit présumé entre image et écriture ne concerne donc qu'un genre artistique déterminé, la peinture, et non le domaine, bien plus vaste, des images produites globalement par cette culture.

Par ailleurs, la nouvelle conception de la peinture en tant que miroir du visible n'a pas fait disparaître tout à fait l'écriture de la peinture, comme nous l'avons vu : ce dont témoigne la peinture entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle est plutôt l'effort constant de soumettre l'écriture aux mêmes lois qui gouvernaient la représentation. Ces pratiques nous montrent bien que, globalement, l'hétérogénéité entre écriture et image perçue par le peintre et par l'observateur dans cette culture figurative, est en premier lieu l'hétérogénéité entre des signes visuels non mimétiques qui supposent la surface et des images qui visent au contraire la mimésis et sont fondées sur la perspective.

<sup>20</sup> Voir L. Bolzoni, *La Stanza della memoria*, cit., ainsi que C. Parmiggiani (éd.) *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milan, Mazzotta, 2002, catalogue de l'exposition.

L'hétérogénéité et donc le conflit potentiel entre écriture et image ne concerne qu'un genre déterminé d'images et qu'une théorie particulière de la représentation, celle du tableau comme « miroir du monde » ou « fenêtre ouverte sur l'histoire », qui s'affirme avec la Renaissance et restera dominante, dans ses principes, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une conception qui se fonde, en premier lieu, sur la négation théorique du support matériel de la toile. Selon la formule très efficace de Louis Marin<sup>21</sup>, c'est en effet justement l'invisibilité de la surface et du support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté. La transparence de l'écran plastique est le postulat théorique fondamental de la représentation. Et l'écriture, en tant que graphisme bidimensionnel, peut dangereusement le nier.

Le conflit, la tension se joue donc entre l'espace de surface et l'espace représenté, et plus en général et de plusieurs points de vue, entre plan de l'énonciation et plan de l'énoncé. Car évidemment, rendre visible le support par l'écriture c'est rendre visible l'espace de l'énonciation (le support et la surface en tant que lieux de l'activité picturale) au détriment de celui de l'énoncé (l'espace tridimensionnel mimétique qui feint la réalité). Mais il y a une autre dimension des inscriptions qui « les tire » vers le plan de l'énonciation : leur lien à la parole, à l'acte d'énonciation de la parole. En effet, parallèlement à l'insertion de l'écrit dans l'espace représenté, on assiste à une réduction progressive et une circonscription typologique des mots peints : avec les dialogues entre les personnages, on voit disparaître aussi l'appel direct au spectateur, les prières ou les louanges adressées à l'image, ainsi que toutes ces inscriptions qui, par leur configuration, nous « faisaient face » pour ainsi dire, s'adressant à nous par une apostrophe non linguistique mais visuelle ; car en mettant explicitement en scène des énonciations énoncées elles pouvaient, d'une autre façon, troubler la transparence parfaite de la représentation, une représentation où le peintre et le spectateur devaient théoriquement assumer non pas la position d'un interlocuteur, mais celle d'un pur regard témoin de l'objectivité du récit.

---

<sup>21</sup> L. Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 305.

# Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture L'écriture comme image<sup>1</sup>

Jean-Marie Klinkenberg  
*Groupe  $\mu$ , Université de Liège*

## 1. Introduction

Il sera question ici d'un projet en cours : celui qui consiste à élaborer une théorie générale de l'écriture comme système sémiotique, théorie dont l'originalité sera définie plus loin, mais dont on peut déjà dire qu'elle pense l'écriture comme phénomène spatial, comme « image » donc.

On pourra estimer qu'il y a quelque prétention à vouloir proposer une théorie de l'écriture. Y a-t-il en effet un objet qui, plus que cette dernière, a fait l'objet d'études ? Un objet qui, plus que l'écriture, a fasciné les historiens, les anthropologues et les linguistes ?

---

<sup>1</sup> Dans le présent travail, nous adopterons les conventions de présentation qui suivent : les unités du plan de l'expression dans les manifestations écrites apparaîtront entre crochets droits, les transcriptions phonologiques entre crochets obliques, et les manifestations du plan du contenu entre guillemets. Le texte synthétise deux interventions distinctes : ma conférence plénière « L'écriture comme intermédialité » au Xe Colloque annuel de sémiotique de la francophonie *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* (10 au 13 mai 2004, Université du Québec à Montréal, organisé dans le cadre du Congrès de l'ACFAS) et ma communication « Articulation du linguistique et de l'iconique dans l'écriture : le rôle de l'indexicalité » au colloque *Synchrétismes. L'écriture dans l'image* (Université de Liège, 29 et 30 avril 2004, organisé dans le cadre du projet international de recherche *L'hétérogénéité du visuel*). Il paraît dès lors simultanément, avec de menues différences, dans les actes des deux colloques, ceux du second constituant un numéro de la revue *Visible*. Signalons enfin que le présent texte fait usage des rectifications orthographiques proposées par le Conseil supérieur de la langue française (1990) et approuvées par toutes les instances francophones compétentes, dont l'Académie française.

### *1.1 Points de vue*

Oui, on s'est beaucoup occupé de l'écriture. Mais il faut dire qu'on a surtout décrit les valeurs sociales et religieuses considérables dont elle a été investie, et moins le système sémiotique qu'elle constitue. Lorsqu'on l'a étudiée comme système sémiotique, cette étude a le plus souvent été diachronique : c'est le processus de développement et de transmission des écritures qui a principalement requis l'attention, attention des historiens au premier chef, lesquels se sont surtout préoccupé d'observer l'évolution des techniques d'écriture. Et lorsqu'on a étudié celles-ci comme système sémiotique et en synchronie, ce fut souvent au prix d'une double restriction. La première est celle qui provient de la focalisation de l'attention sur une langue particulière ou un groupe de langues particulier. La question devenant alors : comment l'écriture fonctionne-t-elle pour cette langue-là ? Deuxième restriction : lorsque l'écriture a été étudiée de manière sémiotique et synchronique, et cette fois dans sa généralité, ce fut souvent dans une perspective de linguistique appliquée : pédagogie (de la lecture, de l'écriture), psychologie (dyslexie, étude et traitement des aphasies, etc.)

Ces deux restrictions, parfaitement légitimes, ont eu, entre autres effets, de générer des terminologies spécifiques. Des terminologies certes parfaitement adéquates à leur objet : la description de la tradition scripturale d'une langue ou d'une culture données (« déterminant », « complément phonétique », « explétif » pour l'égyptien ancien, « logogramme », « lettre quiescente » pour le français, « clé » pour le chinois) ou celle d'un phénomène psychologique donné (« relations phono-graphémiques » et « relations grapho-phonémiques » en psycholinguistique dans l'étude des dyslexies). Mais ces terminologies spécifiques constituent aussi une hypothèque : elles empêchent de mesurer le caractère général de la fonction décrite — et donc d'embrasser dans un cadre unique toutes les manifestations du phénomène de l'écriture — ou, à l'inverse, elles interdisent de voir quand cette fonction a un caractère spécifique. Bien que nombre de contributions capitales à la théorie de l'écriture aient été élaborées dans le cadre de l'étude d'une langue particulière, il est de fait que les travaux de portée générale restent rares, même si on peut compter avec les synthèses de Roy Harris (1995) et de Viviana Cárdenas (2001), ou encore avec les travaux de J.P. Jaffré qui, au sein du laboratoire CNRS LEAPLE, étudie la « morphogenèse graphique » en mettant en évidence des principes communs à toutes les écritures.

### *1.2. Langue et écriture*

Le retard des études sémiotiques synchroniques à prétentions générales est sans nul doute imputable au tour pris par la linguistique depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

On sait que cette discipline s'est alors efforcée de réhabiliter un langage parlé jusque-là sans légitimité, et qu'elle devait y voir l'essence même du langage. Ce tropisme vers la langue parlée devait avoir un effet pervers et un effet heureux. Effet pervers : pendant longtemps, la langue écrite a été décrétée d'intérêt secondaire, voire interdite d'étude linguistique. Songeons à Ferdinand de Saussure, lorsqu'il proclame l'indignité de l'écriture : « langue et écriture sont deux systèmes distincts : l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ». Condamnation sans appel ? Voire. Notons le début de la phrase : « langue et écriture sont deux systèmes distincts ». C'est bien l'idée ici exprimée qui a eu par la suite un effet heureux : quand la voie s'est libérée — dès les années 60, mais plus résolument depuis deux décennies — pour une théorie de la langue écrite, l'idée d'une relative autonomie des deux codes avait préparé les esprits à envisager une sémiotique de la langue écrite. On allait cesser de la voir comme une simple servante de la langue orale, et on allait l'envisager pour elle-même.

Il n'en reste pas moins que le rapport entre langue écrite et langue orale ne cesse de se poser, et qu'il a requis l'attention de nombreux linguistes, soucieux d'articuler les deux types de langue au sein d'une sémiotique linguistique générale. Parmi ces linguistes, citons, en renvoyant à l'excellente description de Cárdenas (2001 : 99-119), Josef Vachek et Nina Catach. Le premier, héritier de l'école pragoise, plaide pour l'existence de deux systèmes sémiotiques distincts, dépourvus de structure commune, mais entre lesquels s'établissent des relations non point de référence mais de correspondance. Position également tenue par Anis (e.g. 1988). Pour Catach — qui s'inscrit dans la lignée de la glossématique et qui plus que tout autre chercheur a tenté de systématiser la complexe orthographe française —, il faut au contraire postuler l'existence d'un système sémiotique global et abstrait (L'), au sein duquel s'établissent les correspondances entre langue parlée (« langue phonémique ») et langue écrite (« langue graphémique »). Il ne s'agit toutefois pas d'une simple correspondance terme à terme, mais d'une complémentarité, qui garantit l'autonomie relative des deux sous-systèmes.

## **2. Conceptions de l'écriture**

Dans ce qui suit, je voudrais contribuer à l'établissement d'une « morphogenèse graphique », notamment en proposant une typologie des fonctions de l'écriture. J'écris fonctions au pluriel car, on va le voir, l'écriture est un objet assurément complexe et multidimensionnel.

L'originalité de ce travail, que j'avais promis de définir, sera de mettre l'accent sur les fonctions sémiotiques de l'écriture (sémiotiques, car il en est d'autres : sociales, psychologiques, religieuses...), et pour cela de conjointre deux points de vue que l'on a souvent opposés ces derniers temps : celui du linguiste et celui du sémioticien ; et qui plus est du spécialiste de la sémiotique visuelle (cfr Groupe  $\mu$ , 1992). On verra en effet que la part la plus

importante des spécificités de l'écriture lui viennent du double fait qu'elle est articulée à la langue — laquelle présente un caractère de linéarité— tout en présentant un caractère spatial, caractère essentiel qu'elle tient, à l'origine, de son tropisme pour le canal visuel.

### *2.1. Deux conceptions : conception stricte et conception large*

Deux points de vue que l'on a souvent opposés, disais-je : il faut souligner que les débats sur la relation entre langue écrite et langue orale dissimulent mal une hésitation entre deux conceptions de l'écriture, objet sur la nature de quoi il faut bien s'entendre. Ces deux conceptions, diamétralement opposées, peuvent être appelées conception large, ou pan-sémiotique, et conception stricte, ou logocentrique.

Pour les tenants de la conception stricte, l'écriture est une « sémie substitutive », selon l'expression d'Eric Buyssens (1943 : 49) : elle a pour unique fonction sémiotique de noter le langage oral (« lorsqu'on lit l'écriture, on substitue les sons de la parole aux caractères écrits, et c'est à partir de la parole qu'on passe à la signification »). C'était déjà le point de vue de Saussure (« l'unique raison d'être du second est de représenter le premier »), et sans doute est-ce André Martinet qui le formule de la manière la plus radicale : pour lui, il n'y a écriture que quand il y a « asservissement du pictural à l'oral » (apud Cardenas, 2001 : 97). Dans cette perspective, l'écriture serait un code où les signifiants graphiques renvoient à des signifiés qui sont eux-mêmes toujours et exclusivement des signes linguistiques. Et dès lors, puisque aucune autonomie ne lui est reconnue par rapport à la langue orale, toute fonction sémiotique propre lui est déniée. Lorsque d'aventure on semble lui en reconnaître une, comme le fait Buyssens lorsqu'il examine des phénomènes comme les guillemets, on exclut ces fonctions du champ de l'étude, au nom d'une pétition de principe qui est la pureté linguistique de l'écriture (ce sont les traces « d'une sémie directe vivant en parasite sur la sémie substitutive qu'est l'écriture », 1943 : 50)<sup>2</sup>. On va voir plus loin que cette conception stricte est intenable.

La conception large a beaucoup d'adeptes. Contentons-nous de rappeler que pour Jacques Derrida, il y a écriture dès qu'il y a « inscription durable d'un signe ». Chez les sémioticiens, elle est particulièrement bien illustrée par Roy Harris (1995). Ce dernier pose que l'écriture présente ce qu'il appelle des « formes non glossiques » (la notation musicale, la notation

---

<sup>2</sup> Même position chez Saussure : les traces de l'autonomie de l'écrit, qu'il aperçoit bien, sont à ses yeux autant de trahisons de la « vraie » langue. Sur Saussure et l'écriture, voir Chiss et Puech, 1988. Anis (1988) distingue deux nuances dans la conception stricte : le phonocentrisme (la langue écrite fournit une représentation fatalement déformée de la langue orale, laquelle s'identifie avec la langue tout court) et le phonographisme (avec sa variante : le phonographisme tempéré) : grâce à l'intervention de règles spécifiques, l'écrit fournit une image fidèle de la langue orale.

mathématique) à côté des classiques « formes glossiques ». Le postulat de l'existence de ces formes non glossiques de l'écriture se justifie dans le cadre d'une « sémiotique intégrationnelle », pour laquelle la communication humaine consiste en « l'intégration contextualisée des activités humaines au moyen de signes ». C'est au nom de cette intégration que l'auteur récuse les travaux de ceux qui sont partis en quête des spécificités de l'écriture à partir d'une idée préconçue — et stricte — sur celle-ci. Toutefois, Harris ne nous dit rien de la façon dont on peut, dans le cadre bien vaste qui est tracé, distinguer d'une part entre ce qui est écriture et ce qui ne l'est pas (comment justifier le privilège offert à la notation musicale ? comment ne pas inclure également dans les écritures non glossiques les quipus incas ? et les mutangas des Legas du Bas-Zaïre ? voire les tatouages ?) et d'autre part entre ce qui est « écriture glossique » et « écriture non-glossique », distinction qui réintroduit une partition que l'on semblait vouloir éviter. On croit voir que Harris se fonde sur un double critère, qui, chez lui comme chez tous les tenants de la conception large, reste toutefois implicite : une écriture est faite de signes 1) présentant un caractère discret et 2) se combinant de manière répétitive dans une structure spatiale fixe (le segment de ligne droite par exemple, ou une spirale, comme dans le disque de Phaestos). Tout système de signes présentant cette double caractéristique est alors dite écriture. De tels systèmes sont évidemment légion : les notations musicale et chimique, certes, mais aussi la bande dessinée en tant qu'elle est constituée de séquences de vignettes, les signes de piste, les rébus, les plans de métro, les mots croisés, les pièces héraldiques, le plateau de certains jeux de société, certaines peintures de Henri Michaux, de Julius Bissier ou de Victor Vasarely, etc. En définitive, comme on le voit chez Derrida, la conception large tend à résorber tout le sémiotique — ou au moins toutes les sémiotiques spatiales — dans le concept d'écriture. Et l'on voit mal ce que l'on gagne à pratiquer une telle fuite en avant.

## *2.2. Une conception dialectique*

Dans ce qui suit, je plaiderai pour une conception médiane où sont garanties 1) le caractère glossique de l'écriture et 2) sa relative autonomie par rapport à la langue orale.

Pour cela, avançons une définition provisoire de l'écriture : l'écriture est un code sémiotique dont le plan de l'expression est constitué d'unités discrètes combinables et ordonnées dans un espace perceptible, et dont le plan de l'expression comprend des unités linguistiques combinables.

Tous les mots de cette définition comptent :

— On y indique l'existence d'un plan de l'expression qui « comprend des unités linguistiques », et non d'un plan de l'expression « constitué d'unités linguistiques ». Je veux par cette précision ménager la possibilité que l'écriture ait d'autres fonctions, venant se juxtaposer aux fonctions de

notation du linguistique : on souligne ainsi la relative autonomie des écritures.

— Mais par ailleurs, selon cette définition, une écriture doit être clairement référible à des énoncés performés dans une langue donnée<sup>3</sup>. Il s'agit ici d'exclure tous les énoncés simplement susceptibles de faire l'objet d'une traduction verbale. Prendre en considération ces objets mènerait à nommer écriture tout système sémiotique pouvant servir de support ou de stimulus à une communication orale (par exemple les tablettes de l'Île de Pâques, un spectacle de marionnettes, un chemin de croix). Mais tout énoncé, ou presque, étant susceptible de faire l'objet d'une telle traduction, on pourrait alors nommer écriture non seulement une série de symboles mnémotechniques, mais aussi les spectacles de lanterne magique, les œuvres picturales, voire les énoncés dans une langue A lorsqu'ils sont la traduction d'énoncés produits dans une langue B. Une fois de plus, c'est tout le sémiotique qui se résorberait dans l'écriture : nouvelle fuite en avant.

— Il est question « d'unités discrètes ». Il s'agit ici d'exclure les énoncés complexes et continus<sup>4</sup>.

— Ces unités se définissent par leur caractère spatial, et non par leur caractère visuel. On va voir plus loin toute la portée de la distinction que je suggère ici<sup>5</sup>.

— Ces unités sont « ordonnées dans l'espace » et non « ordonnées linéairement » dans l'espace. La linéarité était essentielle pour Saussure, pour qui la ressemblance essentielle entre signe écrit et signe oral était que tous deux étaient non seulement arbitraires, mais aussi linéaires ; cette posture était également celle de Martinet. On va voir plus loin que la caractéristique majeure de l'écriture, en tant qu'elle est relativement autonome par rapport au langage oral, est précisément d'être fondée sur des caractéristiques tabulaires et non plus linéaires.

— Enfin on parle « d'unités linguistiques », sans autre précision, et non de « sons » ou « phonèmes ». L'écriture est bien autre chose, comme le souligne Roy Harris, qu'une transposition d'une modalité sensorielle à une autre, idée que l'on peut déduire de la définition de Saussure, et que suggère l'ambiguïté du mot lire, quand il signifie, comme dans de nombreuses langues, « prononcer à voix haute ».

---

<sup>3</sup> Je dis « clairement référables » et non « univoquement référables ». Comme pas mal de systèmes de signes, l'écriture tolère évidemment l'ambivalence et l'ambiguïté.

<sup>4</sup> Ce que ne fait pas Trager (1974) lorsqu'il définit l'écriture comme « système conventionnel de marques ou de dessins ou d'artefacts analogues qui représentent les énoncés d'une langue ». Une telle définition pourrait inclure les systèmes d'oralisation visés au point 2 de ma définition.

<sup>5</sup> Harris (1995) récuse également la pertinence du trait « visuel », et souligne vigoureusement (chap. 6) que le substrat matériel essentiel de l'écriture n'est pas visuel mais bien spatial. Mais en plusieurs endroits, il prend de facto le critère de visualité en considération (par exemple en avançant — chap. 17 — que les sillons des disques ou les pistes magnétiques constitueraient une écriture si l'œil humain pouvait les lire).



### *2.3. Le fondement de l'écriture : la spatialité*

La relative autonomie de l'écriture prend sa source dans son caractère spatial.

Pour comprendre la nature de ce dernier, admettons par hypothèse la conception étroite. Selon celle-ci, l'écriture jouerait un simple rôle substitutif. Ce faisant, elle entendrait rémunérer deux faiblesses du langage oral : son caractère fugace, volatile, et son faible rayon d'action. De fait, elle permet aux productions linguistiques de se jouer des frontières : elle les rend permanentes (et Derrida fait de cette permanence une des traits définitoires de l'écriture) et transmissibles dans un vaste rayon d'action ; elle permet de stocker et de faire circuler les informations, sans plus tenir compte des contraintes de temps et d'espace, ni des limites et des faiblesses de la mémoire. Et des techniques connexes nouvelles ont sans cesse, au long de l'histoire, permis d'augmenter les performances de cette technique de base : l'imprimerie, qui permet la multiplication de l'écrit, les supports magnétiques divers, qui autorisent, outre sa multiplication, son traitement et son compactage, etc. De sorte qu'aujourd'hui, contrairement à la prophétie de Marshall Mc Luhan et à celle des Cassandre qui avaient prédit sa disparition devant les techniques audio-visuelles, l'écrit est plus présent que jamais dans nos cultures. Tout ceci est bien connu, comme aussi les corollaires de ces deux premières propriétés : le fait qu'en se manifestant par un stimulus<sup>6</sup> durable et transmissible à distance, l'écrit détache l'énoncé des circonstances qui lui donnent largement sens et rend médiate la relation entre les partenaires de l'énonciation, et modifie ainsi la valeur des embrayeurs.

Mais c'est une troisième propriété du passage de la parole à la modalité écrite que je veux souligner ici. Une caractéristique capitale, car elle est à mon sens la source du caractère complexe et multidimensionnel de l'écriture : que cette dernière fait passer la parole du canal oral sur le canal visuel.

Or les sémiotiques qui transigent sur l'un et l'autre de ces canaux sont profondément affectées par les propriétés de ceux-ci, ce qui — soit dit en passant — justifie une prise en considération des canaux, qui était jusqu'à nos jours largement refusée par la sémiotique (Voir Klinkenberg, 2000).

Je précise que par canal, j'entends de première part l'ensemble des stimuli des signes, qui dépendent du support matériel permettant leur transmission, et de seconde et troisième part les caractéristiques des appareils émetteurs et récepteurs. C'est que la configuration des énoncés dépend de ces instances de transmission. Les appareils visés ne sont en effet sensibles qu'à une gamme

---

<sup>6</sup> Sur la notion de stimulus, voir mon *Précis de sémiotique générale* (Klinkenberg, 2000).

spécifique de phénomènes physiques. Ainsi, le canal auditif ne permet pas de traiter à la fois autant d'informations que le canal visuel, beaucoup plus puissant. Ce dernier permet en effet de faire transiter  $10^7$  fois plus d'informations que le premier, dans le même laps de temps (cfr Groupe  $\mu$ , 1992). Cette différence de puissance a des répercussions non négligeables sur les modes d'organisation des unités sémiotique dans un syntagme. On peut aisément constater que les sémiotiques s'appuyant principalement sur l'ouïe privilégient les syntaxes linéaires (où les informations se présentent pour être traitées les unes après les autres<sup>7</sup>), et que celles qui exploitent la vision font un usage de syntaxes tabulaires, où l'on traite simultanément un certain nombre d'informations, simultanément autorisée par la puissance du canal. Les esthéticiens avaient déjà été attentifs à cette distinction, eux qui distinguaient d'un côté les arts du temps — avec les productions verbales ou la musique — et de l'autre les arts de l'espace, avec la peinture, le dessin ou la sculpture.

Lorsqu'une même sémiotique mobilise des signes fondés sur des stimulus différents — autrement dit lorsqu'elle exploite des canaux différents —, ceci entraîne une conséquence importante : on ne peut avoir une équivalence parfaite entre la variante du code transitant par le canal *a* et celle qui transite par le canal *b*, puisqu'un canal particulier fait peser des contraintes spécifiques sur l'organisation de ces signes. On doit donc s'attendre à ce qu'en passant d'un canal à un autre, les messages performés à partir d'un code donné perdent une partie de leurs caractéristiques — ici, un certain type de fonctionnement des embrayeurs — mais gagnent en échange d'autres caractéristiques.

Ainsi, en passant par la modalité sensorielle qu'est la vision, les énoncés linguistiques conservent-ils leur caractère linéaire<sup>8</sup>, tout en acquérant un caractère de tabularité que leur confère leur spatialité.

Et c'est bien cette dimension spatiale qui est importante lorsqu'on définit l'écriture, et non son caractère visuel : celui-ci n'est que la source de ladite spatialité. On constate en effet que cette spatialité peut être exploitée sur d'autres canaux que le visuel. Par exemple les signes scripturaux peuvent faire l'objet d'une transposition tactile, se définissant eux aussi par une disposition spatiale. On attribue à Valentin Haüy (1745-1822), fondateur de l'Institution des jeunes aveugles de Paris, le mérite d'avoir établi que les aveugles sont capables de lire l'écriture alphabétique par le canal tactile, quand les lettres sont imprimées en relief. C'est son disciple Louis Braille (1809-1852) qui tira toutes les conséquences de ceci en inventant la matrice à 6 points connue depuis lors comme « l'écriture Braille » (Harris, 67). Il ne

---

<sup>7</sup> Ce qui ne signifie pas qu'elles font l'objet d'un traitement linéaire : leur simultanété est en tout cas assurée par la mémoire.

<sup>8</sup> Trait que tous les tenants de la conception large semblent vouloir conserver (voir 2.1.).

s'agit pas là d'une annexe secondaire dans le développement de l'écriture, mais de la prise en considération d'un de ses traits définitoires fondamentaux : elle est une organisation de l'espace<sup>9</sup>.

L'énoncé écrit cesse donc de se déployer dans un espace à une dimension (induisant des relations exclusivement linéaires) mais investit un espace à deux dimensions au moins (induisant des relations tabulaires). Cet espace à deux (ou à trois) dimensions<sup>10</sup> permet une aperception simultanée, mais est toutefois orienté (et animé) par des relations linéaires. La particularité de l'espace écrit réside dans cette ambivalence : il est le champ où se déploient à la fois des relations tabulaires et des relations linéaires<sup>11</sup>. C'est en ce sens que l'écriture en elle-même — en elle-même, c'est-à-dire sans même qu'il soit besoin d'invoquer des cas comme « Les mots dans la peinture » (pour reprendre un titre de Butor) — témoigne d'une intermédialité. Elle rend en effet co-présentes dans un énoncé unique des formes relevant d'organisations matérielles distinctes.

Cette intermédialité a pour conséquence que l'écriture assume fatalement des fonctions non-linguistiques, d'où sa relative autonomie : elle est à la fois une sémiotique linguistique — « glossique », aurait dit Harris — et une sémiotique de l'espace (au même titre que celle qui est à l'œuvre dans le dessin, le plan, l'organigramme, le diagramme, la carte, la maquette). L'intermédialité fait partie de sa définition. On peut déjà noter que des relations indexicales — un concept important qui sera commenté plus loin (3.2.4) — peuvent y induire une force illocutoire motrice spécifique (invitation à feuilleter, à suivre du doigt, à cliquer, à dérouler...). Cette force et les actions qui en découlent sont spécifiques, car liées à la spatialité de l'écriture.

---

<sup>9</sup> On peut noter que le passage de la linéarité à la spatialité a pu être considéré comme une avancée dans plus d'un système. En logique, Gottlob Frege, dans *Begriffsschrift* (1879), calcule les propositions de manière non plus linéaire mais spatiale, même si on a postérieurement linéarisé sa logique ; mais on a vu par la suite apparaître des modèles non linéarisables (comme le quantificateur réunifié, remis en chantier par J. Hintikka ; aimable communication de P. Gochet).

<sup>10</sup> L'espace scriptural bidimensionnel est éventuellement récurrent : la page est un espace à deux dimensions, mais dans le livre ou le codex, cet espace se répète le long de la troisième dimension.

<sup>11</sup> Notons que la spatialité de l'écriture peut à son tour être transmutée à la faveur de certains changements de canaux. C'est le cas avec le morse sifflé : par rapport au morse écrit, on peut dire qu'il est fondé sur un équivalent sonore, et donc linéaire, des traits restant linéaires dans sa manifestation écrite (longueur des éléments manifestés — segments de droite ou espaces vides — et alternance des segments et des vides).

### 3. Les fonctions de l'écriture : une typologie

#### 3.0. Deux familles de fonctions

Il n'est pas impossible de mettre dans l'ordre dans les manifestations de cette plurifonctionnalité. On dira que les signes scripturaux assument simultanément des fonctions glossiques (ou graphémologiques dans la terminologie de Catach) et des fonctions grammatologiques (ou non glossiques, selon Harris). Dans le premier cas, les signes scripturaux ont pour plan du contenu des fonctions ou des données du code linguistique. (Ce sont ces seules fonctions qui, d'habitude, retiennent le linguiste tenant de la conception stricte de l'écriture). Dans le second, les signes graphiques ne renvoient pas à des fonctions du code linguistique, mais assument une autre fonction sémiotique rendue possible par l'inscription de l'écriture dans l'espace. Une linguistique qui accepte de s'élargir aux dimensions de la sémiotique ne peut négliger ces secondes fonctions, mais ne peut davantage les grouper dans la catégorie fourre-tout du « non-glossique »<sup>12</sup>.

La simultanéité de ces deux familles de fonctions est nécessaire : si on peut en droit les distinguer, il n'y a aucune écriture, au sens où on a défini cette sémiotique, qui ne les mobilise toutes deux. Autrement dit, toute écriture présente par définition des fonctions glossiques et des fonctions grammatologiques. L'originalité d'un système d'écriture particulier réside donc dans les choix qu'il opère dans les deux familles de techniques, et dans les façons qu'elle a d'articuler les techniques choisies.

Dans ce qui suit, je renverrai aux notions bien connues de plan de l'expression et de plan du contenu, et sur le plan de l'expression, je distinguerai signifiant et stimulus, cette dernière notion étant sans doute moins familière. Le stimulus est la manifestation concrète et contingente du signe ; autrement dit, ce qui dans la communication le rend transmissible par le canal, en direction d'une sensorialité ; le signifiant, quant à lui est un modèle. Le rapport entre stimulus et signifiant est donc, généralisé à tout signe, celui qui unit son et phonème dans le signe linguistique<sup>13</sup>. J'appellerai objets graphiques les stimuli des systèmes graphiques. Grosso modo, ce sont donc les constituants du répertoire d'une écriture, mais tels qu'on peut les repérer empiriquement, avant toute assignation d'une fonction particulière dans une écriture donnée (sont par exemple des objets graphiques, dans l'écriture latine, les lettres — avec les variantes qu'on leur connaît : la majuscule, par exemple, les graisses, les familles typographiques, etc. —, les

---

<sup>12</sup> Catégorie à définition privative, dans laquelle on peut d'ailleurs voir une trace inconsciente de la conception stricte logocentrique.

<sup>13</sup> Sur la notion de stimulus, voir mon *Précis de sémiotique générale* (Klinkenberg, 2000).

signes diacritiques les accompagnant, les signes de ponctuation, les espaces, etc.)

### *3.1. Fonctions glossiques*

Dans cette catégorie, nous distinguerons des fonctions autonomes et des fonctions hétéronomes. Les premières sont cardinales parce qu'elles sont nécessaires. Autrement dit on les trouve dans toute écriture, dont elles constituent un principe. Les secondes sont facultatives : elles se présentent toujours conjointes à des fonctions autonomes.

#### *3.1.1. et 3.1.2. Fonctions phonémographiques et fonctions idéographiques*

Dans sa fonction glossique, l'écriture est une sémiotique qui a pour plan du contenu des fonctions ou des données du code linguistique. Or ce plan du contenu peut indifféremment être constitué d'unités linguistiques relevant du plan de l'expression (linguistique) ou d'unités linguistiques relevant du plan du contenu (linguistique). Autrement dit, toute écriture note tantôt les signifiants linguistiques, tantôt les signifiés, ou simultanément les deux. Autrement dit encore, un double principe fonde l'écriture dans sa fonction glossique : un principe communément — mais inadéquatement — baptisé « phonographique » (voire « phonétique ») et un principe « sémiographique » (Jaffré). Le premier principe est inadéquatement appelé « phonographique » d'abord parce qu'en dehors de certains rares cas<sup>14</sup>, ce que ces écritures notent, ce ne sont pas les sons, mais les phonèmes — et il faudrait alors plutôt parler d'écriture phonématique, phonémographique ou graphophonémique —, ensuite parce que les écritures de ce type peuvent aussi avoir pour plan du contenu des phénomènes comme le ton ou l'accent, qui ont aussi (ou peuvent avoir) valeur phonologique. D'un autre côté, « sémiographique », terme qui peut avoir un sens fort large, a lui aussi beaucoup de concurrents : logographique, idéographique, etc. Tout en reconnaissant que « idéogramme » a un passé lourd, qui le limite à certains systèmes d'écriture repérables historiquement, j'opterai pour ce terme familier, mais en lui donnant le sens général que l'on va voir.

Conventionnellement, nous parlerons donc d'écriture phonémographique et d'écriture idéographique.

Exemples d'écritures à tendance phonémographique : l'écriture latine de l'espagnol, de l'indonésien, de maintes langues indiennes ou africaines, les écritures cyrillique et glagolitique de certaines langues slaves, runes, hangul coréen, etc.

---

<sup>14</sup> Par exemple dans certains contextes d'utilisation de « l'alphabet phonétique international » (qui est le plus souvent utilisé à des fins non pas phonétiques mais phonologiques).

On peut déjà attirer l'attention sur la variété et la complexité des écritures particulières à cet égard : certaines sont simplement phonématiques, d'autres — communément désignées comme syllabiques — notent des groupes de phonèmes correspondant à l'unité syllabique (cas de nombre d'écritures du Moyen-Orient ancien, du linéaire B, des kanas japonais). Certaines, à l'inverse, ne notent qu'une partie des phonèmes (en général les phonèmes consonantiques) comme dans la notation de l'arabe ou de l'hébreu (lesquels peuvent noter les voyelles par un système complémentaire de points) ; il semble aussi que les quipus incas aient eu, à côté de leur valeur numérique, une valeur consonantique. D'autres encore notent les tons, soit en recourant à des diacritiques, comme dans l'écriture romanisée du vietnamien, soit en mobilisant des lettres complémentaires, comme dans l'ancienne écriture du zhuang. Des écritures dont le ressort principal est idéographique peuvent connaître des séquences phonémographiques. C'est le cas des « compléments phonétiques » de l'écriture de l'égyptien ancien. On peut aussi rencontrer ce phénomène en chinois. Par exemple, l'idéogramme de l'ong, « dragon », intervient à titre de composant dans les idéogrammes correspondant aux mots « sourd », « approcher », « envelopper », « tumulus », qui tous présentent les phonèmes [long]. Autrement dit, le signe note la structure phonologique du mot, au ton près. Mais ici on ne peut, sauf de manière arbitraire, parler de « complément » (comme c'est le cas avec l'égyptien, où la séquence phonémographique entre en redondance avec la séquence sémiographique) : on parlera plutôt d'idéogramme requalifié en signe phonémographique renvoyant à un squelette phonologique.

Les secondes fonctions glossiques autonomes sont donc les idéographiques. Exemples (que l'on va raffiner) : les kanjis du chinois, les hiéroglyphes égyptiens, les hiéroglyphes hittites, les chiffres arabes.

Arrêtons-nous très brièvement sur quelques caractéristiques de ces deux premiers types de fonction.

On a longuement commenté, notamment chez les historiens, les avantages et les inconvénients pragmatiques de l'un et de l'autre. L'avantage du premier type de technique est l'économie. Comme le nombre de phonèmes d'une langue est toujours relativement faible, le nombre de signes graphiques est modeste aussi : son cout paradigmatique est donc faible. D'où de nombreuses facilités d'emploi (mémorisation aisée, petit nombre d'unités sur la casse ou le clavier, possibilités de transcription mécanique, etc.). En regard, le cout paradigmatique du second type de système est plus élevé : nombre plus élevé de signes, avec les conséquences pratiques que cette quantité entraîne. A l'inverse, le désavantage du principe phonémographique est que la compétence dans la manipulation d'une telle écriture est liée à la connaissance de la langue : je puis être à même de lire à haute voix un texte indonésien ou un texte hongrois sans y comprendre un traitre mot. L'avantage de la seconde technique, idéographique, est sa relative univer-

salité : elle permet en effet d'encoder différentes langues, phonologiquement très différentes (pour autant que leurs structures sémantiques ne soient pas exagérément différentes). Exemple : les idéogrammes chinois, lisibles par toutes les personnes pratiquant des « dialectes » chinois différents (en fait, des langues parfois assez éloignées l'une de l'autre que l'espagnol et le roumain), mais aussi par un Japonais, par un Coréen, qui utilise le plus couramment le hangul phonographique, voire par un vieux lettré vietnamien. De tels idéogrammes existent dans les écritures latines (ex. les chiffres arabes, l'esperluette &).

Par ailleurs, et ceci a été moins noté, les règles de combinaison et d'articulation des signes diffèrent sensiblement d'un système à l'autre. Alors que les systèmes d'écriture phonémographique présentent des articulations partiellement proches de la structure phonématique de la langue notée (en français, les groupes de lettres [c], [o], [nn], [ai], [t], [re] constituant le verbe [connaître] correspondent globalement aux phonèmes /kənɛtr/ <sup>15</sup>, les systèmes idéographiques manifestent une articulation *sui generis*, renvoyant diagrammatiquement au contenu. Par exemple, en japonais, l'idéogramme pour « arbre » (qui se prononce /ki/, et /moku/ dans les composés, est répété deux fois pour « bois » (/ajaʃi/) et trois fois pour « forêt » /mori/) : le nombre d'idéogrammes identiques indique donc dans ce cas un ordre de grandeur permettant de catégoriser le référent.

Enfin, une des caractéristiques des systèmes idéographiques est qu'on y trouve, optionnellement, une para-icronicité mnémotechnique.

J'insiste sur ce trait, et ai dû forger le terme de paraicronicité, parce qu'on place souvent un principe iconique à la racine des écritures de ce type. Il y a là une double erreur du point de vue d'une théorie sémiotique de l'écriture. D'une part, nombre d'idéogrammes n'ont aucune valeur iconique (les chiffres arabes, la plupart des idéogrammes chinois)<sup>16</sup>. En termes plus précis, le stimulus de ces signes idéographiques ne coïncide pas avec le stimulus d'un signe iconique. Par ailleurs, il arrive certes qu'un stimulus — une configuration spatiale donnée — ayant une valeur idéographique donnée, soit également le stimulus d'un signe iconique. Mais ceci arrive moins souvent qu'on ne le croit. (Par exemple, un signe représentant iconiquement un

---

<sup>15</sup> Mais notons qu'il y a absence régulière d'isomorphisme entre les formes des signes graphiques et les formes des signes phoniques. Si l'on met à part quelques systèmes graphiques (comme celui qui note l'inuktitut), on constatera aisément qu'aux oppositions phonologiques sourde/sonore ou consonne/voyelle ne correspondent jamais une opposition de tracés graphiques systématique.

<sup>16</sup> Certains tirent argument de « l'origine iconique » des sémiogrammes : c'est confondre allègrement la diachronie et la synchronie, ce que le premier étudiant linguiste venu ne fait plus depuis plusieurs générations. De toute manière, même prendre l'origine en considération ne met pas à l'abri de la seconde critique que nous adressons au mythe de l'icronicité des idéogrammes.

bovidé pourra avoir pour valeur idéographique « animal » ou « troupeau » : et ce n'est pas par un mécanisme iconique que « troupeau » ou « animal » est identifié). Sur le plan du droit, idéogramme et icône sont donc des phénomènes radicalement différents. Une même configuration spatiale peut être à la fois (simultanément ou tour à tour) stimulus d'un signe scriptural idéographique et stimulus d'une icône, ce qui permet de produire des énoncés où s'observent des jeux de sens complexes, ou calembours sémiographiques. Les Egyptiens anciens, tout particulièrement, ont beaucoup misé sur cette polyvalence des idéogrammes.

Les tenants de la conception stricte ont tendu à croire qu'il n'y avait d'écriture que dans un choix entre le principe phonémographique et le principe idéographique. Outre que ce serait faire litière des fonctions grammatologiques, ce serait outrageusement simplifier le problème de l'écriture même en restant sur le plan des fonctions glossiques.

Commençons par noter que les deux modèles décrits n'apparaissent jamais de manière pure : les écritures sont toujours hybrides. Certains exemples sont bien connus : celui de l'égyptien, celui du japonais, ou encore celui de l'écriture aztèque. Mais c'est aussi celui de maintes écritures européennes, par exemple celle du français. Les humoristes ont beaucoup ironisé sur un mot comme [oiseau], qui est censé noter les phonèmes /wazo/, un mot où il n'y a ni / ð / (o ouvert), ni /i/, ni /s/, ni / æ / (schwa) ni /a, ni /y/, phonème que notent le plus souvent les lettres [o], [i], [s], [e], [a], [u] Mais on a pu leur faire observer que la graphie [oiseau] était à prendre globalement. Autrement dit comme un idéogramme. On peut même ajouter que les deux grands types de pédagogie de la lecture — la méthode dite syllabique et la méthode dite globale — sont fondées l'une sur une conception exclusivement phonémographique de la langue apprise, l'autre sur une conception exclusivement idéographique.

Il faut ensuite noter, à côté des fonctions glossiques autonomes, la présence de fonctions glossiques hétéronomes. Il nous faut à présent passer à celles-ci.

Comme on l'a déjà dit, ces fonctions sont dites hétéronomes parce qu'elles ne fonctionnent qu'en présence de fonctions (1) phonémographiques ou (2) idéographiques. Ce sont des fonctions idéographiques spécialisées. Idéographiques parce qu'elles notent nécessairement un contenu. Enumérons-les :

3. fonctions morphologiques ou morphosyntaxiques
4. fonctions thématiques
5. fonctions distinctives
6. fonctions démarcatives
7. fonctions intonatives
8. fonctions régulatrices ou dévolutives

et passons-les rapidement en revue.



### *3.1.3. Fonctions morphologiques ou morphosyntaxiques*

Les idéogrammes morphologiques ou morphosyntaxiques — que l'on peut aussi nommer morphogrammes — visent à la notation de fonctions morphologiques et/ou syntaxiques.

Dans ce cas, les signes graphiques ont alors pour signifié une fonction syntaxique ou une règle morphologique s'appliquant à une unité adjacente ou à un groupe adjacent d'unités (notons ce rapport entre unités adjacentes : il est important et j'y reviendrai). Par exemple, en français, un [s] en position finale ne vaut généralement pour aucune unité phonétique (sauf lorsqu'il note un /z/), mais signale simplement une valeur particulière — la valeur « pluriel » — du mot qu'il flanque, et qui peut, lui, être identifiés grâce à des recours phonémographiques ou idéographiques<sup>17</sup>. Les signes morphologiques, très fréquents en français (dont on voit une fois de plus qu'il comporte des idéogrammes), peuvent aussi renvoyer à une catégorie grammaticale ou à une relation syntaxique. La ponctuation, qui fait évidemment partie de l'écriture, peut, elle aussi, jouer un rôle morphosyntaxique, par exemple quand elle sert à indiquer l'existence (et les frontières : voir ci-après les fonctions démarcatives) d'une phrase ou d'un syntagme.

### *3.1.4. Fonctions thématiques*

Les idéogrammes thématiques visent à la notation des catégories sémantiques ou des isotopies.

Ils ont pour fonction de signaler l'appartenance d'une unité adjacente ou d'un groupe adjacent d'unités à une catégorie de sens donnée (ce qui, au niveau de l'énoncé, correspond à une isotopie) : catégorie « êtres animés », « actions », « être négatif », « construction », etc. Ce sont de telles indications que Champollion décrivait dans l'égyptien ancien, en les nommant « déterminatifs »<sup>18</sup>. Mais les signes à fonction thématique existent aussi dans d'autres écritures. Par exemple en chinois, l'idéogramme qui note [mù] « arbre » intervient dans une série d'idéogrammes désignant (a) un nom d'arbre (pin, sapin, saule, murier) ou (b) un objet manufacturé en bois. Ce type de phénomène est la base des « clés » qui permettent usuellement le classement des idéogrammes du chinois. De telles fonctions thématiques sont aussi à l'œuvre dans les langues européennes. Par exemple en français la

---

<sup>17</sup> C'est un des grands mérites de N. Catach d'avoir approfondi des intuitions de Martinet — selon qui l'orthographe moderne se « rapproche parfois d'une transcription morphophonologique de la langue » (1965 : 25), de Gak (1976) et de R. Thimonnier —, en insistant sur l'existence de tels morphogrammes.

<sup>18</sup> Ces marques thématiques permettent d'importants jeux sur les connotations. Par exemple, le même mot /mntj.w/ « asiatiques » peut recevoir le déterminatif « humain », mais aussi le déterminatif « ennemi », ce qui modifie la portée de l'énoncé (exemple aimablement fourni par J. Winand).

majuscule en début de mot à l'intérieur d'un texte — variante d'une lettre qui a une fonction phonémographique — a pour signifié possible « institution » ([Le chef de l'État], [le Président de la République]...), tandis qu'en allemand, la même majuscule vaut pour « substantif ».

### 3.1.5. *Fonctions distinctives*

Les marques distinctives visent à doter de signifiants graphiques distincts de formes équivalentes sur le plan phonologique mais correspondant à des signifiés distincts (homonymie).

Par exemple, en français, deux mots /so/ s'écrivent l'un [saut] et l'autre [seau] parce qu'ils renvoient aux contenus « saut » et « seau ». On peut dire que [aut] et [eau] ont la même valeur autonome phonémographique /o/, mais qu'ils ont des valeurs hétéronomes distinctives. Le phénomène de distinction peut avoir une certaine ampleur : dans la même langue, tous les groupes écrits [-ot], [-aut], [-aud], [-eau], [-eaux], [-au], [-o], [-aux]... en position finale ont la même valeur autonome phonographique : /o/. La valeur hétéronome distinctive de ces formes écrites peut éventuellement se voir complétée d'une valeur hétéronome morphographique ([-eau] « singulier » vs [-eaux] « pluriel »).

### 3.1.6. *Fonctions démarcatives*

Les fonctions démarcatives sont assumées par des marques indexicales (cfr 3.2.4). Ces marques indiquent qu'un objet graphique ou une séquence d'objets graphiques adjacents à la marque doivent être considérés comme une unité, unité dont la marque signale la ou les limites et dont elle indique dès lors l'extension spatiale.

Exemples : la majuscule en initiale de phrase dans les écritures latines, la ponctuation encadrante (les points d'exclamation ou d'interrogation encadrant la phrase exclamative ou interrogative en espagnol), mais aussi les espaces entre les lettres, les mots ou les paragraphes (ou encore les vers, les chapitres), les culs-de-lampe, les colophons, les titres, les frontispices, les letrines. Les traitements de texte offrent la possibilité de désambiguïser les blancs sur l'écran, en les y remplaçant par des marques ad hoc (indiquant l'espace entre mots ou le retour à la ligne), mais aussi en ajoutant de nouveaux signes démarcatifs tels que le saut de page et les tabulations.

Chacun de ces signes démarcatifs a évidemment une fonction particulière : il indique le caractère qu'il faut conférer au segment délimité : valeur exclamative, interrogative, titulative, etc. Certains signes ayant une autre fonction peut aussi jouer ce rôle démarcatif : par exemple, on notera que les déterminatifs égyptiens sont toujours situés en fin de mot et qu'en français, c'est aussi fréquemment la place des morphogrammes. Par ailleurs, les signes de démarcations peuvent s'articuler les uns avec les autres, de sorte

qu'ils indiquent aussi une éventuelle hiérarchie entre les unités ségréguées : le mot dans la phrase, la phrase dans le paragraphe, le paragraphe dans la page, etc., le mot dans le vers, le vers dans le poème, le poème dans le recueil, etc.

### *3.1.7. Fonctions intonatives*

Les fonctions intonatives sont assumées par des marques indexicales notant des faits suprasegmentaux. Ces marques notent le caractère qu'il faut conférer au segment indiqué : valeur de mélodie phrastique, etc. Par exemple, le point d'exclamation ou le point d'interrogation, outre qu'ils jouent le rôle démarcatif étudié ci-dessus, notent la mélodie caractérisant la phrase interrogative ou la phrase exclamative. Il est intéressant de noter que si les phénomènes linguistiques auxquels les marques intonatives renvoient ont un caractère continu, les marques elles-mêmes ont un caractère discret. Elles participent donc à la discrétisation de l'énoncé, c'est à dire à son analyse

### *3.1.8. Fonctions régulatrices ou dévolutives : la polysémie des objets graphiques*

Les fonctions régulatrices ou dévolutives demandent une explication un peu plus longue.

Comme on vient de le voir à plusieurs reprises, un même objet graphique peut simultanément remplir plusieurs fonctions, de quelque ordre que soient ces fonctions. Il peut donc, en droit, jouir de plusieurs statuts et jouer plusieurs rôles sémiotiques : signifiant d'un système phonémographique, sa fonction peut aussi être à la fois morphographique, intonative, démarcative et thématique, par exemple. Qu'il n'y ait qu'un nombre réduit d'objets graphiques s'explique évidemment par une règle d'économie : prendre en compte la spécificité de chaque famille de fonctions nécessiterait la manifestation en surface de nombreux morphèmes écrits spécialisés (par exemple de morphèmes spécifiquement morphographiques, etc.). Cette économie formelle produit une grande polysémie des signifiants. Cette polysémie des signifiants aboutit à ce que l'on peut nommer des conflits de dévolution, que les études historiques mettent lumineusement en évidence : tel signe doit-il être affecté d'une fonction phonémographique ou d'une fonction morphographique ? Doit-on appliquer à cette unité une règle démarcative ou thématique ?

Cette question est résolue par des règles de dévolution : ce sont celles qui indiquent à quel système — et donc à quel code — appartient l'unité ou le groupe d'unités rencontré. En d'autres termes, elles permettent d'identifier la famille de fonctions en cause, et donc le stock de règles fines à appliquer à l'unité. On constate ici encore le rôle de l'indexicalité. Exemples de signes dévolutifs : dans l'écriture égyptienne, un petit trait (signe accompagnant)

indique que le signe adjacent (signe accompagné) doit être pris avec une valeur générale idéographique. Toujours en égyptien, lorsqu'un signe est accompagné d'un déterminatif, ce dernier, outre qu'il a une valeur thématique propre, confère une valeur générale phonographique au signe accompagné.

Au terme de cet examen des fonctions glossiques hétéronomes, on constate non seulement que tout objet graphique peut simultanément ou tour à tour remplir plusieurs fonctions, mais aussi qu'il peut y avoir complémentarité et hiérarchie de ces fonctions. Il semble ainsi que dans toutes les écritures connues,

- tout signe à fonction intonative a également une valeur démarcative,
- tout signe à fonction dévolutive a également une valeur démarcative,
- tout signe à fonction thématique a également une valeur démarcative,
- tout signe à fonction thématique peut également avoir une valeur distinctive,
- le stimulus des signes à valeur thématique peut avoir par ailleurs une valeur phonémographiques ou idéographique indépendante.

### *3.2. Fonctions grammatologiques*

L'écriture a, on l'a dit, des fonctions autres que de renvoyer à la langue orale. C'est ce que l'on a appelé son autonomie. Les signes linguistiques ont alors une fonction grammatologique. La présence du radical « gramma » suggère que le terme signifie « qui a un rapport avec le processus matériel de l'écriture ». Et effectivement, ces fonctions sont toutes ordonnées autour d'un principe dont nous avons vu le caractère fondamental (2.3.) : celui de la gestion de l'espace qu'occupe l'écriture. C'est dire qu'on trouve potentiellement les fonctions grammatologiques dans toute écriture, puisque la spatialité en est un trait fondamental.

Les fonctions grammatologiques se subdivisent en cinq familles : symboliques, indicelles, iconiques, indexicales, taxonomiques.

Les trois premières demanderont peu de commentaires, dans la mesure où elles visent la manifestation dans l'écriture de signes au fonctionnement bien connu.

#### *3.2.1. Fonctions symboliques*

La fonction symbolique est notamment à l'œuvre dans le choix stylistique opéré lors de la confection du stimulus du signe graphique : manifestation d'un type particulier d'écriture manuscrite (qui rend immédiatement identifiable la lettre écrite par un Allemand ou par une Anglaise), ou encore choix des caractères typographiques, etc. En isolant dans le caractère une combinatoire de traits manifestés par l'empatement, l'oeil, la position de l'axe

et le contraste entre jambage plein et jambage délié, et en mettant ces variables signifiantes en relation avec des signifiés (« lourdeur », « netteté », « fantaisie », « modernité », « élégance »), on élabore bien tout un système symbolique (cfr Lindekens, 1971). Autres exemples : le jeu des [graisses], des [corps], des [italiques], des [soulignés], distinguant l'importance relative des passages d'un texte ou leur conférant un statut spécialisé (« citation », « mot étranger », « mot technique nouveau », etc.), la [couleur] des lettres dans un manuscrit (enluminures), dans un imprimé (missel) ou sur une inscription monumentale. La calligraphie orientale véhicule également des signifiés de ce type. On notera que la fonction symbolique est rendue possible par l'existence de variantes libres dans les codes mobilisés<sup>19</sup>.

La fonction symbolique peut donner naissance à des micro-systèmes rigoureux, où des règles spécifiques sont à l'œuvre. Premier exemple : la référence bibliographique, où les [capitales] renvoient à « nom propre », les [italiques] à « titre d'ouvrage ou de revue », etc., le signe [ = ] à « collection », où les [virgules] sont distribuées selon des règles strictes, etc. Second exemple : les usages de la page web. Une [modification de couleurs] dans le déroulement d'un énoncé linguistique y signifie : « cliquer sur cette chaîne de caractère permet d'actionner un lien hypertextuel dont l'identité est désignée par ce segment d'énoncé » ; un [soulignement] y a la même signification, de sorte qu'il y a redondance. Redondance encore avec un groupe comme [<http://>], fonctionnant globalement comme idéogramme signifiant « internet » ; une [modification de couleur], dans l'axe du temps cette fois, signifie : « le lien hypertextuel a déjà été activé ».

### 3.2.2. Fonctions indicielles

Les fonctions indicielles sont celles de signes dont les caractéristiques du plan de l'expression sont causalement motivées. Dans le cas de l'écriture, le stimulus du signe graphique peut ainsi renvoyer aux dispositions de l'instance productrice de l'écrit : on parle ainsi d'une écriture « rapide », ou « négligée », tous signifiés impliquant le processus énonciatif. C'est sur l'hypothèse de telles relations indicielles que repose la graphologie. Que les règles de celles-ci soient valides ou non (en d'autres termes, que la relation de contiguïté soit réelle ou imaginaire) n'est évidemment pas la question. La signature, ou les cachets rouges orientaux ont aussi une fonction indicieuse, en ce qu'ils renvoient à l'effectivité du processus d'énonciation (et, partant, sa validité sociale).

---

<sup>19</sup> De sorte qu'elle ne réside pas seulement dans les choix plastiques opérés dans la constitution du stimulus, mais qu'elle peut aussi se manifester par le choix d'une variante dans la relation phonémographique. Par exemple, dans nombre de langues latines, introduire un [k] là où on utilise le plus souvent un [c] pour noter /k/ produit des signifiés pouvant aller de « dureté » à « germanicité » ou « indianité ».

### 3.2.3. *Fonctions iconiques*

Enfin, dans les fonctions iconiques, le tracé du signe graphique, ou d'un bloc de signes graphiques, renvoie iconiquement à un objet ou à un autre signe. L'organisation de l'énoncé — ou iconogramme — se fait alors selon les lois de syntaxes particulières que l'on a pu nommer iconosyntaxes (Edeline 1974). Il y a là une interpénétration intéressante de deux sémiotiques, que rend possible leur caractère spatial.

Le meilleur exemple de la manifestation de cette iconosyntaxe est sans doute à chercher du côté de ce qu'il est convenu d'appeler calligrammes, et dont la tradition remonte à la plus haute antiquité. Mais cette fonction se retrouve ailleurs, et est aussi fréquemment utilisée en publicité.

Une étude exhaustive des règles d'interpénétration du signe graphique et du signe iconique, qu'une sémiotique de l'écriture devrait énumérer et à laquelle nous ne nous astreindrons pas ici, montrerait que celles-ci sont nombreuses. On verrait que dans un grand nombre de cas d'iconogrammes, le stimulus de l'icône est constitué de faits spatiaux qui constituent par ailleurs le stimulus d'un signe glossique phonémographique. Dans d'autres cas, le stimulus de l'icône est constitué de faits spatiaux qui constituent par ailleurs une partie du stimulus d'un signe phonémographique. Mais le stimulus de l'icône peut également être constitué de faits spatiaux qui constituent par ailleurs eux-mêmes le stimulus d'un signe glossique idéographique cette fois.

Les deux dernières fonctions grammatologiques sont moins connues que les trois premières, mais non moins rentables dans les écritures.

### 3.2.4. *Fonctions indexicales*

Soit la fonction indexicale, sur laquelle nous avons attiré l'attention à plus d'une reprise. Il s'agit ici encore de la mobilisation dans l'écriture d'une famille de signes connue par ailleurs. L'index est un signe ayant pour fonction générale d'attirer l'attention sur un objet déterminé et pour fonction particulière de donner un certain statut à cet objet. Exemple canonique : le doigt pointé (l'index, d'ailleurs : plus rarement le pouce ou le majeur) vers un objet. Un tel signifiant a pour signifié : « dirigez votre attention dans une portion d'espace située dans le prolongement de l'axe de ce doigt ». Mais « attirer l'attention » n'est qu'une fonction illocutoire très générale. Dans la fonction indexicale, elle se combine à d'autres fonctions spécifiques, dont la principale est donner un statut particulier à l'objet situé dans la portion d'espace désigné ou à cet espace lui-même. Ainsi, assez souvent (mais pas exclusivement), l'index a pour effet de conférer un statut de signe à l'objet désigné. Le plan de l'expression des index peut être très variable : doigt pointé, mais aussi rayon laser, piédestal, estrade, cadre, scène de théâtre,

etc. ; les index peuvent aussi, on le sait, être de nature linguistique (les embrayeurs, les démonstratifs, certains adjectifs et adverbes, etc.)<sup>20</sup>.

Dans les fonctions indexicales telles qu'elles apparaissent dans l'écriture, le signe graphique est un signe dont on doit savoir (grâce à une règle conventionnelle) qu'il renvoie d'une certaine manière à un objet donné, contigu à ce signe. Par exemple : les mentions sur les vitrines, les titres d'ouvrages ou d'œuvres picturales, les noms baptisant les édifices, les salles de cours ou de congrès, les badges de personnel ou des participants à ces congrès, les noms des présentateurs de télévision apparaissant au bas de l'écran, les étiquettes de boîtes à conserve, les noms de défunts sur les tombes... On sait, parce qu'on l'a appris, qu'une mention comme [gendarmerie] désigne la qualité (« gendarmerie ») de la totalité du volume spatial dos situé en arrière du plan où figure l'expression.

Comme on l'a observé à plus d'une reprise, nombre de signes scripturaux déjà rencontrés ne peuvent jouer le rôle qui est le leur (démarcatif, dévolutif, etc.) que grâce à la fonction indexicale qu'ils ont par ailleurs. On peut donc dire que, dans l'écriture, l'indexicalité joue un rôle général d'organisation de l'espace. En effet, elle délimite les secteurs spatiaux pertinents pour l'énoncé écrit et les balise, elle donne une orientation aux unités qui y figurent et indique les relations syntagmatiques qui se nouent entre elles, elle donne un statut particulier à ces unités et à ces secteurs spatiaux. En particulier, elle assure la co-références des signes de l'énoncé, spécialement dans les énoncés pluricodiques (par exemple dans les titres d'œuvres picturales, les étiquettes, les légendes des livres techniques illustrés, etc.).

Nous ne nous astreindrons pas davantage ici à une étude exhaustive des rapports indexicaux. Notons toutefois deux choses.

---

<sup>20</sup> Les index sont fréquemment confondus avec les indices. Cette confusion baigne toute l'œuvre de Peirce, pour qui « tout ce qui attire l'attention est un indice » (1978 : 154) et qui définit l'indice comme un signe « en connexion dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel » (1978 : 158). Sans doute est-elle due à deux circonstances suscitant une ressemblance superficielle entre les deux concepts : d'une part à la quasi-homonymie indice -index dans certaines langues et au fait que dans les autres il n'y ait qu'un seul mot pour désigner les deux concepts ; de l'autre au rôle que la contiguïté joue dans les deux cas. Cependant les index sont des signes arbitraires, contrairement aux indices. Par ailleurs la contiguïté qui joue dans l'index n'est pas la même que dans l'indice : il n'y a d'index qu'en présence de l'objet désigné, alors que dans l'indice, la relation n'est pas de contiguïté présente, mais de contiguïté antérieure, puisqu'elle est de nature causale (cfr Klinkenberg, 2000). Toujours est-il que les travaux sur l'écriture qui tiennent compte des fonctions grammatologiques suivent la tradition peircienne en confondant ces deux catégories de signes sous le nom de « indices ». Lapacherie va jusqu'à glisser les fonctions symboliques dans les indices, sous prétexte qu'elles « sont ajoutées ou se superposent à leur objet » (1992 : 221), invoquant ainsi de manière métaphorique l'idée de contiguïté.

Tout d'abord que, comme la fonction symbolique, l'indexicale se décline en micro-systèmes rigoureux. Par exemple, dans le rapport entre la note infrapaginale et le texte scientifique qu'elle accompagne, un rapport indexical strict s'établit entre l'appel de note et la séquence constituée par la note, introduite par un chiffre ou une lettre répétant l'appel. Ensuite que sur le plan syntaxique, la relation indexicale peut être interne à l'énoncé ou externe : dans le premier cas, le signe met en rapport deux unités d'un même énoncé, dans le second, il associe une unité de l'énoncé et une unité extérieure à celle-ci. Dans le cas où il est interne, l'index peut encore mettre en relation des portions d'énoncé relevant d'un code unique, ou peut mettre en relation des portions d'un énoncé unique relevant de codes distincts<sup>21</sup>. L'indexicalité joue donc un rôle capital dans les énoncés pluricodiques, en assurant leur cohérence<sup>22</sup>.

### *3.2.5. Fonctions taxonomiques ou topologiques*

Dans les fonctions taxonomiques, ou topologiques, les signes sont disposés suivant un ordre différent de celui qui prévaut dans les fonctions phonémographiques et qui est linéaire. C'est par exemple l'ordre alphabétique, ou l'ordre vertical, dans des messages performés à l'aide d'écritures qui privilégient d'habitude l'horizontalité. Ces signes servent alors à confectionner des messages qui, une fois encore, n'ont pas d'équivalents oraux : par exemple pour signifier l'appartenance à une même classe logique ou à un même paradigme.

Exemples : listes électorales, listes des morts pour la patrie sur les monuments, répertoires téléphoniques, dictionnaires, bibliographies, catalogues, listes d'instructions dans les menus déroulants des programmes pour Windows ou Macintosh.

Plus qu'ailleurs encore, les énoncés de ce type tendent à s'organiser selon des règles toposyntaxiques. Les fonctions de ce type se définissent grâce à des critères pragmatiques.

---

<sup>21</sup> Dans la bande dessinée, la queue du phylactère joue ce rôle indexical, associant une portion d'un énoncé linguistique et une portion d'énoncé iconique, avec la valeur précise de « embrayeur d'énonciation ».

<sup>22</sup> Ces énoncés pluricodiques sont souvent présentés comme relevant de « sémiotiques syncrétique ». Cette dernière appellation répandue est doublement critiquable, d'abord parce que le mot sémiotique n'y est pas adéquat : ce ne sont pas les sémiotiques elle-mêmes qui sont syncrétiques, mais leurs manifestations dans des énoncés, énoncés qui peuvent certes se regrouper en familles stables d'un point de vue sociosémiotique. Ensuite, le mot syncrétique renvoie généralement à une combinaison d'éléments peu cohérente, ce qui entre en contradiction avec le constat de stabilité sociale.



#### **4. Perspectives**

Une sémiotique de l'écriture ne saurait se limiter à l'énumération des fonctions glossiques et grammatologiques de l'écriture. D'autres tâches l'attendent encore.

Elle doit par exemple décrire les micro-systèmes que ces fonctions générales permettent de constituer (comme nous l'avons vu avec la référence bibliographique dans le cas des fonctions symboliques ou avec la note infrapaginale dans le cas des indexicales).

Elle devrait aussi décrire les règles toposyntaxiques particulières qui, dans un contexte culturel donné, exploitent les fonctions générales décrites et induisent des règles de lecture particulières. Par exemple un panneau routier sur lequel sont portés, l'un au dessus de l'autre, les noms de trois villes *a*, *b*, *c* peut très bien être organisé selon deux principes distincts. Selon le premier, le panneau proposé à l'automobiliste est à lire comme la page d'un livre. Le nom de la ville *a* est lu en premier et dès lors, c'est cette ville qui est réputée la plus proche de l'utilisateur et la ville *c* la plus éloignée. Selon la seconde, le panneau est à lire selon la logique d'un plan tenu verticalement ; dans cette hypothèse, la ville *c*, dont le nom est situé à la base, est la plus proche et *a* la plus éloignée.

L'étude de ces microsystèmes, avec les règles qui les régissent, pointe l'importance des énoncés pluricodiques. Notre examen des fonctions a permis de voir que la polysémie des objets graphiques était une donnée incontournable des écritures historiques, toutes fondées sur une pluralité de principes. On a certes déjà beaucoup insisté sur cette pluralité de fonctions dans le cas de quelques écritures bien étudiées (en égyptien ancien : présence d'idéogrammes, de phonémogrammes, de confirmants phonétiques — dits compléments phonétiques —, de marques thématiques, de morphèmes dévolutifs ; en japonais, coprésence d'idéogrammes — les kanjis — et de deux séries de phonémogrammes — les katakanas et les hiraganas —, ayant une valeur thématique très générale ; en coréen, coprésence de phonémogrammes, avec une exploitation de l'espace renvoyant diagrammatiquement à la constitution de la syllabe, et d'idéogrammes, etc.). Mais on aura vu que l'intrication des fonctions, loin d'être exceptionnelle, est la règle générale, et qu'elle vaut même pour les écritures réputées les plus homogènes.

L'étude de ces microsystèmes visera ainsi à mettre en évidence la coordination des fonctions au sein des familles d'énoncés pluricodiques. On peut prendre le cas de la signature moderne, que l'on identifie aisément grâce

à un double trait [emplacement] + [Gestalt globale]<sup>23</sup>. On voit que cet énoncé est éventuellement constitué de composants à valeur phonémographique, mais qu'il est surtout un idéogramme renvoyant globalement au type du ou de la signataire, un symbole (dont le signifié global est « garantie ») ; on constate aussi que la valeur symbolique prend une valeur de référence grâce à la relation indexicale que la [signature] établit avec l'énoncé (linguistique, pictural) adjacent. Enfin, la signature a aussi valeur indicielle en tant qu'elle atteste la présence réelle du ou de la signataire.

Il est inutile de souligner que ces microsystèmes sont toujours liés à une culture donnée. Leur étude rend donc inévitable l'ouverture de la sémiotique en direction d'une sociosémiotique prenant en considération la variation des codes dans l'espace, la société et le temps<sup>24</sup>.

Articuler les spécificités sociales et historiques et une perspective généralisante éviterait non seulement le provincialisme méthodologique que je déplorais en commençant, mais aussi bien des erreurs de perspectives. J'ai ainsi pu montrer (Klinkenberg, 1994 et 2004) que les nouvelles technologies, loin d'introduire un paradigme radicalement nouveau dans les techniques scripturales, exploitait au contraire — mais avec une vigueur inouïe — des potentialités que l'écriture recevait de son caractère spatial : l'hypertexte, c'est au fond la prise au sérieux de la tabularité du texte.

Si l'hypertexte bouleverse nos pratiques, c'est qu'il induit de nouvelles règles pragmatiques. Et telle est la dernière tâche qui attend une sémiotique de l'écriture, laquelle ne pourra pas faire l'impasse sur sa composante pragmatique. Si l'on revient au cas de l'indexicalité, on constate qu'elle a souvent un triple rôle : 1. Assurer la co-références des signes de l'énoncé, et spécialement dans les énoncés pluricodiques (par exemple dans les titres d'œuvres picturales, ou les légendes des livres techniques illustrés, etc.). 2. Constituer la marque explicite du processus d'énonciation (la queue du phylactère en bande dessinée, la signature de l'auteur dans l'œuvre picturale). 3. Exercer une force illocutoire sur le récepteur de l'énoncé (on a vu que le changement de couleurs dans un énoncé linguistique sur écran d'ordinateur signifiait « ici on peut actionner ici un lien hypertextuel », contenu à fonction illocutoire).

Introduire cette dimension pragmatique dans la sémiotique scripturale permettrait de prendre en considération un phénomène fondamental mais pourtant systématiquement éludé dans toutes les théories de l'écriture : le fait

---

<sup>23</sup> On aurait pu prendre le cachet rouge qui sert de signature en extrême-Orient, cachet identifiable par les quatre traits [emplacement] + [Gestalt globale] + [couleur rouge] + [forte symétrie].

<sup>24</sup> Pour la signature, par exemple, voir Fraenkel, 1992, ouvrage historique certes, mais qui présente une forte composante sémiotique.

que l'écriture est une pratique. Par exemple, lorsqu'elles se penchent sur les fonctions glossiques, ces théories envisagent le problème du rapport entre langue et écriture comme s'il se posait de manière absolue, dans un monde idéal : nombre de débats sur le rapport entre phonèmes et signes graphiques reposent ainsi implicitement sur l'hypothèse que le rapport entre les deux objets est symétrique. Or l'écriture (écriture étant pris ici au sens de « action d'écrire ») n'est pas la lecture. Et ce qui est une évidence historique et sociologique<sup>25</sup> devrait aussi être un acquis sémiotique : chaque plurisystème scriptural se présente sous la forme de deux ensembles de règles — des règles de diction et des règles de lection (selon une terminologie que j'ai proposée par ailleurs : cfr Klinkenberg, 1992b) —, deux ensembles bien distincts, dans lesquels les fonctions générales ici décrites sont mobilisées de façon spécifique.

### Références bibliographiques

- AAVV, *La Dimensión plástica de la escritura*, n° spécial de *Tópicos del seminario*, n° 6, 2001.
- E. Alarcos Llorach, « Les représentations graphiques du langage », Martinet (éd.), 1968, p. 513-568.
- E. Buysens, *Les Langages et le discours*, Bruxelles, Office de publicité (coll. Nationale, 3<sup>e</sup> s, n° 27), 1943.
- V. Cárdenas, *Lingüística y escritura : la zona visuográfica*, in AAVV 2001, p. 93-141.
- N. Catach (éd.), *Pour une théorie de la langue écrite*, Actes de la Table ronde internationale C.N.R.S.-H.E.S.O., Editions du C.N.R.S., 1988.
- N. Catach, « L'écriture en tant que plurisystème, ou théorie de L prime », Catach (éd.), 1988, p. 243-256.
- J.-L. Chiss, C. Puech, « Le Cours de linguistique générale et la 'représentation' de la langue par l'écriture », Catach (éd.), 1988, p. 47-55.
- F. Edeline, « Syntaxe et poésie concrète », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 89, 1974, p. 3-19.
- B. Fraenkel, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard coll. Bibliothèque des histoires, 1992.
- VI. Gr. Gak *L'orthographe française. Essai de description théorique et pratique*, SELAF, 1976.
- I.J. Gelb, *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, 1963.
- R. Harris, *Signs of Writing*, Londres, New York, Routledge, 1995.
- J.-M. Klinkenberg, (éd.), *Écriture et orthographe*, n° spécial de *Le Français moderne*, t. LX, 1992, n° 2, p. 129-268.

---

<sup>25</sup> Historiquement, les compétences en écriture n'ont jamais suivi le mouvement des compétences en lecture. Et les scripteurs ont toujours été en nombre plus restreint que les lecteurs. Mais c'est de toute manière dans ses deux versants que l'écriture a toujours jouée un rôle de distinction sociale. De ce point de vue, les écritures chiffrées ne sont pas un phénomène exceptionnel : elles radicalisent simplement l'application de la loi qui veut que l'écrit, comme toute autre production symbolique, s'adresse à une catégorie déterminée d'acteurs sémiotiques.

- J.-M. Klinkenberg, « Diction, lection : chou vert et vert chou ? », Klinkenberg (éd.), 1992, p. 225-231.
- J.-M. Klinkenberg, *Discours pluricodes et nouvelles technologies*, Eutopías, 2e série, t. XLVIII, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación vasca de semiótica. Version espagnole Estimulación de los Discursos Pluricódigos de las Nuevas Tecnologías. El Ejemplo de la Escritura, dans *Razón y palabra*, abril-mayo 2004 (1994), (revue électronique : <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n38/jklinkenberg.html>).
- J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Le Seuil coll. Points, n° 411, 2000.
- R. Lindekens, *Sémiotique de l'image : analyse des caractères typographiques*, Université d'Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica coll. documents de travail et pré-publications, n° 3, 1971.
- A. Martinet, (éd.), *Le Langage*, Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade, 1968.
- G.L. Trager, « Writing and writing systems », T. Sebeok (éd.), *Current trends in linguistics*, t. XII, Paris, Den Haag, Mouton.
- J. Vachek, « Written language and printed language » rééd. in *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Indiana university Press, 1964 (1948).

# Stratégies d'écriture et de prononciation d'une langue visuelle. Les *mirogllyphes* du *miró*

Tiziana Migliore  
*Université de Venise*

L'objectif de notre communication est de présenter les dynamiques et les fonctionnements de la dimension scripturale à l'intérieur d'un système artistique fort structuré. On suppose, de nos jours, que l'art ne peut atteindre les conditions des langues verbales, que dans ce domaine il y a plutôt des tactiques, des lois et quelques principes de composition liés aux systèmes de valeurs de l'œuvre particuliers et qui fonctionnent jusque là. C'est une idée qui a reçu un consensus général après la déclaration faite par Émile Benveniste en 1974. En effet, dans le célèbre passage du deuxième volume des *Problèmes de Linguistique générale*, le théoricien écrivait :

L'art n'est jamais ici qu'une œuvre particulière, où l'artiste instaure librement des oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni « réponse » à attendre, ni contradiction à éliminer, mais seulement une vision à exprimer, selon des critères, conscients ou non, dont la composition entière porte témoignage et devient manifestation.

Or, nous croyons que le domaine du visible peut au contraire parvenir à la production d'univers de sens de plus longue haleine, de paradigmes cohérents et qui évoluent en suivant des programmes narratifs spécifiques. Plutôt, il est à parier que l'activité artistique contemporaine favorise la naissance de dictionnaires d'articles visuels comparables aux lexiques de la langue verbale. Peut-on reconnaître un tel niveau de commensurabilité pour qu'on puisse parler d'équivalence des systèmes ? Voilà la question fondamentale que je pose au lecteur.

En 1949, dans un essai intitulé *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Raymond Queneau envisageait, dans la production du maître catalan, la récurrence de configurations et d'éléments constants ; dans la tentative de déchiffrer ces signes et d'en étudier les caractéristiques plastiques, il forgeait

le terme *miroglyphe* et définissait le *miró* « une langue qu'il faut apprendre à lire et dont il est possible de fabriquer un dictionnaire ». Mais le projet ne restait avec lui qu'au niveau d'une grande intuition. D'ailleurs, en ce temps-là, Queneau se limitait à explorer les résultats des processus de création de la langue, voire les tableaux ; il ignorait l'existence du surprenant répertoire de dessins qu'en 1975 l'artiste avait confiés à la *Fundació* de Barcelone, qu'il avait instituée lui-même. Il s'agit d'un héritage de presque cinq mille avant-propos à des œuvres d'art - esquisses, ébauches, épreuves fragmentaires, études topologiques, maquettes d'approfondissement, maquettes préparatoires définitives - où l'on peut reconnaître l'empreinte narrative d'un faire énonciatif, ainsi que des modes virtuels, actuels et réalisés d'existence sémiotique. En adoptant une modalité sérielle de travail, Joan Miró a créé une langue proprement visuelle, il a stabilisé, au cours de sa production, des unités qui sont devenues *signatures*, chacune grâce à son histoire. On est en droit de se demander quelle est la valeur énonciative de ces figures, en raison de l'existence d'énoncés- discours qui montrent, *in fieri*, l'élaboration de cette langue. Est-il suffisant de les juger métareflexives ?

L'exploration du *miró* a saisi d'un côté ses schémas (niveau de la *langue*), de l'autre ses emplois (niveau de la *parole*), mais par rapport au modèle traditionnel de Ferdinand de Saussure il a réservé une place spécifique à l'écriture, selon les remarquables observations de Jack Goody (1987).

En résumé, on a constitué un modèle à trois sommets :

- *Langue* (architecture de l'idiome, niveau de la grammaire : lois et conventions)
- *Parole* (usages discursifs et mobilité de l'idiome, niveau de la syntaxe : combinaisons et transformations)
- *Ecriture* (graphie de l'idiome et effets de prononciation, ou plutôt transpositions de la sonorité).

Le but général a été poursuivi dans la soudure entre l'intuition de Queneau et notre accès à ce qu'on peut définir un *laboratoire de l'hypothèse artistique*, aménagé par le même Miró. En effet, la dimension interactante en jeu, qui cadre les rencontres entre la mise en fonction des miroglyphes et la possibilité de les repérer et de les remettre en formation, résulte être considérablement saillante pour l'interprète.

### Déploiement de l'analyse

Tout d'abord, si, conformément à la méthode de l'artiste, on adopte deux spécifiques typologies d'analyse, la séquence et le motif, on dégage les invariants du niveau de la *langue*, les pivots de la grammaire de l'idiome. On a distingué : des rôles (esquisse, étude topologique, étude définitive...), des techniques (collage, dessins à l'intérieur de dessins, voire mises en abîme...), des supports (feuilles de cahier, coupure de journal, billets de métro...), des catégories à statut artistique (*remakes*, souvenirs, casuistiques visuelles, fantaisies...). Dans cette perspective, il vaut la peine de souligner la valeur de l'itérativité d'actes dans les processus de production. Celle-ci, d'une phase à

une autre, alimente des tensions aspectuelles et, une fois réalisée, elle est garantie de redondance sémantique.

Ensuite, toujours moyennant une approche intertextuelle à caractère diachronique, on a essayé de relever les modes d'articulation au niveau de la *parole*, en travaillant sur les parcours - genèses, cristallisations et transformations - des unités récurrentes, les miroglyphes justement. On en a rangé les variantes combinatoires, ou contextuelles, ou liées, ce que Hjelmslev (1957) appelait *variétés*, les variantes libres, ou stylistiques, dénommées *variations* par le linguiste danois, et les *invariants fondamentaux*, en faisant le calcul des pertes et des achats dus aux changements de substance. Le *miró* s'impose en fait comme langue écrite pas seulement sur papier, sur bois ou sur toile, mais en exploitant aussi les surfaces du verre, du plastique, du bronze et la profondeur de l'argile, de la laine, du liège. La recherche sur les modifications survenues dans les rencontres parmi les différentes qualités de matière et les façons d'intervention du corps actant - son énergie, les ustensiles, les vernis employés - signale à l'interprète l'originalité du système.

On a jugé en possession des qualités conquises d'un miroglyphe : le *soleil*, la *lune*, l'*oiseau* et l'*étoile*, qu'on peut regrouper dans la classe « cosmique », et l'*œil*, le *coeur*, le *ped*, la *main*, le *sein*, l'*organe génital masculin*, l'*organe génital féminin*, appartenants à la classe « organique ». Le terme complexe de l'*échelle de l'évasion* joue un rôle d'investissement de l'axe des contraires, tandis que la *spirale* ne se révèle ni « organique » ni « cosmique » ; c'est plutôt un neutre qui vante le droit de nier entièrement la catégorie.

À la différence des autres tentatives d'élaboration d'un lexique du *miró*, effectuées de 1966 à 1993, on parie, de notre côté, sur un format de dictionnaire qui garde la démarche biologique des miroglyphes, et qui renferme, dans les voix respectives, les états de naissance, les développements, les stabilisations et les destins. Ainsi, on a refusé et le chemin proposé par Queneau dans l'essai cité plus haut (*Schémas 1 - 2 - 3*, Raymond Queneau, *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Paris, Skira, 1949)

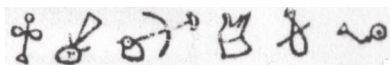


Schéma I



Schéma II

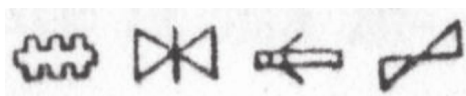


Schéma III

et la méthode adoptée par Domènec Corbella à l'intérieur de *Entendre Miró* (1993), à savoir le meilleur ouvrage dans cette classe de dictionnaires jusqu'à présent<sup>1</sup>. On n'a pas voulu déboucher sur une lexicologie comme celle-ci, où se trouvent des listes de variables qui ne font guère de distinction entre variantes et variations (étoiles, sein, des statistiques, des diagrammes de solutions réalisées ou potentielles) : un effort parfaitement contraire à la *dunamis* des miroglyphes. Loin d'un modèle de dictionnaire constitué comme une somme de définitions, comme purification et décantation d'une mobilité oubliée, il s'agit plutôt, pour nous, d'édifier un répertoire à partir des expériences de ces signes dans leur vies textuelles. Il y aura variétés et variations seulement dans les pratiques de sens qui ont déterminé la figuration et les transformations des miroglyphes. Un idéogramme, qui soit « conventionnel » dans l'idiolecte de l'artiste (Peirce) ou qui ressorte sur le front de son efficacité (Lévi-Strauss), ne naît pas symbolique, il le devient : c'est *vrai* dans les expériences de narration de sa *fabula*.

Nous allons examiner maintenant le miroglyphe du *sein*.

On peut rencontrer, déjà dans les années vingt, des situations de simultanéité qui jouent sur la duplicité du signe (*Grand nu debout*, 1921, Fig. 4) : une mamelle est représentée en face, elle nous regarde, elle vient remplacer l'œil qui manque, sa forme et sa couleur se répètent dans le genou ; l'autre, de profil (redit par la main gauche et par le genou droit aussi) se superpose au bras, de sorte que sa position et ses spécificités plastiques (son degré de saturation et l'énergie lumineuse en première instance) peuvent créer une certaine épaisseur. La main droite, dans son attitude préhensive, nous invite à une épreuve de sensorialité. Vue - de face - et toucher - de profil - établissent, dans l'espace énonciatif, une interaction directe avec l'observateur.

---

<sup>1</sup> À côté de l'ouvrage de Corbella, qui est chercheur à l'Université de Barcelone, il faut rappeler les travaux de Mark Rolnik (1966) et de Sidra Stich (1980).



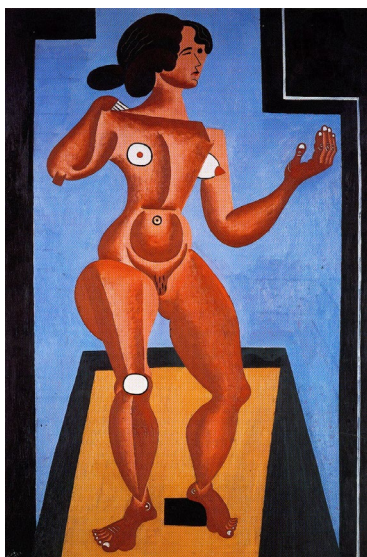


Fig. 4 – Miró, *Grand nu debout*

Le rapport de face/de profil peut parfois suggérer une idée de productivité, surtout dans l'explicitation de la vitalité du sein (dessin préparatoire de *Portrait de mademoiselle K*, 1924, fig. 5), la mamelle droite d'une mamelle autonome, en expulsant son propre lait (petits traits dispersés dans plusieurs directions), celle à gauche provoquée, blessée par une flèche (gouttes de sang, formes colorées qui coulent).

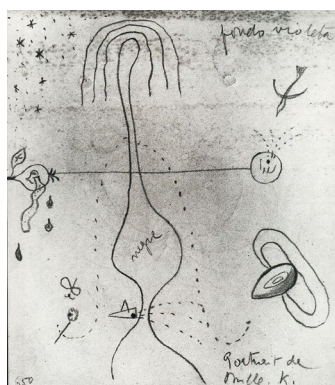


Fig. 5 – Miró, *Dessin préparatoire de Portrait de mademoiselle K*

Au niveau iconoplastique, la valeur de la fertilité est assumée jusqu'à pouvoir se manifester comme une métaphore de la vie alimentaire (*Nu*, 1926, Fig. 6), « un Arcimboldo » moins cohérent, moins hiérarchisé et homogène, et plus ironique, parce qu'il mélange une poire, de profil et qui pointe à

l'intérieur du tableau (pour la mamelle gauche), une orange, de face et qui laisse couler sa pulpe (à la place de mamelle droite) et un poisson, le corps, auquel s'attache une feuille, l'organe féminin.

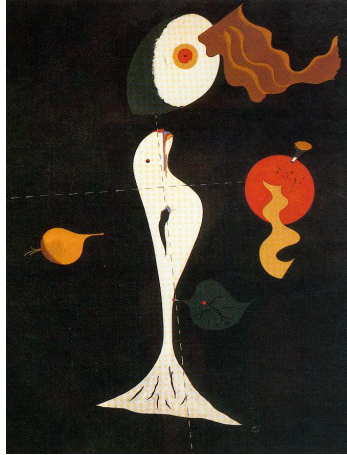


Fig. 6 – Miró, Nu

La célèbre *Série Barcelona* (1939) montre beaucoup de variations intéressantes liées à la force de cet élément, un vrai sujet d'histoire, capable de se multiplier (*Série Barcelona*, 11, Fig. 7), de provoquer de la peur à cause de son aspect et de ses dimensions (*Série Barcelona* 15, fig. 8), de s'identifier avec l'organe masculin (*Série Barcelona* 3, fig. 9).



Fig 7 - Miró, *Série Barcelona*

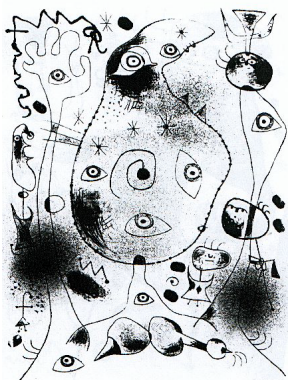


Fig. 8 - Miró, Série Barcelona



Fig. 9 - Miró, Série Barcelona

Le sein arrive enfin - acteur principal de la scène - à engendrer des images d'autres figures (dessin préparatoire de *Intérieur hollandais III*, 1928, Fig. 10).

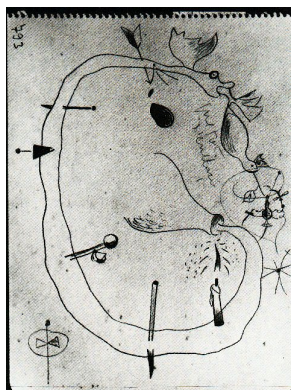


Fig. 10 - Miró, Dessin préparatoire de *Intérieur hollandais III*

En 1940 s'impose une deuxième variante libre, qui n'est pas due à des dynamiques textuelles mais aux changements, au fil du temps, des modalités d'expression. Tout cela nous pousse à déduire qu'il s'agit de traits relatifs au style - la manière de rendre le contour, les proportions de la figure, la façon d'utiliser la surface - à montrer des transformations. La nouvelle image est petite, c'est l'union d'une forme ronde et d'un triangle qui penche à l'extérieur. Elle apparaît dans les années les plus importantes pour le laboratoire, c'est-à-dire quand il crée surtout ce que nous avons appelé plus haut des casuistiques visuelles, des actualisations de paradigmes en mesure de mettre à l'épreuve les miroglyphes (*Estudi de composició*, F.J.M. 1892a ; *Estudi de composició*, F.J.M. 1802.). Ils sont, en effet, l'équivalent de manifestations de lexèmes avant leur constitution en sémèmes, et donc encore des ensembles de parcours discursifs possibles. Leur enchaînement au moment de la sémiosis ponctuelle peut donner lieu à des solutions poétiques. Voilà donc *Les ailes d'une hirondelle de mer battent de joie devant le charme d'une danseuse à la peau irisée par les caresses de la lune* (1940, F.J.M. 1907a, Fig. 11), qu'on lit de bas en haut. Cela colle parfaitement et conserve en même temps, pour le spécifique de la figure, l'isoplasmie du regard.

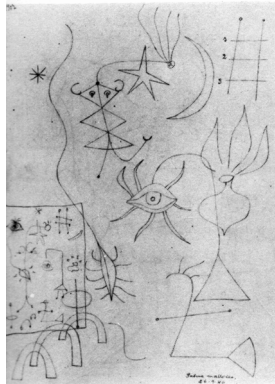
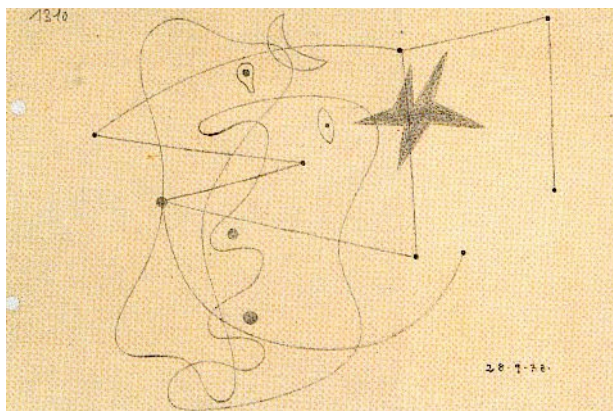


Fig. 11 – Miró, *Les ailes d'une hirondelle de mer battent de joie*

A partir de là, on peut rencontrer des variantes contextuelles (*Una dona*, 1941) qui, pour exprimer l'*apostrophe* à la lune, soulignent une modification de point de vue (droit vers le haut). On voit donc, encore une fois, que c'est la mise au point de la position du sein qui est constante.

Dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler « mimesis de la relation intersubjective », on rencontre des cas d'allocation séductrice. Si la variante stylistique de la *Série Barcelona* (1939, Fig 9) nous offre, à ce propos, une *antistrophe*, toujours dans la réciprocité des attitudes, signifié par un sein de profil, mais qui tourne le dos, il y a même la possibilité d'assister, dans le cadre de la variante de la *Série Minotaure* (1933, fig. 12), à un événement de conjonction, à une séduction réussie, où le profil produit des points de

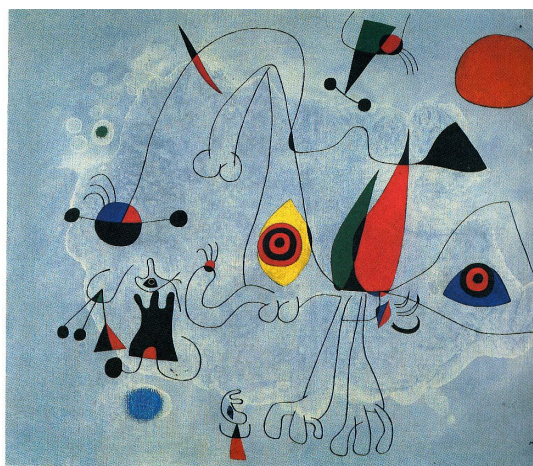
pénétration. Ce n'est pas pour rien si Quintiliano considérait le trope comme « un mouvement ».



*Fig. 12 - Miró, Série Minotaure*

Depuis 1945, on retrouve souvent, en concomitance dans le même syntagme, à la fois la typologie du sein « droit vers le haut » et celle du sein « en face » (*Femme et oiseaux*, 1946 ; fig. 13), de sorte qu'il nous semble pertinent d'homologuer, suivant le code semi-symbolique :

de face : droit vers le haut :: inclination terrestre :: inclination céleste.



*Fig. 13 - Miró, Femme et oiseaux dans la nuit*

De l'enquête sur le rapport entre dessin préparatoire et sculpture émergent beaucoup d'observations intéressantes. L'image dispose de ses propres moyens pour rendre la troisième dimension, mais le passage du stade virtuel à la réalisation - c'est le cas de l'ébauche de *Femme* et de sa version en



bronze (1949) - met en lumière toute la différence concernant le relief. Si une perspective d'en haut aplatit dans l'image la forme du sein, par contre sa position frontale, la dureté et les éclats du bronze en soulignent la saillie, vivement opposée au creux de l'organe féminin.

Que se passe-t-il enfin et quelles métamorphoses se produisent quand la figure rencontre une toute nouvelle matière ? Traduire le sein, avec la simultanéité de représentation de face et de profil, en un *Sobreteixim* (1979, Fig. 14), œuvre textile à mi-chemin entre la peinture, le collage et la tapisserie (jute, sparte, chanvre, ficelle), développe, dans des volumes plus ou moins consistants, une certaine douceur. Le miroglyphe, dans un énoncé qui pour une lecture satisfaisante demande le passage d'un point de vision de loin à un de près (transformation cinétique selon la perspective du Groupe  $\mu$ ) devient sensiblement tactile.

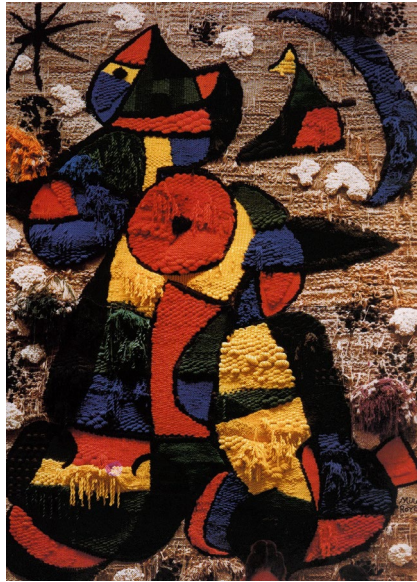


Fig 14 – Miró, *Sobreteixim*

Pour récapituler, la figure du sein, dans la langue de Miró, est capable de mettre en variation les compétences et les connaissances du spectateur, d'engendrer des phénomènes esthétiques, d'amorcer des processus cognitifs et même passionnels. Le sein regarde, il se laisse admirer et parfois toucher, il montre sa force, son pouvoir de production, mais aussi sa sensibilité, ses actions et ses réactions aux autres formes. Il peut se donner sens en tant que sujet à caractère solide ou plutôt doux. Il n'y a pas, dans le système de l'artiste, des images récurrentes de la femme à corps entier : un miroglyphe de la femme, ça n'existe pas. On a par contre beaucoup de sémèmes de ses deux figures sémiqes les plus expressives : *le sein*, justement, et *l'organe génital*.

### La dimension de l'écriture

La distinction *langue/parole* posée par Saussure pour définir la structure de base de chaque système de signes est toutefois insuffisante à l'acquisition d'une pleine maîtrise du *miró*. Il s'agit en effet d'un idiome mémorisé sur des plans d'immanence et dont le niveau phonologique, prosodique, ne peut être acquis qu'à partir des manifestations de la forme graphique. D'où la nécessité de connaître les propriétés des deux axes, paradigmatique et syntagmatique, sans oublier les aspects spécifiques de l'écriture du *miró*.

Ayant donné un cadre général sur l'organisation du système et sur le déploiement des procès, nous allons de prime abord explorer le versant du *miró* qui pour les problématiques du colloque nous intéresse davantage. On souligne tout de suite, comme prémisses indispensables, la condition d'interactivité entre figures et signes arbitraires motivés à nouveau. L'écriture du *miró* naît sous la forme d'une jonction. Rien de plus éloigné d'elle, l'idée que l'image illustre le mot et que vice-versa la parole sert de didascalie à l'image. Si Foucault (1973) pouvait véritablement reconnaître dans les tableaux de Magritte une ambiguë dissociation des deux ordres, dessiner et désigner, les œuvres du maître catalan dévoilent en revanche, sur ce front, une rationalité qui s'appuie sur le principe de l'échange. Le système dans son ensemble prévoit, comme norme, que l'entrée de formes et de substances de l'expression étrangères doit être réglementée par des procédures convenables d'harmonisation. On prépare le champ pour la cohabitation d'acteurs hétérogènes et cette base permettra à la langue originaires et au langage hôte de s'évoluer. Nous allons observer alors un cas de conflit et de traductibilité, en explicitant, d'un côté, rythmes, orientations et *bricolages* de cette singulière écriture de choses, de l'autre côté, en poursuivant les processus de sémantisation de la forme phonique et les efforts que les signes arbitraires accomplissent pour devenir calligraphie motivée, image. Nous allons vérifier que dans les deux cas les rapports syntagmatiques engendrés sont rhétoriquement pertinents et pas l'aboutissement de pures juxtapositions. En égyptien « écrire » (*sphr*) est un mot qui signifie « faire circuler, mettre en circulation ».

Pour parvenir à ces fins, nous bornerons le champ de recherche au groupe des ainsi dits *tableaux-poèmes*, les meilleurs dispositifs d'affinement et d'expérimentation de l'écriture du *miró* : ici, plus qu'ailleurs, les deux systèmes notationnels, idéographique et alphabétique, cohabitent, l'écriture en tant que complice de la peinture dans la perspective de fonctionnements poétiques. Présents dans tout l'arc de la production de l'artiste, les *tableaux-poèmes* font songer à la constitution d'un genre idiolectal. Le privilège de la *working hypothesis* est celui de pouvoir découler l'horizon de grammaticalisation de ce genre à partir des exemplaires qui y sont compris : des formes sémantiques du texte - comme soutient Rastier (1997) - vers les mêmes conditions qui les régissent.

Avec le terme *peinture-poésie* l'histoire de l'art a auparavant défini une classe d'œuvres « visionnaires, poétiques et pourtant métaphoriques » qu'il fallait distinguer de la « pure peinture » ou « peinture-peinture » de

l'abstraction française. Il s'agit, dans la production artistique de Miró, d'une tendance qu'on a fait correspondre avec les années entre 1924 et 1927, c'est-à-dire avec la période de l'automatisme surréaliste. Et sans aucun doute beaucoup de *tableaux-poèmes* sont conçus par l'auteur quand l'amitié d'André Masson prospère dans la mutuelle ambition de « devenir peintres-poètes » (Rubin 1969).

La toile que nous allons analyser, *Silence*, de 1968 (fig. 15), est paradoxalement l'exemplaire plus efficace pour évaluer aussi les équivalences visuelles de phénomènes acoustiques et des rythmes de modulation de la voix.



Fig.15 – Miró, *Silence*

Avant tout il faut rappeler que dans la dernière phase de la langue les miroglyphes supportent des processus de diagrammatisation, sans qu'à cela corresponde, à niveau fondamental, la perte d'investissements thymiques. L'espace de *Silence* est tellement dépassée par des mouvements, par des objets et par des vecteurs qu'il résulte difficile de retrouver au premier abord le sens de lecture. La grille topologique sous-tendue, tout en laissant effleurer en surface les axes horizontal et vertical, permet de distinguer plus ou moins quatre grandes zones. Et en elles on observe : des différentes tonalités chromatiques, animées par la dynamique centrifuge des ourlets et des franges ; des isoplasmies ; des chaînes en expansion de droite vers gauche (ou en réduction de gauche à droite, en fonction de l'orientation de lecture). Le son est ainsi simulé en faisant émerger, par synesthésie, des éléments tels que, dans l'ordre, le *timbre*, l'*ubiquité*, l'*ampleur* et le *volume*.

<b>CATÉGORIES PLASTIQUES</b>		<b>CATÉGORIES SONORES</b>
Tonalités chromatiques	→	Timbre
Isoplasmies	→	Ubiquité
Chaînes d'éléments	→	Ampleur et volume



L'on perd l'enchaînement de la parole, qui compte en outre quelques lettres en plus (fait qui produit des phénomènes d'écho et même de trouble). Bref, on indique l'absence de bruit où, en revanche, règne le vacarme. Le fait est que, comme d'habitude, l'écrit ne traduit pas, n'illustre pas le titre, il le met en jeu. *Silence* est un impératif qui se réalise, de la première lettre *S* au dernier *E*, dans un climat de pleine fête du bruit, sans l'étouffer complètement, mais plutôt en exigeant le scénario d'un retour. On met en image un phénomène cyclique où le silence n'exclut pas le son, mais il se définit avec lui, il l'approfondit. Le silence est un acte pénétrant, pas drastique, dont l'influence est comparée à la capacité de dompter les bruits en cohabitant avec eux.

De même, par ce soigné travail de coordination, aucune composante ne l'importe sur l'autre. Les paroles s'insèrent plutôt dans l'image et là elles jouent leur altérité, comme le silence qui s'introduit dans le bruit et transforme sa nature sans pourtant l'anéantir. Si la représentation porte en elle des marques euphoriques, positives, cela advient parce que l'énonciateur a pris en charge l'idée que « Chaque silence est le réseau des petits bruits qui l'enveloppe » (Calvino). Il est blanc à l'écoute et à la recherche de couleurs.

### **Références bibliographiques**

- E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.
- D. Corbella, *Entendre Miró*. Barcelona. Fundació Joan Miró, Polígrafa, 1993.
- J. Dupin, *Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.
- M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana, 1973.
- P. Gimferrer, *Las raíces de Miró*. Barcelona, Polígrafa, 1993.
- J. Goody, *The interface between the written and the oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- L. Hjelmslev, « Pour une sémantique structurale » (1957). In *Essais linguistiques*, Copenhague, Travaux de Cercle Linguistique de Copenhague (TCLC), 1959, vol. XII.
- R. M. Malet, *Obra de Joan Miró. Fundació Joan Miró – Barcelona*. Barcelona, Polígrafa, 1988.
- R. M. Malet, *Joan Miró 1893-1993*. Catalogue de l'Exposition de Barcelona, Fundació Joan Miró, 20 avril-30 août 1993, Barcelona, Polígrafa 1993 (éd. Milano, Leonardo Arte, 1993).
- J. Prats, *Joan Miró. Litografies de la Sèrie Barcelona*. Barcelona, Miralles, 1944.
- R. Queneau, *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Paris, Skira, 1949.
- F. Rastier, « Les fondations de la sémiotique et le problème du texte. Questions sur les Prolégomènes de Hjelmslev », in A. Zinna, ed., *Hjelmslev aujourd'hui*. Brepols, Turnhout, 1997, p. 141-164.
- W. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Harry Abrams 1969.
- S. Stich, *Joan Miró: The development of a sign language*, St. Louis (Washington), University Gallery of Art, 1980.



## La solidarité des modes de représentation dans la construction du sens

Françoise Parouty  
*Université de Limoges*

Goûtez la lumière  
Respirez les couleurs... Ecoutez la  
fraîcheur  
Caressez les senteurs  
Vous êtes dans les « Jardins de  
l'Imaginaire ».

(Plaquette de l'office de tourisme<sup>1</sup>).

Le projet d'aménagement du site dit *Les Jardins de l'Imaginaire*, créés par Kathryn Gustafson, architecte américaine, et inaugurés en 1996 à Terrasson en Périgord, est né dans l'esprit des membres d'une municipalité qui gérait depuis un certain temps un *Festival du conte du monde entier*. L'idée était d'aménager un territoire jusque là en friches et dominant la ville en sa limite sud, afin de créer un lieu représentatif de telles rencontres culturelles, un espace propice aux échanges entre conteurs de tous horizons et qui garderait la dimension poétique des récits qui les faisaient s'assembler. Ceci justifie le sous-titre des plaquettes destinées aux visiteurs « un jardin à thèmes, un jardin à conter », inspiré – disent-elles – des « Jardins de l'Humanité ». Si en-deçà du philosophique, les premières utopies s'inscrivaient dans l'espace pour mieux le nier - fiction du non-lieu, de ce lieu qui n'existe pas - elles induisent aujourd'hui encore des images qui visent à la création de lieux manifestés dans divers modes d'existence. Parmi eux ces jardins prolongent des univers fictifs, mythiques, littéraires, conservant une mémoire des grands textes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il s'agit là seulement de synesthésie mais elle participe du syncrétisme.

<sup>2</sup> Ils sont à ce jour « uniques en Europe pour leur inscription en plein paysage et non pas dans un espace urbain », ils mettent en scène un espace idéal conçu pour une société idéale ou en tout cas idéalisée.

Leur pluriel manifeste d'emblée une probable hétérogénéité en reconnaissant des parties discrètes et cependant conjointes pour constituer le tout qui en résulte. La désignation de cet *Imaginaire* les catégorise en indiquant un mode d'existence où serait résolue la cohésion des espaces topologique, verbal et sensoriel, espaces où est sollicité le travail de construction de la cohérence herméneutique qui reviendrait ici à l'imagination. Ce syntagme *Les Jardins de l'Imaginaire* fonctionne comme un appel, embrayage premier sur ce territoire mental ; l'idée d'une culture – la métaphore siérait aux jardins – voire d'un culte de telles activités y est attachée. Toutefois JM Floch dans *Sémiotique 2*<sup>3</sup> rejette avec raison l'idée que « pour tel énoncé syncrétique, il y ait une énonciation verbale, une énonciation gestuelle, une énonciation visuelle... ». La pluralité des langages manifestés, dit-il, relevant d'une stratégie globale quand bien même elle « s'actorialiserait très diversement ». Il propose de voir dans les sémiotiques syncrétiques « une pluralité de substances pour une forme unique »<sup>4</sup>. Notre heuristique nous conduit à nous interroger sur une possible dissociation entre ces manifestations pour voir si elles peuvent être perçues de manière autonome.

Nous avons choisi d'avancer selon la chronologie de la conception de cet espace concret où se sédimentent les divers modes d'énonciation à inventorier : textuel, sensible, linguistique. Il faut bien segmenter pour analyser les opérations. L'objectif est de nous attacher d'abord à la strate la plus lointaine pour examiner sa nature, sa fonction et sa part dans la réalisation de l'ensemble. Elle fera l'objet d'une présentation très brève, mais essentielle : il s'agit des trois des principales sources écrites de l'image archétypale du jardin utopique.

Ensuite nous proposerons une analyse du sensible où la frontière s'avère poreuse entre le scriptural et l'iconique inscrits dans ces jardins *in situ* et par définition polysensoriels.

L'énoncé linguistique proféré par le guide qui accompagne obligatoirement tous les visiteurs nous conduira alors de la perception des invariants visibles à la convocation des mythes et de l'imaginaire.

Au-delà de la commodité de ce découpage théorique des trois strates chronologiques de la construction du tout, nous nous interrogerons sur la solidarité de leurs relations : tantôt juxtaposition, superposition, fusion, sans doute ou bien davantage encore : circularité peut-être dans la mesure où il nous semble que ce parcours nous situe par la nécessité du recours à la reconnaissance de divers modes énonciatifs élaborés dans la diachronie et évoqués ci-dessus : de l'écrit premier au visuel second, puis au verbal qui nous renvoie aux écritures premières se construit déjà la notion de circularité et simultanément l'interprétation opérée par le sujet-destinataire se construit

---

<sup>3</sup> J.-M. Floch, « Syncrétiques (sémiotiques) », in *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Greimas et Courtés, Hachette U, 1986.

<sup>4</sup> Sémiotique 2, entrée *Syncrétiques (sémiotiques)*.

*hic et nunc* dans la synchronie de l'imaginaire qui fait passer de l'image du cercle à celle plus complexe du kaléidoscope.

### **La prégnance des écrits**

Existe-t-il un archétype du jardin que l'on pourrait dire utopique et quel serait-il ? Il serait en lui-même une sorte de reconstruction par sélection et transposition de traits fragmentés et récurrents de divers jardins mythiques ; il serait donc par nature hétérogène parce qu'intertextuel nourri de sources majeures et multiples. Un des intérêts de cette réalisation est justement dans cette pluralité à transcender. Partout ce jardin apparaît comme un lieu d'inscription d'une idéologie dans une forme scripto-iconique et verbale sur fond de nature. Nous avons réalisé antérieurement une étude sur les textes fondateurs que sont la Bible, le Coran et l'*Utopia* de Thomas More comme sur les lieux paradigmatiques virtuels ou réalisés qu'ils imposent (jardin monastique, oriental ou littéraire). Il est possible de proposer une synthèse des invariants en archétype que nous définissons comme *une catégorie générale et englobante*, un événement originel qui subsume toutes ses réinterprétations futures et qui fonctionne comme *énoncé fondateur en débrayage spatio - temporel et protéiforme*.

Voir la note complémentaire en fin d'article sur les sources textuelles des invariants qui est issue de cette première étude.

**Le jardin utopique archétypal textuel**, qui est déjà une première recomposition, y apparaît comme un lieu de nature domestiqué comme tout jardin, mais à des fins spécifiques. Il est :

(i) **un espace clos** : ceinturé d'eau ou d'abords escarpés, figure de la difficulté d'accès à une telle forme de vie puisqu'il est réservé à une minorité au statut d'exception, capable de comprendre les règles de fonctionnement de la vie communautaire

(ii) **un espace de confrontation des catégories** : la culture l'emporte sur la nature, par essence bien sûr, mais sous la rection d'un sujet organisateur qui l'ordonne en tous ses règnes et éléments dont un majeur : le découpage du monde par l'eau

(iii) **un espace à fonction** hédonique dominante mais conjointe à l'utile, espace syncrétique qui sollicite tous les sens

(iv) **un espace représentatif** dont la valeur inchoative et symbolique autorise la dimension métaphysique : là se donne à voir l'image d'un monde divin ou d'un système idéal de relation entre l'homme et le monde comme entre les hommes eux-mêmes ; tous systèmes qui combleraient l'attente d'une possible existence meilleure voire de perfection.

Créer un jardin utopique à partir de telles sources revient alors à prendre en compte de nécessaires interpénétrations iconiques, plastiques et idéologiques pour constituer un montage complexe à partir de l'analyse précédente et dans lequel se situeront les effets de sens que soulève la problématique représentation de l'utopie. Nous entendons par montage

l'action d'assembler [...] dans un ordre voulu et suivant un agencement donné, les pièces constitutives d'un objet ou d'une machine. Par analogie, construction d'une œuvre d'art comme assemblage de parties différentes ou de fragments (DITL, entrée *montage*).

A une conception quelque peu romantique et organique du jardin utopique fondé sur l'harmonie et l'indivision, se substituent les notions de discontinuité, d'hétérogénéité et de fragmentation qui induisent une heuristique méréologique. On peut concevoir ici qu'on entre dans ce que le Groupe  $\mu$  appelle « une rhétorique de transformation »<sup>5</sup> qui opère par tris et mélanges en posant la question des deux paires opposées, celles de la hiérarchisation et de la réversibilité entre les figures. La première impose une relation de domination de l'une à l'autre figure tandis que la seconde fait valoir que degré perçu et degré conçu sont également de types connus. Ils ne présentent pas de difficulté d'interprétation.

La question de la hiérarchie affecte moins l'ordre des figures représentées que la prégnance des écritures dans l'intention qui porte le projet et donc les montages. Plusieurs montages coexistent en réalité selon le point de vue envisagé. Nous en évoquerons deux pour le moment :

- au niveau du conçu : dans un premier montage sont censés se retrouver les invariants textuels précédents, connus et intégrant paramètres topologiques, climatiques, géologiques, botaniques et les nombreuses contraintes qu'ils imposent sur un site particulièrement accidenté (tous les *ars in situ*<sup>6</sup> sont obligés d'en tenir compte avant même toutes autres considérations). Ces données pragmatiques ont été gérées en amont par l'énonciateur singulier qu'est l'architecte en son projet<sup>7</sup>.

- au niveau du perçu se déploie un discours multimodal et intersémiotique, fondé sur des figures connues à la fois visuelle et linguistique mais jamais autonomes puisque le texte n'est perçu qu'*in situ*. L'énoncé linguistique est délivré par un énonciateur délégué, le guide toujours présent, le « pilote utopien » de More, représentatif des instances plurielles municipales, culturelles et créatrices face à l'énonciataire singulier ou plus souvent collectif que sont les visiteurs.

A ces deux pôles et pour reprendre une distinction faite par les cinéastes familiers de ces notions, le montage est voulu *invisible* même s'il implique un découpage, parce qu'il s'efforce de masquer la discontinuité des fragments par des raccords, contrairement au *montage-choc* ou dialectique

---

<sup>5</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, le Seuil, 1992, p. 297-303.

<sup>6</sup> Le syntagme englobe les installations contemporaines dans des parcs urbains ou ces lieux mêmes traités comme œuvre d'art.

<sup>7</sup> Toutefois notre point de vue n'étant pas celui d'un technicien qui se situerait davantage au stade de la mise en œuvre des signes plastiques, nous ne les prendrons pas toutes en compte, nous limitant aux données qui figurent les invariants dans l'énoncé global.

qui exploite les rapprochements inattendus (Eisenstein). Deux fragments rapportés l'un à l'autre par juxtaposition déterminent un sens que chaque partie ne construit que dans son rapport à l'autre et qui est le produit non d'une addition mais d'une interaction.

### **Les mots dans la représentation (ou que devient le modèle textuel dans l'artefact)**

L'énoncé visuel est donc ce vaste montage des jardins *in situ*. Sur quels signes s'appuyer pour inventorier les fragments. Ils segmentent l'espace et le temps propres au parcours, les structurent et les articulent créant ainsi une quête tensive dans les figures mises en scène et orientée dès le premier moment par le discours du guide.

Ces figures dominantes valident les invariants textuels recensés précédemment :

(i) la figure de la clôture fait de ce monde un espace difficile d'accès et protégé. Il induit un parcours en forme de boucle relativement simple à la découverte de ces fragments dans une succession spatiale et temporelle qui fait la linéarité. Il présente un seul point d'ouverture où entrée et sortie se superposent, fermant la boucle en une sorte de cadre dans le cadre qui désigne ce territoire déterminé comme artefact si l'on se réfère à R. Caillois pour discrétiser le jardin :

Un jardin n'est fait que de la nature même et doit cependant s'en écarter par une ostensible ou délicate altération qui précisément le rend jardin <sup>8</sup>.

Clôture implicite que celle naturelle de la configuration escarpée, clôture explicite que celle construite et franchissable par le seul portail<sup>9</sup> ouvert dans la grille, elle-même triplée encore de la clôture de la boucle parcourue à l'intérieur. Clôtures superposées (escarpé vs plat, fermé vs ouvert, et ordonné vs chaotique) renforcent la fonction cadre et désigne cet espace comme lieu possible d'utopie. Fermetures-index d'une production à considérer comme un tout et qui aspectualisent le regard de l'observateur par cette fonction sémiotique avant même qu'il y pénètre. Elles inscrivent l'énoncé dans une protension en créant un débrayage spatio-temporel.

Ce tout comporte des parties aisément discrétisables grâce à des seuils, des frontières, figurées par des portes, des tunnels, des passages entre chacune, de diverses matières (végétaux, minéraux) et de diverses formes (bois tressés à l'horizontal au sol en caillebotis, fines armatures recouvertes de végétaux ou épaisse voûte de pierre...). Ces actants positionnels structurent l'énoncé visuel, et au-delà du fait qu'ils soulignent les segments issus de l'archétype et désignent ostensiblement la fragmentation comme principe de construction d'un ensemble syncrétique, ils servent de raccords qui gèrent la circulation et assurent leur cohésion.

---

<sup>8</sup> R. Caillois, *Pierres réfléchies*. Gallimard, 1975, p. 20.

<sup>9</sup> Le portail ainsi que les portes protégeant les sources sont l'œuvre du plasticien américain P. Fourakis.

Il s'agit donc d'un montage qui se constitue d'emprunts isotopiquement homogènes (par opposition au collage qui assemblerait des parties empruntées à d'autres énoncés de toute nature pour subsister en tant qu'hétérogènes). La composition est explicite si l'on considère les avis au seuil de chaque partie qui annoncent : « bois sacré, tunnel végétal, axe des vents, fil d'or, jardins d'eau, topiaire... » et qui renvoient à des entités naturelles issues d'autres sources fonctionnant comme des citations. Ce montage, reconnu comme local pour l'instant, vise à l'englobement de parties culturellement hétérogènes pour élaborer une unité multiculturelle. Car l'ensemble trouve une première cohérence dans la déclinaison des isotopies propres aux quatre éléments et aux règnes.

(ii) la figure de la rection du corps à corps avec les éléments crée les conditions d'une cosmogonie analogique entre un au-delà du Paradis et un ici-bas paradisiaque où est résolue la confrontation des catégories. Le culturel l'emporte sur le naturel. Sur l'eau, sur l'air, sur la terre et le feu, partout la maîtrise du destinataire est d'ordre cognitif et pragmatique opposant une forme de vie régie et ordonnée, au désordre de la nature environnante et à l'urbain qui la discrétisent de part et d'autre. Le destinataire parce qu'il retouche la création peut être considéré comme un demiurge, et dans l'énoncé global avec de multiples références à toutes sortes de transcendances divines.

(iii) la figure d'un monde syncrétique en ce qu'il joue de la polysensorialité : d'abord la vue par la diversité des couleurs qui signifie le cycle des saisons (frondaison mauve des arbres de Judée, vague verte des buis), et par l'association de formes superposables (isomorphisme de la voûte de pierre et de celle du ciel), synesthésie entre le goût et l'odorat (thym, origan, baies de genévriers), l'ouïe et on pourrait inclure ici les observations de C. Zilberberg sur la *fraîcheur* concomitamment couleur, éclat, son, jeu d'ombre et de lumière, température ou encore aspectualité du végétal... et enfin le toucher par synesthésie encore (effet métallique de la surface aqueuse, effet liquide de la surface vitrée de la serre, douceur des mousses, rugosité des roches)... L'agrément l'emporte sur l'utilité comme dans la plupart des jardins utopiques.

(iv) la figure de l'harmonie oriente la phorie. Elle rend possible une appréhension du Beau et du Bien : une telle logique de choix dans la sélection des valeurs ne peut qu'avoir une signification euphorique caractéristique de l'utopie. L'harmonie va vers l'abolition des tensions entre éléments du plan de l'expression pour réduire les tensions au plan du contenu.

- *harmonie chromatique impressive* : récurrence du bleu et du blanc sur tout le site pour l'intégrer à l'architecture de la ville (murs blancs et ardoises),

- *harmonie chromatique et botanique* par démultiplication d'une espèce (feuillages des sept variétés d'érables),



- *harmonie d'éléments conjoints* dans la continuité de la terre et du ciel visible dans les reflets sur le toit plat en verre de la serre<sup>10</sup>,
- *harmonie des essences manifestées dans leur complémentarité* celle de la vigne et du lierre (autrefois observables ensemble sur les enseignes des tavernes : si la première enivre, le second protège de l'ivresse).

Ou encore jonctions choisies, d'ordre icono-plastique par exemple

- *par couplages homothétiques*, ceux qui concernent les propriétés éidétiques de la figure « mais non les longueurs ni l'orientation »<sup>11</sup>, c'est le cas des représentations de l'eau sur les pierres consacrées aux grands fleuves (Nil, Tigre et Euphrate, Gange et Brahmapoutre, Mississippi) ;
- *par couplages congruents*, sorte d'empreintes ou calques à orientation déplacée, symbolisme du signe de l'infini déformé par projection inverse du toit de la serre et de la disposition de l'amphithéâtre

Cette mise en scène manifeste toujours la quête d'une cohésion réalisée entre les différentes parties du tout au service d'une probable cohérence que nous avons dès l'abord qualifiée d'utopique. C'est donc une *idéologie* qui se met en place dans un tel discours au sens que lui accorde le dictionnaire de Greimas et Courtès, de « quête permanente des valeurs », d'« instance du parcours génératif global ». La saisie de cette architecture paysagée est bien d'ordre tensif comprise comme programme narratif riche en figures qui induit la quête d'un rapport au monde euphorique pour une forme de vie.

Si cette représentation visuelle comporte secondairement une dimension rhétorique voire didactique, celle-ci est une forme d'écriture qui s'inscrit dans la manipulation de l'espace de représentation qui est simultanément espace de manipulation de la pensée ; nous pouvons donc nous demander si cette occurrence du jardin archétypal dans la seule part visuelle de sa manifestation et réalisée par le premier montage par juxtaposition horizontale, pourrait être autonome et monosémique. Nous allons voir que le sens est synesthésique.

### **Le langage à l'intérieur du dispositif de représentation**

Il est certain que l'énoncé visuel à lui seul n'imposerait pas avec la même force sa cohérence épistémologique et ce ne serait sans doute pas un défaut pour des Jardins – dits – de l'imaginaire. Mais dans la perspective d'une utopie canonique, les indices d'emprunts sont peut-être quantitativement insuffisants proportionnellement à la profusion des manifestations communes à la réalisation de tout jardin. Par contre l'interprétation est beaucoup plus orientée dès lors que l'énonciateur délégué, le « pilote utopien » de Th. More, propose sa grille de lecture et superpose au précédent un énoncé linguistique,

---

<sup>10</sup> La serre est l'œuvre de Ian Ritchie, architecte anglais qui a créé le toit et les trois grandes façades bioclimatiques de la Cité des Sciences de la Villette à Paris, le Musée maritime à Londres et le pavillon de la Reine Sophie à Madrid.

<sup>11</sup> Groupe  $\mu$ , p. 160.

outil de médiation entre le référent et l'énonciataire, qui se conjoint à l'énoncé visuel pour construire ce qui sera l'énoncé global, le montage final à la fois horizontal et vertical. Lui seul est détenteur du sens ; la fonction de cet autre montage, qu'est la superposition du linguistique sur le visuel, consiste en un resserrement de la grille interprétative qui aboutit à une production sémantique stabilisée sauf à reconnaître le contenu subjectif de la mémoire de chaque destinataire qui la convoque comme matière du discours. Cet énoncé linguistique n'est pas du tout la simple traduction d'un langage visuel dans un métalangage ; c'est dans l'interaction réciproque des deux énoncés synchrones dans les montages – l'horizontal et le vertical – que se construit une énonciation polyphonique. En somme plus l'énonciation est polymorphe, plus la saisie est monosémique, ce qui définirait le syncrétisme, du moins dans ses conséquences.

Dès lors le discours<sup>12</sup>, énonciation en acte dans un ancrage déictique, s'organise explicitement à partir d'un fil conducteur, rappelant le dispositif du métier à tisser vertical connu dans le monde entier, « dispositif qui consiste en un fil entrelacé dans d'autres fils qu'il coupe à angle droit, une sorte de tresse régulatrice »<sup>13</sup> et qui fait naître la métaphore de l'architecture du lieu ou du discours comme entrelacement de plusieurs strates plus ou moins saisissables selon le niveau considéré.

De plus ce fil conducteur qui régit l'énonciation modalise la perception de l'énonciataire en imposant un ordre dans le parcours en boucle qui part - de et ramène - au *Bois sacré* qui est le fragment premier. La réaction est d'autant plus forte que, si devant un tableau l'observateur reste le plus souvent extérieur à l'énoncé<sup>14</sup>, il est ici nécessairement intérieur à l'énoncé et pourrait, sans ce fil, le parcourir de bien des manières. Dans cette position il est dépourvu d'un point de vue synthétique et il a de fait un point de vue analytique où le principe des parties l'emporte sur le tout ; il doit alors s'appuyer sur le travail de la mémoire et de l'imagination pour actualiser une image.

L'énoncé linguistique qui privilégie une lecture topologique particulière, se double à chaque station du guide au seuil d'une nouvelle partie du jardin, d'une lecture symbolique. Elle est elle-même composée de segments de textes de diverses origines et juxtapose des citations, des allusions, des parenthèses en alternance avec un segment attaché à la description d'un segment de l'énoncé visuel. Ces segments résolvent partiellement la question

---

<sup>12</sup> D'après *Sémiotique du discours* de J. Fontanille, Pulim, 1999. Voir chap. III.

<sup>13</sup> Ph. Nys, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*. Vol.1. Les Editions de l'Imprimeur, coll. Jardins et paysages, 1999, p. 69.

Il distingue dans le métier à tisser le fil conducteur qui contrôle, le fil régulateur qui délimite, un fil entrelacé qui fait naître l'idée nouvelle, un fil séparateur qui implique des choix. Cet outil est un excellent mode de représentation des lieux et surtout des villes.

<sup>14</sup> Sauf dans le cas d'œuvres de grandes dimensions qui peuvent englober ce dernier ou d'œuvres baroques aux perspectives en miroir qui peuvent représenter des objets en arrière de l'observateur.

de l'iconicité d'une idéologie comme la connaissance de la généalogie du jardin. C'est un troisième montage qui fonctionne comme le premier, les segments-descriptions faisant fonction de raccords, sur le fil conducteur annoncé et figuré dans le jardin -même.

Chaque arrêt est un geste qui est lui-même un acte d'énonciation ; chacun rythme le parcours, scande la quête et projette l'énonciataire dans un univers débrayé, dans un hors-temps et un hors-lieu par rapport aux temps et lieu de l'énonciation. D'où la tension permanente entre lieu et hors-lieu comme entre temps et hors -temps.

- Le hors-lieu est introduit dans l'énoncé par les rappels géographiques, jardins du monde fragmentés : bois sacré de Rome, canaux en croix des jardins de Babylone, arbre de Judas en Grande-Bretagne, forêts de Brocéliande et de Sherwood, jardins de l'Inde, de Vaux le Vicomte, de Versailles...

- Le hors-temps est induit par ces mêmes rappels qui, pour être géographiques n'en sont pas moins évocateurs de civilisations antérieures. Les digressions étymologiques sur le nom de la ville de Terrasson, sur la topiaire, sur l'intérêt de Charlemagne pour les roses, le Roman de la rose ou la marque de la Préhistoire dans cette vallée de la Vézère ont la même conséquence. Elles instaurent la lenteur dans le tempo de l'énonciation, lenteur nécessaire au rêve et à la spéculation qui rend ce parcours initiatique. Ceci est d'autant plus vrai que le mouvement temporel est double :

- selon un *temps ascendant* grâce à ce feuilletage des mythes et des légendes comme aux diverses conceptions du monde qu'ils délivrent à partir des règnes végétal, minéral, aquatique, ceci depuis les origines ; cosmogonies fondatrices, elles ressource et refondent le jardin utopique d'aujourd'hui. Il perpétue un monde païen et mythologique souvent recouvert par le modèle chrétien répandu en Occident. Le jardin apparaît alors comme un lieu de mémoire « lieu de la synthèse des arts, un lieu d'artifices parfois portés par une sorte de perfection suprême où l'illusion est plus réelle que le réel, mais aussi un lieu d'une puissance poétique nourricière originaire »<sup>15</sup> selon la conception de Philippe Nys.

- selon un *temps descendant* grâce aux projections autorisées sur un futur proche ou lointain, modifié en raison de l'existence d'un tel lieu. Cet accès à un hors-temps-présent offrirait pour le futur une alternative possible à ce présent au tempo vif perçu comme insaisissable.

Ce temps ascendant est celui de la dynamique rétensive du souvenir des sources et s'oppose à celui de la dynamique protensive du devenir dans le temps descendant : les deux assemblés construisent un espace synchrétique dialogique où surgit la possibilité de construire un présent que serait l'être de l'artefact et du sujet qui le contemple. Hors-temps et hors-lieu partent et ramènent l'énonciataire à son propre espace-temps synchrétique car ils ont pour point de départ un indice de l'ensemble présent (bois, canal ou terrasse)

---

<sup>15</sup> Nys, *op. cit.* p. 17.

qui se trouve relié à un autre de même nature et de même fonction dans un espace-temps *in absentia*, éloigné voire disparu voire fictif et/ou mêlant tous les modes d'existence qui se conjuguent pour le présentifier.

Ce mouvement d'extension vers un ailleurs-autrefois autorise un englobement de ce fragment à l'espace-temps présent de l'énonciation par le seul fait de sa citation et de son analogie. La lecture de cette intertextualité non spontanée mais explicite et régie, modalise la réception et donc l'interprétation en un devoir-vivre dans ce lieu tous les autres lieux originels analogues à valeur archétypale. La fragmentation a pour effet la construction par englobement dans ce tissage, d'un quatrième montage, celui d'un espace ouvert aux autres jardins des autres continents et des autres cultures. Il s'agit bien d'un jardin utopique en un autre sens cette fois, puisque impossible à délimiter dans l'espace, jardin virtuel et mental beaucoup plus que phénoménologique. On voit –comme le formule D. Bertrand en termes tensifs qui soulignent les corrélations– que les variations dans les modes d'existence dans le simulacre<sup>16</sup> fonctionnent

comme un déploiement syntagmatique où le réalisé est appelé à se virtualiser sur le mode extensif (sans perdre pour autant sa présence) et les formes virtuelles, images ou parties immatérielles, sont appelées à s'actualiser sur le mode intensif (sans pour autant modifier leur statut au regard de la véridiction). [...] Double mouvement dont l'enjeu est l'assomption émotionnelle.<sup>17</sup>

Il marque ainsi le rôle du destinataire dans la résolution des hétérogénéités et l'accès à l'esthésie.

### **La morphodynamique du kaléidoscope**

Le discours à la fois *in situ* et *in actu* nous conduit à revenir sur la figure de la clôture qui impliquait jusque là le corrélat d'un dedans, d'un monde restreint et fini même si le regard du visiteur s'en écartait parfois spontanément. L'énoncé linguistique revient sur les oppositions topologiques : dedans vs dehors, ouvert vs fermé, infini vs fini, horizontal vs vertical, vers le bas vs vers le haut.

En segmentant et en ordonnant le parcours, il donne successivement plusieurs points de vue centrés, ceux de l'énonciataire qui à chaque station fait éclater son espace propre pour s'ouvrir à un espace infini renouvelé à chaque fois – d'abord à partir de son point de vue dominant sur l'espace végétal ou urbain environnant, - d'autre part sur cet espace-temps des jardins du monde. Autrement dit à partir de la boucle première, simple et régulière

---

<sup>16</sup> D. Bertrand, « Enthymème et textualisation », *Langages* n°137, Larousse, mars 2000, p 41.

Il définit le simulacre comme la projection du sujet passionné sur la chaîne discursive où « il insère les scènes et scénarios de son imaginaire, et entre en inter-relation avec eux ».

<sup>17</sup> D. Bertrand, *ibid*, p 43.

du parcours guidé, s'ouvrent tout autant de nouvelles boucles qu'il y a de stations : elles créent de nouveaux espaces éclatés donnant sur l'infini, sur l'horizontal, sur le bas et sur le haut, sur le virtuel et sur l'imaginaire pour conserver le syntagme initial, mais sur l'humain plus que sur le divin (le ciel était l'issue verticale, la seule issue de l'*hortus conclusus* médiéval qui imposait le recours à la transcendance ; ici elles sont multiples). C'est dans le montage global synchrone des énoncés horizontaux (visuel et linguistique) et des montages verticaux qui les entrecroisent que se réalise une construction - plus que circulaire - kaléidoscopique en raison de ces boucles entremêlées qui renforcent le tissage, orchestration aux allures de bricolage<sup>18</sup> symbolique dans un espace d'autant plus utopique qu'il est hétérotopique.

Rappelons l'étymologie du terme d'optique proposé, le kaléidoscope additionne trois notions : le beau, la forme, et l'action de regarder ; le TLF le décrit comme « un instrument tubulaire contenant un jeu de miroirs et des fragments de verre mobiles, diversement découpés et colorés, produisant des figures qui varient à chaque secousse de l'appareil » et il illustre par une citation de Gide dans *Si le grain ne meurt* : « Parfois l'insensible déplacement d'un des éléments entraînait des conséquences bouleversantes ».

Le dictionnaire souligne ainsi la solidarité des fragments et son incidence sur la réception du tout variable en raison de la manipulation du sujet opérateur : relations de concaténation<sup>19</sup> satisfaisantes rapportées à notre énoncé global synchrétique.

En nous fondant sur ce que nous avons dit de l'englobement, nous ajouterons que cet espace s'ouvre simultanément à l'infini des possibles expériences de projection d'un ordre du monde. En raison de ce principe de fragmentation qui régit le montage global issu des divers montages concomitants, s'ajoute une force de cohésion et de cohérence à la fois, figuré par le fil conducteur et démultiplié en boucles : cohésion plus forte désormais parce qu'il conjoint les parties en un tout homogène du fait de sa plus grande cohérence sémantique.

La rhétorique fait sens : dans ces montages, ces segments concomitants disent la proximité des conditions d'existence faites aux hommes de par le monde, même si leur habillage narratif diffère. Ils tissent entre eux des relations étroites, des sortes d'universaux qui sollicitent l'adhésion. L'alternance de séquences embrayées et débrayées correspond à ces boucles en relation explicite de type analogique. En interaction avec l'énoncé visuel qui sert d'espace-temps référentiel se construit le sens, celui d'une épaisseur temporelle et spatiale qui permet de dépasser une pure description/traduction pour donner des fondements herméneutiques fiables à la saisie de l'ensemble.

---

<sup>18</sup> Nous ne pouvons pas accorder ici à *bricolage*, le sens que lui a donné Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* parce qu'il y désigne des arrangements d'éléments qui n'ont désormais dans leur nouveau contexte, rien à voir avec leur usage premier.

<sup>19</sup> Concaténation : enchaînement des causes et des effets (des termes d'un syllogisme). *Petit Robert*. Terme de logique donc.

Dans ces sphères mentales se créent à partir des jardins d'ailleurs et d'autrefois, une dynamique en profondeur, « un espace transitionnel où une société essaie de se donner une vision de son avenir »<sup>20</sup> comme dit Ph. Nys à propos des *Réveries* de Rousseau qui facilitent « une conscience dilatée jusqu'aux profondeurs de l'inconscient »<sup>21</sup> dans une expérience d'immersion qui crée des effets, des affects propres à transformer l'observateur, ce qui est le propre de l'expérience esthétique. La transformation majeure serait de le conduire de la conscience de son individualité à celle d'une identité collective « expansée »<sup>22</sup> dans l'espace et le temps. De la boucle réalisée aux boucles virtuelles, la sphère ouverte s'impose comme figure géométrique archétypale dont il serait intéressant de souligner le symbolisme : la dynamique de ces boucles est celle d'une révolution sur soi, d'un retour à soi du sujet percevant, à son corps sensible se déplaçant, regardant, sentant, écoutant, source et cible de sa pensée, mais après un détour par d'autres sujets, d'autres actants dans d'autres parcours narratifs analogues. Ces ouvertures plurielles le ramènent via l'énoncé global, à son intériorité qui reconstruit ce monde cosmopolite sur les valeurs induites du Beau et du Bien compris comme expression d'une fraternité, celle justement des *Contes du monde entier*. Cette fraternité tient d'une part à la mêmeté des actants mûs de quêtes semblables dans les mythes fondateurs, d'autre part au maintien de leur ipséité dans leurs diverses manifestations.

« *Le moment d'unité* »<sup>23</sup> (J.-F. Bordron).

Un tel discours tend à faire naître un monde de perfection en prenant en compte les invariants de l'archétype mais est-ce pour autant une copie du modèle construit ? Peut-on parler de *mimèsis* donnant accès à la reconnaissance de « l'identité » et assurant « la stabilité » de la réalisation, deux traits qui définissent ce moment d'unité chez Bordron.

Il est indispensable d'apporter d'abord une précision d'importance du point de vue de l'art. Il ne s'agit pas d'une copie de la nature, mais de la copie de diverses manifestations antérieures textuelles ou pas, il s'agit donc d'une *mimèsis* redoublée<sup>24</sup>. Si la construction des jardins a toujours plus ou moins tenté de combler le manque du paysage mythique du Paradis perdu, cette nature au second degré imite l'art des fables dans une conception renouvelée de la *mimèsis* si l'on se réfère aux trois niveaux décrits par Ricoeur dans *Temps et récit I* pour lequel la *mimèsis I* est l'expérience du

---

<sup>20</sup> Nys, *op. cit.*, p. 148.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>22</sup> Le terme est de Nys qui à propos de Rousseau se réfère à un espace-temps non humain, p. 149.

<sup>23</sup> J.-F. Bordron, « Les objets en parties », *Langages* n°103, Larousse, septembre 1991, p. 55.

<sup>24</sup> Ce peut être une explication au statut mineur de l'art des jardins pendant des siècles. Aujourd'hui encore il est plus ou moins englobé dans l'aménagement du territoire sauf quand les jardins sont classés monuments historiques, sauf si la *furor hortensis* qui semble se faire jour les revalorise dans cette typologie.

monde réel comme source, la *mimèsis II* est le lieu de la mise en discours d'une déformation cohérente (le mythe par exemple) et la *mimèsis III* est le lieu de l'herméneutique.

Or ces jardins appartiendraient selon Ph. Nys à « un art à deux temps à l'instar du théâtre, de la musique ou de la danse, c'est-à-dire comme un art où le deuxième temps celui de sa re-création est coextensif à sa création »<sup>25</sup>. De même que le théâtre est historiquement second aux mythes, né du plaisir et du besoin de réaliser sur la scène les actions racontées, le jardin utopique peut être considéré comme transposition des arts entre eux dans une *mimèsis II redoublée*. Il n'est alors accessible que dans un savoir partagé sur sa genèse et sa généalogie qui suppose encore une fois l'activité du sujet qui toujours participe au montage global à partir de sa mémoire et de son imaginaire.

De plus, le discours considéré appartient autant au monde sensible et changeant qu'au monde intelligible et explicite de l'utopie canonique, statut instable à la fois clos et ouvert de ce lieu mental construit dans la conscience du sujet et qui « n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride »<sup>26</sup>. Ce jardin *in situ* peut être considéré comme une sorte de nature muette sinon *morte* à laquelle il faut rendre la parole. Ce faisant l'énoncé linguistique du jardin devient une sorte d'*ekphrasis*<sup>27</sup> fondant sa valeur d'oeuvre d'art et touche de manière centrale à la question de la synthèse des arts effectuée dans un montage, à la

Fondation d'un lieu utopique d'une fraternité des arts dans la mesure où cet art ne renverrait pas seulement au mythe et au symbole du paradis perdu mais d'abord à un *secret de fabrication, celui de la création artistique comme traduction des différents modes de représentation entre eux, avec au centre et comme point de départ de ce secret, le processus de la description* comme incarnant un principe de traductibilité<sup>28</sup>.

L'*ekphrasis* ainsi comprise nous renvoie alors à la question du langage propre au jardin *in situ* et à ses limites comme à son herméneutique, dans une articulation entre le phénoménologique et l'herméneutique qui révèle un vide, une rupture, une incapacité de l'objet phénoménal à se suffire à lui-même pour une re-présentation de l'utopie. L'*ekphrasis* présente la dynamique

---

<sup>25</sup>Nys, p. 128

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 34.

Nys fait référence au Timée de Platon qui dénomme ce lieu énigmatique non topos mais khôra, « mélange de deux ordres, de deux genres bien distincts, un modèle intelligible et immuable d'un côté, une copie sensible et changeante de l'autre ».

<sup>27</sup> Nys, p. 52, l'*ekphrasis* est cette technique descriptive qui consiste dans l'Antiquité « à faire l'éloge du travail de l'artiste et cela sur le modèle de la description du bouclier d'Achille chez Homère ». Chez Homère encore, cette description sert à décrire un jardin rêvé que les romains traduiront dans l'*in situ*.

<sup>28</sup> Nys, p. 52. C'est nous qui soulignons.

essentielle à l'acte d'énonciation qui est acte de création pour ceux, énonciateur et énonciataire, qui veulent avoir accès à l'invisible.

*L'ekphrasis* donne donc à voir, elle fait voir par la parole, elle est une technique qui re-présente ce qui est absent pour un interlocuteur, pour un tiers qui devient présent à la chose dite, à la chose re-présentée, non à la chose elle-même, même en présence de la chose. *L'ekphrasis* a donc notamment une fonction pédagogique, une fonction de démonstration<sup>29</sup>.

A lire Gilles Deleuze dans sa *Logique du sens*, nous sommes tentée de dire que nous n'avons pas affaire à une copie -icône mais plutôt à un simulacre -phantasme. La première est une image ressemblant au modèle sur des critères externes de l'ordre du sensible et de l'esthétique. Le simulacre fonctionne davantage sur la ressemblance interne, celle de l'intelligible et de l'éthique.

L'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir -fou [...], un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l'égal, la limite, le Même ou le Semblable : toujours plus ou moins à la fois, mais jamais égal.<sup>30</sup>

Ceci contrairement à la copie qui limite ce devenir.

## Conclusion

Herman Parret dans son *Sublime du quotidien*<sup>31</sup> s'interrogeait

Sur le statut de l'art des jardins dans le système des beaux-arts, notant ce fait étrange que la typologie des différentes conceptions du jardin indique que l'essence de l'art des jardins est déterminée dans les termes d'un autre art : la sculpture pour le jardin italien de la Renaissance, l'architecture pour le jardin à la française, la peinture pour le jardin anglais et la musique pour le jardin chinois<sup>32</sup>

et il remarquait par ailleurs que le jardin est un art de transposition voire de « concaténation de transpositions » plus ou moins saisissable établissant là « une chaîne sémiotique bien complexe »<sup>33</sup> qui en appelle à tous les arts simultanément puisqu'il est certain en outre que « le modèle pur n'existe pas »<sup>34</sup>. Rappelons encore que l'énonciateur est architecte et la géométrisation de cet espace est explicite comprenant des seuils, des tunnels,

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 53.

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Coll Critiques, 1994, p. 298.

<sup>31</sup> H. Parret, *Le sublime du quotidien*, chap. 7 « Le jardin », Hadès-Benjamins, coll. Actes sémiotiques, 1988, p. 173-207.

<sup>32</sup> Id., *ibid.*, p. 201.

<sup>33</sup> Id., *ibid.*, p. 190.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p. 174.



un arceau, des fenêtres dans la topiaire, des couloirs, des perspectives sur la ville, le quadrillage des jeux d'eau, des terrasses, des figures taillées... Mais il s'avère aussi poète : la synthèse des fonctions de l'énonciateur relève encore de cette faculté pour avoir ainsi enchâssé le site dans un contexte résolument philosophique et poétique qui accorde aux Jardins de l'imaginaire, une valeur existentielle et pathémique. Sans doute faut-il voir là une fusion entre des modalités du faire qui justifie toutes nos remarques antérieures, soulignant la dynamique tensive de l'imaginaire du sujet sollicité s'il entre dans une relation fusionnelle avec les jardins, fusion entre l'homme et le monde qui permet que se réalise l'expérience esthétique qui concerne à la fois l'œil et l'esprit. J'ajouterai « et le corps mu et ému ».

**Note complémentaire sur les trois sources textuelles annoncées :**

*Description première, celle biblique de l'Eden.* Elle apparaît dès le second chapitre de la Genèse après la création de l'univers.

8 Ensuite le Seigneur Dieu planta un jardin au pays d'Eden, là-bas vers l'est, pour y mettre l'homme qu'il avait façonné. 9 Il fit pousser du sol toutes sortes d'arbres à l'aspect agréable et aux fruits délicieux. Il mit au centre du jardin l'arbre de vie, et l'arbre de ce qui donne la connaissance de ce qui est bien ou mal. 10 Un fleuve prenait sa source au pays d'Eden et irriguait le jardin. De là il se divisait en quatre bras. 11 Le premier était le Pichon ; il fait le tour du pays de Havila. Dans ce pays on trouve un or, 12 un or de qualité, ainsi que la résine parfumée de bdellium et la pierre précieuse de cornaline. 13 Le second bras du fleuve était le Guihon, qui fait le tour du pays de Kouch. 14 Le troisième était le Tigre, qui coule à l'est de la ville d'Assour. Enfin le quatrième était l'Euphrate. » (La Genèse I, 2)

Les deux traits qui le caractérisent sont conjointement l'agréable et l'utile. Ils en font un lieu des origines pour le premier homme et sa descendance, ils marquent ainsi les commencements du temps ; d'autre part ce point indique les commencements de l'espace créé, à l'Orient. Ce texte majeur nous situe aux fondements de la connaissance et de la morale, et accorde d'emblée un rôle majeur à la symbolique de l'eau qui segmente le jardin à partir des quatre fleuves. L'ensemble propose les prémisses de la rêverie utopique qui nourrira la nostalgie d'un paradis originel<sup>35</sup>.

Le jardin monastique en découle. Une des premières traces de ce dernier nous vient du parchemin de 820 de l'Abbaye de Saint-Gall en Suisse jamais réalisé mais toujours imité et du traité de Strabon<sup>36</sup>. Si de tels jardins permettent également les soins du corps (alimentation et thérapeutique) et le

---

<sup>35</sup> Cette nostalgie déclenche au Moyen-Âge une littérature de quête à la recherche de ces lieux prometteurs d'une vie meilleure. Plus tard l'utopie s'écarte de la religion pour investir le réel, elle laïcise alors ce modèle eschatologique du temps pour fonder une sorte de religion de l'avenir.

<sup>36</sup> L'Abbé W. Strabon, mort en 849, décrit dans son *Liber de cultura hortorum* les 23 plantes composant son jardin monastique et leurs propriétés.

plaisir, ils ont surtout une importance religieuse et symbolique. Si le monastère est un enclos de savoir face à l'ignorance du monde, le jardin monastique est un lieu de salut pour le corps et pour l'esprit.

Thierry Pécout, maître de conférences en Histoire médiévale à l'Université de Provence souligne la polysensorialité à l'œuvre dans la composition d'un tel site qui apparaît déjà entre deux temps : comme une *mimèsis* du monde édénique et une étape vers le Paradis à conquérir

Par ses effets de lumière conjugués aux murmures des eaux, par la présence de végétaux et même d'animaux, ne serait-ce que les oiseaux, le jardin est l'image de l'ordonnement du monde tel que l'a voulu Dieu et tel que le voient les hommes voués à Dieu. Il est *un souvenir* du jardin de l'Eden, *mais aussi une préfiguration* du jardin de tous les jardins, le paradis céleste. Plus qu'un lieu d'agrément ou qu'un espace de culture, le jardin fait partie de la vie spirituelle du monastère <sup>37</sup>.

Lien entre le Paradis perdu et le Paradis attendu, le jardin monastique est aussi entre deux modes énonciatifs : la représentation immanente, l'image *visible* sur terre qui donne accès à *l'invisible divin*, à la perfection absolue, utopique par définition, lieu potentiel relevant d'une sphère transcendante.

*L'utopie du jardin coranique.* Dans les régions en contact avec le monde musulman, le jardin monastique s'enrichit d'apports nouveaux. Le Coran oriente le devenir du jardin oriental. Issu « d'une culture dont le fonds ancien repose sur des centaines de générations assoiffées ou qui, de temps en temps, ont bu, étendues à plat ventre, la boue saumâtre des puits »<sup>38</sup>, l'homme rêve d'eau. L'eau a donc une fonction et une position centrales dans le jardin comme dans la maison ou le palais, se manifestant de manière syncrétique (à la vue, au toucher, au goût et à l'ouïe) à la fois surface et fluide. Son paradigme est Le Generalife de Grenade aux « jets très fins, légèrement inclinés, comme pour former une herse de cristal, dont chaque retombée dans le canal produit une flaque d'argent. »<sup>39</sup> Ils participent de cette « nonchalance, où tout invite à abandonner à l'entrée cette âpreté de l'*ego* et ses vaines poursuites, afin de se laisser initier à cet alanguissement, prélude à l'état de bonheur. C'est bien là le paradis tel que le décrit le Coran »<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Th. Pecout – « Quatre carrés sous la bêche des moines » in *Historia thématique, Des jardins témoins de leur temps*, p. 11-15, n° 66, Juillet-Août 2000. C'est nous qui soulignons.

<sup>38</sup> G. Bazin – *Jardins. La recherche du Paradis perdu*. Chap. Le jardin et l'Islam, Editions du Chêne. 1999, p. 31.

La pression de l'eau « est très soigneusement réglée, de manière que, le plus souvent, dans un bassin ou une vasque, l'eau soit simplement ridée, donnant un reflet vibrant à l'environnement », *ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>40</sup> *Ibid.*, G. Bazin donne deux traits fondamentaux dans l'architecture du jardin de l'Islam : la primauté de l'eau et la présence du patio (même si on le retrouve dans toutes les cultures de la Méditerranée).

A ce modèle se superpose et se combine celui du jardin persan où s'implanta l'Islam,

Enclos de chasse pourvu d'un belvédère, divisés en quatre parties équipollentes par *des canaux qui, disposés en croix, représentent les quatre fleuves du paradis terrestre, image du cosmos*, avec tous les délices de l'eau, de l'ombre, des effluves parfumées, des murmures des fontaines et des chants d'oiseaux dans les volières, avec aussi ces fruits à portée de la main, s'offrant à la gourmandise afin que *tous les sens* fussent satisfaits. [...] le prince ne marchait pas, il se faisait porter, [...] il s'arrêtait pour se livrer à cette activité de l'esprit, si difficile pour les Occidentaux que rebute l'exercice de la pensée non objective : le rêve.<sup>41</sup>

C'est parce qu'il est un lieu d'exercice synesthésique que le jardin oriental constitue un espace favorable au développement des activités de l'imaginaire qui opèrent entre deux modes, entre immanence et transcendance. Les invariants commencent à surgir d'un modèle à l'autre, construisant progressivement la quintessence d'une manifestation intersémiotique où se joue toujours en miroir la perception implicite d'une image du monde sensible et mythique à la fois.

*L'Utopia de Thomas More*. Sa genèse se perd dans l'infini de l'érudition humaniste où domine notamment la leçon de sagesse délivrée par *L'éloge de la folie* d'Erasmus et propose encore un jardin prototypique. Il est utile de rappeler que le projet de More, même s'il fut par ailleurs un grand défenseur de la foi, est sans référence à aucune transcendance et ouvre la nouvelle tradition utopiste centrée sur l'homme et sa capacité à organiser par lui-même un espace harmonieux. Le sujet apparaît comme destinataire et destinataire simultanément dans un programme narratif centré sur les modalités du vouloir.

Dans le chapitre I de son *Utopia*<sup>42</sup> « Des villes d'Utopie et particulièrement de la ville d'Amaurote », premier chapitre du récit en abyme dans l'ouvrage au cours duquel un étranger Raphaël Hythloday raconte son voyage dans ce pays en tous points exemplaire à ses yeux, Thomas MORE écrit en 1516 : [la scène se passe après dîner sur un banc dans un jardin, lieu désigné d'emblée comme propice à la spéculation]

Les habitants des villes soignent leurs jardins avec passion ; ils y cultivent la vigne, les fruits, les fleurs et toutes sortes de plantes. Ils mettent à cette culture tant de science et de goût, que je n'ai jamais vu ailleurs tant de fertilité et d'abondance réunies à un coup d'œil plus gracieux. Le plaisir n'est pas le seul mobile qui les excite au jardinage ; il y a émulation entre les différents quartiers de la ville, qui luttent à l'envi à qui aura le jardin le mieux cultivé.

---

<sup>41</sup> Ibid., p 38. C'est nous qui soulignons.

<sup>42</sup> Th. More - *L'utopie*. Messidor/Éditions sociales, coll. Libro. 1997.

Sont antérieurs *La cité de Dieu* d'Augustin (415-427) et *La cité des dames* de Christine de Pisan qui recourt aussi à l'aide de Dieu (1404-1405).

Vraiment l'on ne peut rien concevoir de plus agréable ni de plus utile aux citoyens que cette occupation. Le fondateur de l'empire l'avait bien compris, car il appliqua tous ses efforts à tourner les esprits dans cette direction.<sup>43</sup>

La description de ce jardin est englobée dans le chapitre sur la ville comme le jardin lui-même est englobé dans la cité fortifiée, elle-même partie de cette île difficile d'accès de par « la configuration du pays » entre écueils, autres rochers et bancs de sable, espace donc doublement clos et accessible aux seuls initiés puisque « les habitants seuls connaissent les passages navigables, et c'est avec raison qu'on ne peut pénétrer dans ce détroit, sans avoir un pilote utopien à son bord ». Les prédicats s'accumulent pour construire (avec les figures de l'excitation, de l'émulation, de la lutte) l'idée de rivalité qui illustre les rapports tensifs des hommes entre eux et d'eux-mêmes avec la nature<sup>44</sup>. Toutes les tournures superlatives procèdent du même simulacre passionnel<sup>45</sup> : celui de l'excellence voire de la perfection, image modale euphorique proposée par le destinataire manipulateur. En somme, la mise en scène de l'utopie correspond à la réalisation d'un simulacre qui puisse être un support didactique vers une forme de vie absolue. On ne peut, plus explicitement souligner le lien entre le jardinage et l'idéologie sous-jacente, soit entre le bien-faire et le bien-penser.

Est en place *désormais l'archétype* que vont décliner ensuite les descriptions de société idéale comme celles de Rabelais dans *L'abbaye de Thélème*, de Voltaire dans son *Eldorado*... Les sources pourraient encore être multipliées avec les nombreux récits mythologiques de toute origine et leur cortège de dieux, déesses et nymphes de toutes sortes, esprits habitués des eaux, des pierres et des végétaux. Mais l'exhaustivité n'apporterait rien d'autre qu'un inutile inventaire puisque notre objectif n'est pas de réaliser un historique des jardins qui pour être toujours perceptibles en tant que territoires d'intention<sup>46</sup>, nous intéressent ici seulement comme modèles. L'essentiel est déjà donné dans ces trois premières références.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>44</sup> Précisons qu'il s'agit bien là des jardins attenants à chaque maison dont les occupants changent tous les dix ans pour satisfaire au « principe de la possession commune » et non des espaces municipaux tout aussi communautaires mais plus vastes et dévolus aux travaux agricoles afin d'assurer la subsistance de la population. Ces jardins sont donc essentiellement d'agrément. Ces dernières citations sont issues des pages 53-54.

<sup>45</sup> J. Fontanille et A. J. Greimas, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Le Seuil, 1991 (voir p. 60 sq.).

<sup>46</sup> Voir sous ce syntagme le titre de l'ouvrage collectif édité à L'Harmattan en 1999 : *Le paysage, territoire d'intentions*. Sous la direction de Ph. Poullaouec-Gonidec, M. Garipey et B. Lassus.

## **L'image dans le texte ou le texte dans l'image ? Le cas de l'Égypte ancienne**

Jean Winand  
*Université de Liège*

### **1 Introduction**

Les organisateurs nous ont donné une mission précise : traiter du texte dans l'image, en excluant précisément la situation inverse. Cela suppose réglée la question de l'identification des deux ordres que constituent le scriptural et l'iconique. En la matière, l'Égypte ancienne offre un cas intéressant. D'abord, l'écriture y dérive du figuratif, mais cela n'est pas unique dans les systèmes imaginés par l'humanité au cours de son histoire. En revanche – et cela est plus original –, le lien organique qui lie les deux dimensions ne s'est jamais défait. Si la limite se laisse tracer sans difficultés majeures, il s'agit, à n'en pas douter, d'une frontière éminemment poreuse, et dont les contours sont sans cesse fluctuants. À vrai dire, c'est une frontière très mal gardée – et des deux côtés – au point qu'on peut souvent à bon droit s'interroger sur la nature de ce qu'on a devant les yeux : écrit ou image, à moins que ce ne soit les deux à la fois. C'est ce qui justifie en partie le titre retenu ici.

L'Égypte pharaonique possède deux grands types d'écritures : une écriture essentiellement monumentale et une écriture cursive. La première, l'écriture hiéroglyphique, est celle que tout le monde « connaît ». Contrairement à ce que le nom que lui ont donné les Grecs pourrait laisser supposer, elle n'est pas limitée à la sphère du sacré<sup>1</sup>. C'est une écriture d'affichage,

---

<sup>1</sup> Le terme « hiéroglyphique » est tardif dans la littérature grecque. Les auteurs classiques se contentent de l'appellation *ιερά γράμματα* (« caractères sacrés »). L'accent mis sur le sacré reflète une situation tardive : « sacré » s'oppose à « populaire » (*δημοστικός*), terme qui sert à désigner l'écriture (et la langue) profane de l'époque gréco-romaine. Sur cette question, voir Jean Winand, « Les auteurs

faite de signes dont les images ont toujours retenu, parfois de manière très stylisée il est vrai, un lien avec le domaine iconique. L'hiératique est l'écriture cursive. Utilisée parallèlement aux hiéroglyphes dès la proto-histoire, elle se caractérise par une simplification du tracé, par la disparition des détails à l'intérieur des signes et par la présence d'un nombre croissant de ligatures. Le support de l'hiératique est, pour l'essentiel, le papyrus, la tablette, ou encore l'éclat de calcaire ou le tesson de poterie, ce que les égyptologues appellent un ostracon. Le ciseau et le burin font place au pinceau et à l'encre. Le lien iconique s'est donc rapidement estompé.

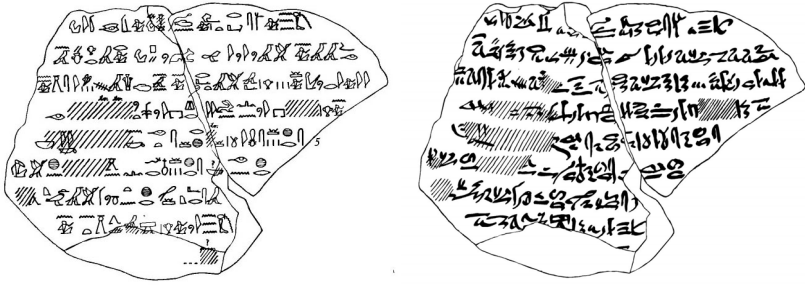


Fig. 1. Ostracon Berlin 10616, recto

À titre d'exemple, voici un ostracon écrit en hiératique (à droite) avec sa transposition en hiéroglyphes (à gauche).

## 2 Image et texte

C'est un fait qui ne manque jamais d'impressionner ceux que leur curiosité pousse à s'intéresser d'un peu près à l'Égypte ancienne : l'image sans texte constitue l'exception. Sans prétendre à l'exhaustivité, le texte accompagne l'image sur les parois des monuments, des temples, des palais ou des tombeaux, sur les cercueils, sur les statues, sur les objets de toutes sortes, depuis les plus petits (scarabées, sceaux, amulettes) jusqu'aux plus imposants.

Aux époques ptolémaïque et romaine, l'image et le texte prennent possession de la totalité de l'espace. Dans les grands temples de Dendérah, Esna, Kom Ombo, Edfou ou Philae, il n'y a guère que le sol qui reste vierge. Les murs, les colonnes, les architraves, les linteaux, les plafonds se couvrent de scènes où l'écrit et le dessin s'entremêlent. Les statues aussi peuvent s'habiller de textes à la manière d'un ample manteau. La reproduction ci-contre en est une bonne illustration. Le personnage est assis, recroquevillé, les genoux ramenés devant lui à hauteur du menton<sup>2</sup>. Sur toutes les faces de cette statue cube, comme l'égyptologie appelle ce type statuaire, les textes s'étalent, mêlant prières, titres, fonctions et discours personnels.



*Fig. 2. Statue CGC 42221*

De même qu'il y a très peu d'images sans texte, il y a peu de textes sans image. Cette affirmation se limite volontairement aux textes hiéroglyphiques, c'est-à-dire aux textes où la volonté d'affichage est manifeste. L'hiéroglyphique et, plus tard, le démotique ont un usage qui tend rapidement vers le simple rendu linguistique<sup>3</sup>. La figure ci-dessous montre l'intrusion de graffiti hiéroglyphiques sur une paroi décorée, en l'occurrence un panneau de la tombe de Thoutmosis III. Encore que ce ne soit pas le cas ici, ce genre d'inscription chevauche parfois image et texte de la décoration originelle. On a donc clairement affaire à un autre type d'usage.

---

<sup>2</sup> Cf. Henry G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne. Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques*, Paris, PUF, 1986, p. 75-76, fig. 28.

<sup>3</sup> Le hiéroglyphique se prête mal aux jeux graphiques. On en connaît toutefois des exemples : Michèle Broze, *Mythe et roman en Égypte ancienne. Les aventures d'Horus et Seth dans le Papyrus Chester Beatty I*, Leuven, Peeters, 1996, p. 129-154.



Fig. 3. Tombeau de Thoutmosis III

### 3 Écriture hiéroglyphique et dessin égyptien

En Égypte, l'écriture et le dessin sont deux entités largement commensurables. Le lien se fait par la dimension proprement iconique, métalinguistique, des hiéroglyphes, sur laquelle il me faudra revenir. En forçant un peu le trait, il ne serait pas faux de dire que les hiéroglyphes sont des représentations figurées en miniatures, de la même manière que les représentations figurées sont des hiéroglyphes géants. Dans les documents les plus anciens, il n'est pas toujours facile de faire le départ entre ce qui est de l'écrit et ce qui n'en est pas. Sur l'étiquette de l'Horus Den, reproduite ci-dessus en fac-similé<sup>4</sup>, les signes d'écriture se repèrent un peu par leur taille, guère par l'ordonnancement, pas du tout par la qualité du trait.



Fig. 4. Étiquette de l'Horus Den

<sup>4</sup> Cf. Barry Kemp, *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*, Londres – New York, Routledge, 1989, fig. 20.



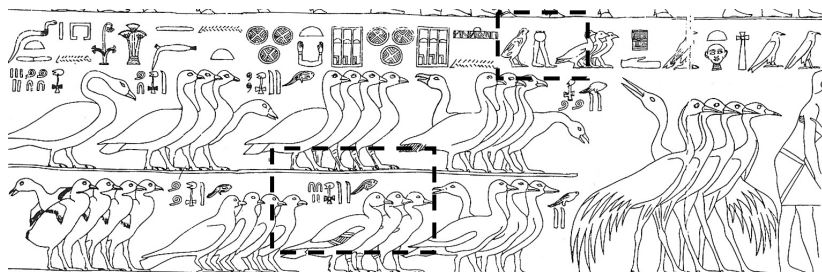








Fig. 5. Mastaba de Ptahhotep II

Dans les représentations de l'Ancien Empire (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> dynastie), les hiéroglyphes sont gravés avec autant de détails que les figures. Ils sont aussi le plus souvent rehaussés d'une riche polychromie. Cette situation contraste avec celle de l'hieratique, écriture monochrome qui ne retient que la silhouette. Sur une paroi du mastaba de Ptahhotep II, reproduite ci-dessus<sup>5</sup>, on notera un groupe de trois canards, qui figure à deux reprises : une fois dans le bandeau supérieur, comme signe d'écriture, où il fonctionne comme déterminatif du mot *3pd.w* « oiseaux, volaille » (    ), et une fois au registre inférieur, où il est un des motifs de la représentation figurée. Les attitudes, le rendu du détail sont identiques.

Ces hésitations entre les deux ordres se trahissent aussi dans le vocabulaire : le mot *sš*, qui s'écrit avec le signe de la palette de scribe (  ), peut se traduire, en contexte, aussi bien par « écrire » que « dessiner ». De même, il n'y a qu'un mot pour désigner le dessin et le signe hiéroglyphique : *ti.t* (   )<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cf. Henry G. Fischer, *Ibid.*, p. 33.

<sup>6</sup> Cf. Jean Winand, *Ibid.*, p. 95-96.

#### 4 Un continuum entre deux pôles

Ce serait toutefois aller un peu vite en besogne que d'imaginer que les Égyptiens ne faisaient aucune différence entre l'iconique et le linguistique. On observe plutôt un jeu de dégradés assez fin le long d'un continuum entre

deux pôles bien marqués : d'un côté, une dissociation nette entre image et texte, et de l'autre, une intégration des deux ordres, qui peut aller jusqu'à une dissolution des frontières. Le premier cas ne nous retiendra pas longtemps. Un extrait d'un papyrus du *Livre des Morts* servira d'illustration. En marge du texte, écrit en colonnes au moyen de hiéroglyphes dits linéaires, se trouvent des illustrations que la tradition égyptologique appelle des vignettes. La séparation entre le texte et l'illustration est souvent matérialisée par un cadre. Les deux ordres ne prêtent ici à aucune confusion : la taille, la précision dans les détails, la polychromie, tout sépare l'image et le texte. Ce sont évidemment les phénomènes d'intégration qui sont les plus intéressants (§ 5). Enfin, il faut encore évoquer ce que j'appellerai des processus de brouillage de codes, qui se traduisent le plus souvent par des jeux graphiques (§ 7).

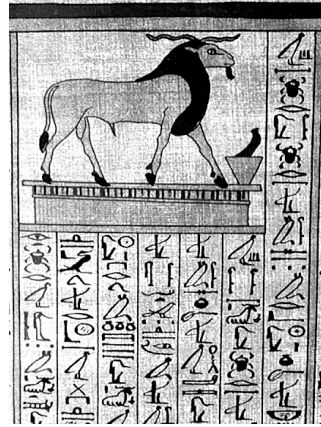
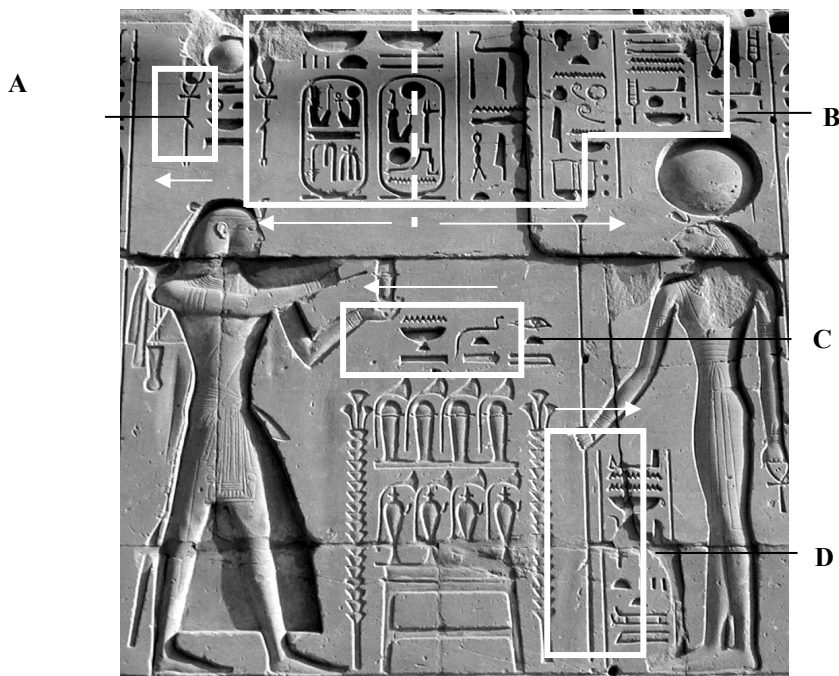


Fig. 6. *Livre des Morts*

#### 5 Intégration du texte et de l'image

La cohabitation de l'écrit et de l'image dans un même espace est un fait banal en Égypte à chaque fois qu'il y a volonté d'affichage. Si l'on excepte les périodes de tâtonnements et de formation, rapidement évoquées plus haut, le départ entre les images en fonction iconique et les images en fonction d'écriture obéit à des critères formels. Une scène tirée du mur d'enceinte du temple d'Amon-Rê à Karnak (règne de Ramsès II) va servir de modèle. On retiendra plus particulièrement les éléments suivants :

- La taille et le calibrage : les hiéroglyphes sont calibrés, ce qui signifie qu'ils sont réduits à une taille conventionnelle qui permet de les arranger en lignes ou en colonnes à l'intérieur de ce qu'on appelle des cadrats.



Cliché de l'auteur

Fig. 7. Mur d'enceinte du temple d'Amon-Ré à Karnak (mur sud)

- Les détails à l'intérieur de l'image : présents dans les figures, mais généralement absents des hiéroglyphes après l'Ancien Empire, sauf dans des productions de prestige.
- La mise en page : les hiéroglyphes sont disposés en lignes ou en colonnes. Des traits de séparation peuvent également être présents.

Le texte accompagne l'image de multiples manières :

- Les scènes peuvent recevoir un titre, placé le plus souvent dans le champ. C'est le cas dans la scène ci-dessus. La ligne qui court à mi-hauteur entre le roi et la divinité (cadre C) indique la nature du rite effectué (*iri.t mḏ.t n nb.t p.t* « effectuer l'onguent pour la maîtresse du ciel »).
- Les personnages présents sont identifiés par le nom et leur(s) titre(s).
- Les scènes sont parfois décrites avec minutie. C'est notamment le cas des documents à caractère plus technique comme les plans et les cartes (p. ex. le *Livre de l'Au-delà*, la carte minière du P. Turin, le plan de la tombe de Ramsès IV sur l'ostracon Caire CGC 25184).

- Les propos tenus par les personnages peuvent être rapportés. C'est le cas à nouveau dans la scène de Karnak (fig. 7). Le discours de la déesse figure pour partie dans le cadre B (partie droite du cadre) et dans le cadre D. Dans les scènes de la vie quotidienne qui décorent maintes parois des mastabas de l'Ancien Empire, il n'est pas rare que les personnages dialoguent. La mise en page n'est pas sans rappeler les bandes dessinées modernes. Dans la reproduction ci-dessous, tirée du mastaba de Ti, l'orientation des hiéroglyphes permet d'attribuer le discours figurant au-dessus des bœufs au personnage qui se tient au centre de la barque de gauche<sup>7</sup>, et non à celui qui se tient à l'extrémité de l'embarcation de droite comme on pourrait le penser de prime abord.

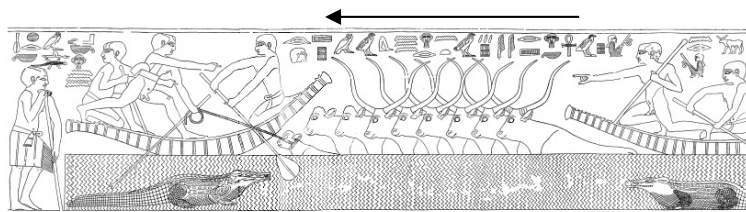


Fig. 8. Mastaba de Ti


## 6 Complémentarité texte-image

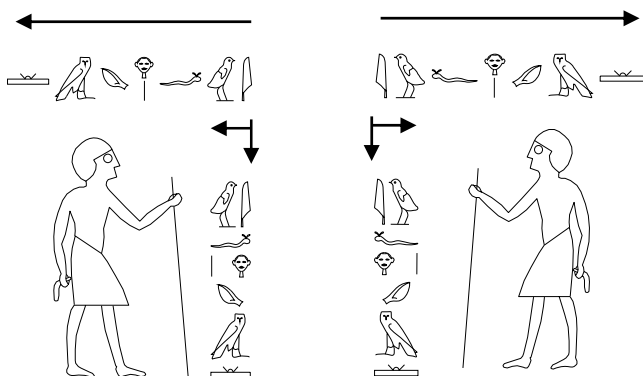
Le texte et l'image ne se contentent pas d'une simple cohabitation. Ils vivent le plus souvent en parfaite symbiose, se complétant de la plus riche des façons. Plusieurs cas doivent être envisagés.

### 6.1 Le texte souligne les rôles des participants

La nature même de l'écriture hiéroglyphique la rend apte à se disposer aussi bien en ligne qu'en colonne, avec un sens de lecture dextrogyre ou sinistrogyre. On obtient ainsi quatre types de vectorialité, symbolisés comme suit :  $\rightarrow$  ,  $\leftarrow$  ,  $\downarrow$  ,  $\leftarrow\downarrow$  . La figure ci-dessous (fig. 9) constitue une représentation-type, exploitant à des fins esthétiques les ressources de la symétrie. À titre d'exemple, le même texte est reproduit quatre fois en tenant compte de la géométrie du monument et des principes généraux de l'orientation de la lecture. En effet, le sens de la lecture d'une ligne d'hiéroglyphes s'adapte à l'orientation du personnage à laquelle elle se rapporte. La règle fondamentale veut que la progression se fasse en allant à la rencontre du personnage. Du point de vue du dessin, les signes hiéroglyphiques se laissent diviser en deux catégories : les signes symétriques

<sup>7</sup> Cf. Henri Wild, *Le tombeau de Ti*, II, Le Caire, 1953, pl. CXXIV. Sur la vectorialité de l'écriture hiéroglyphique, cf. *infra*, § 6.

et ceux qui ne le sont pas. Les signes symétriques n'ont pas d'orientation : ☉ □ ⊥ ∞. Les autres signes sont orientés ; ils ont un devant et un derrière : . Les signes hiéroglyphiques orientables sont toujours disposés de la même manière que le sujet auquel ils se rapportent.



*Fig. 9. Vectorialités de l'écriture hiéroglyphique*

Sur la fig. 7, l'orientation des textes a été matérialisée par des flèches. Le cadre B se divise en deux parties : les deux colonnes de gauche contiennent le panneau protocolaire du roi, les quatre colonnes de droite sont réservées au discours de Méhyt. La césure dans l'orientation des signes matérialise la frontière entre les deux textes. Le discours de la déesse se poursuit en D. On retrouve l'orientation dextrogyre, normalement attendue. Le cadre C énonce l'action accomplie par le roi. Le sens de la lecture s'harmonise par conséquent avec l'orientation du souverain.

Les artistes égyptiens ont su tirer le meilleur parti de la plasticité des hiéroglyphes. Le linteau de Pairy, reproduit ci-dessous, en est un bon exemple. On y voit le défunt en adoration devant la titulature d'Amenhotep III. La composition de la scène observe une stricte loi de symétrie dont l'axe passe par le milieu du monument. Le sens de la lecture des deux textes principaux, celui de la prière, se fait en progressant vers l'orant (A et A'). Lui fait face le nom royal éclaté pour la circonstance en deux parties également symétriques (B et B'). La lecture se fait alors de l'extérieur vers le centre du linteau. Par l'intermédiaire du protocole royal, c'est donc bien une prière que Pairy adresse au souverain. Celui-ci occupe le centre de la composition, emplacement d'ordinaire réservé à la divinité.

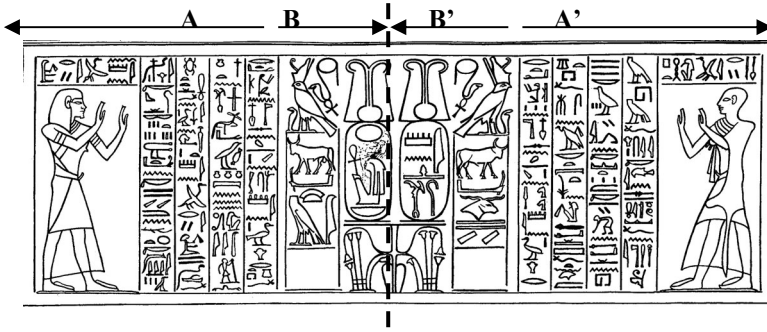


Fig. 10. Linteau BM 1182

La capacité des hiéroglyphes à changer d'orientation a été largement exploitée, parfois de manière surprenante. Un cas intéressant est constitué par ce qu'on pourrait appeler une rupture de vectorialité. À l'intérieur d'une ligne, l'orientation peut s'inverser brusquement, coupant parfois une phrase en deux. Le premier exemple retenu ici provient d'une tombe de Saqqara (fig. 11)<sup>8</sup>. On y voit deux chanteurs accompagnés par un harpiste. Le texte qui court au-dessus du trio se lit *hs.t n bn.t* « chanter à la harpe ». Les signes qui servent à écrire *hs.t* « chanter » sont écrits juste au-dessus des chanteurs ; ils sont orientés ←. En revanche, le restant de la phrase *n bn.t* « à la harpe », placé au-dessus du harpiste a l'orientation inverse (→).

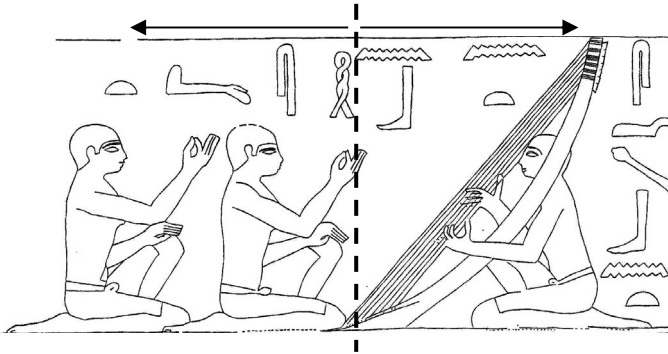
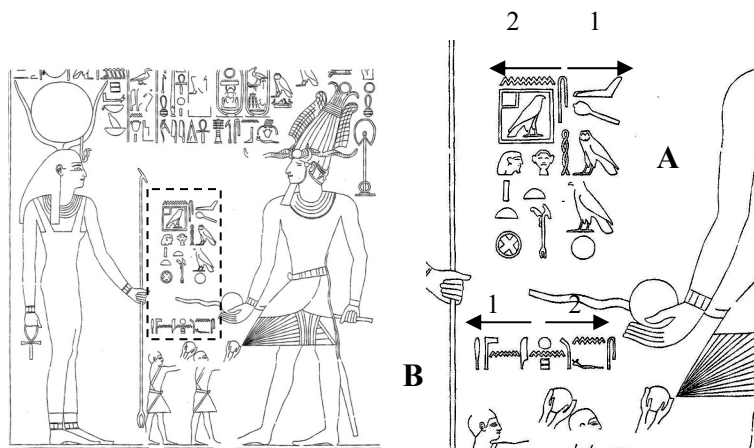


Fig. 11. Relief Caire CGC 1533

<sup>8</sup> Cf. Henry G. Fischer, *Ibid.*, p. 92-93.

L'exemple suivant date du Nouvel Empire. On y voit Thoutmosis III face à la déesse Hathor<sup>9</sup>. La partie qui nous intéresse figure dans le cadre tracé en pointillés (agrandi à droite). Le premier texte (A) se présente sur deux colonnes. Il signifie « frapper la balle pour Hathor qui préside à Thèbes ». Il s'agit d'un rite que le roi accomplit pour la divinité. On peut voir ladite

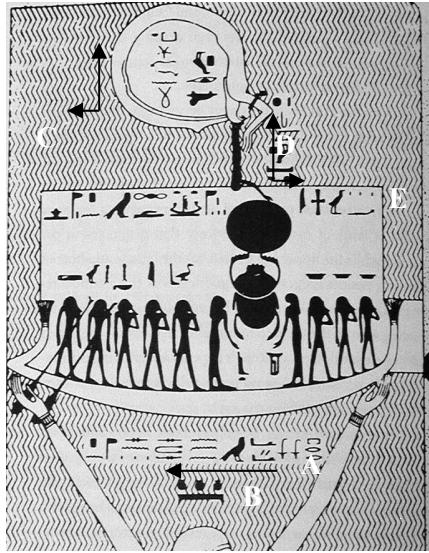


*Fig. 12. Temple de Thoutmosis III à Deir el-Bahari*

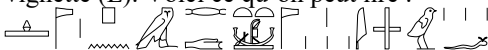
balle dans les mains de Thoutmosis. Le texte est disposé de telle sorte que le segment qui se rapporte directement au sujet, la frappe de la balle, figure dans une colonne avec une orientation dextrogyre des signes, tandis que la dernière partie, qui concerne la bénéficiaire, figure dans la seconde colonne avec une inversion du sens de la lecture. L'effet est un peu celui qu'on obtiendrait si la phrase était dite par un récitant qui se tournerait d'abord vers la droite, s'adressant au roi, puis vers la gauche, en direction de la divinité quand il passerait à la seconde partie de la phrase. Un effet analogue est obtenu pour le texte B, qui signifie « rattraper (la balle) par le prêtre après qu'il (sc. le roi) l'a lancée ». Les prêtres dont il est question sont représentés devant le genou du roi, en taille minuscule, conformément à la loi dite de « proportion morale », qui veut que la taille des individus corresponde à leur place dans la société. La partie du texte qui se rapporte au prêtre a une orientation sinistrogyre, celle qui se rapporte au roi a l'orientation inverse. Le texte doit donc se lire en commençant par le milieu, c'est-à-dire là où les segments se rejoignent.

<sup>9</sup> Cf. Henry G. Fischer, *Ibid.*, p. 90 et fig. 20.

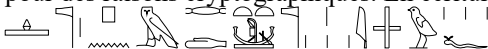
Le dernier exemple provient du *Livre des Portes*, un rituel funéraire royal datant du Nouvel Empire<sup>10</sup>. La figure ci-dessous montre la barque du soleil portée à bout de bras par Noun. Les symboles y abondent. La représentation est accompagnée de légendes, qui servent tantôt de titres, tantôt de gloses



Par exemple, en B figure le nom du dieu Noun, tandis que le texte A décrit l'action du dieu « c'est pour soulever ce dieu (sc. Khépri) que ces bras sortent de Noun ». Le sens de lecture est sinistroyre, comme attendu, puisque le dieu est tourné vers la droite. Les légendes, ou plutôt les gloses, qui se rapportent à Osiris (C) et Nout (D) sont en colonnes, avec un sens de lecture qui se conforme à l'orientation des personnages, c'est-à-dire qui va de bas en haut. Ce qui est le plus étonnant, c'est la ligne centrale, qui sert de titre à la vignette (E). Voici ce qu'on peut lire :





Si l'on s'en tient aux principes généraux énoncés plus haut, le sens de la lecture devrait aller de la droite vers la gauche. Or cela ne donne aucun sens. Il faut commencer par la gauche et progresser vers la droite. Tous les signes orientables, non symétriques, ont été volontairement inversés, sans doute pour des raisons cryptographiques. En écriture normale, on aurait :



<sup>10</sup> Cf. Erik Hornung, *Idea into Image. Essays on Ancient Egyptian Thought*, New York, Timken Publishers, 1992, p. 108.



## 6.2 L'image complète le texte

Il est des cas où l'image complète l'écrit. L'écriture hiéroglyphique comprend ce que les égyptologues appellent des déterminatifs. Il s'agit de signes écrits à la fin des mots. Dépourvus de prononciation, ils spécifient la classe conceptuelle à laquelle appartient le mot auquel ils s'accolent. Par exemple, dans le mot  ḥw.t « château », le signe du plan de maison () indique que le mot se range dans la catégorie sémantique des immeubles. La scène reproduite ci-dessous montre un chasseur capturant un ibex au lasso<sup>11</sup>. Pour ne laisser aucun doute, un titre l'accompagne : *sph, ni3 in nw* « attraper au lasso un ibex par le chasseur ». Le lecteur perspicace aura tout de suite remarqué que les graphies des mots sont défectives. Manquent en effet les déterminatifs. En réalité, ceux-ci doivent être recherchés dans la représentation figurée. Le déterminatif du lasso, qui accompagne normalement *sph*, celui de l'ibex, attendu derrière *ni3* ou celui du chasseur, en complément de *nw*, sont bel et bien présents. La solidarité entre le texte et l'image est donc très forte. En fait, il y a de la redondance dans des scènes de ce type, sans qu'on sache toutefois très bien si c'est l'image qui glose le texte ou le texte qui souligne l'image.

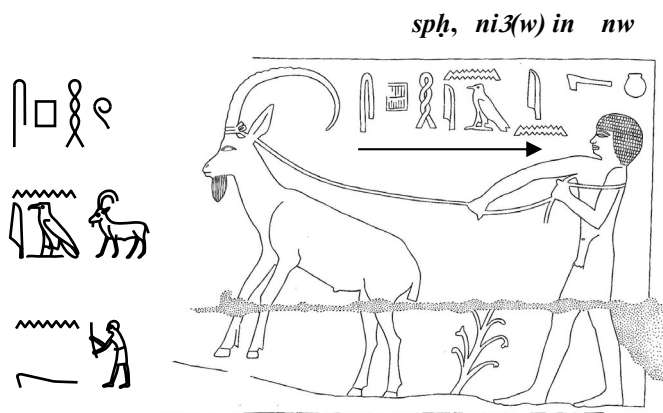



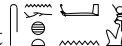



Fig. 13. Chapelle de Paemkai (MMA 08.201.01)

<sup>11</sup> Cf. Henry G. Fischer, *Ibid.*, p. 27-28.

La scène suivante<sup>12</sup>, plus récente, montre Isis allaitant le jeune Séthi I<sup>er</sup>. Le texte du discours de la déesse, qui commence à la colonne 2, omet systématiquement le pronom personnel de la première personne, pourtant nécessaire à la compréhension. Celui-ci doit à nouveau être recherché dans la

scène figurée. Il faut donc lire  (col. 2),  (col. 3),  (col. 3) et  (col. 4). Mais il y a plus. Le verbe *rnn* « élever, nourrir » (col. 3) s'est adjoint un déterminatif qui renvoie directement à l'image principale  : le signe choisi représente en effet une déesse assise ayant l'enfant royal sur les genoux.

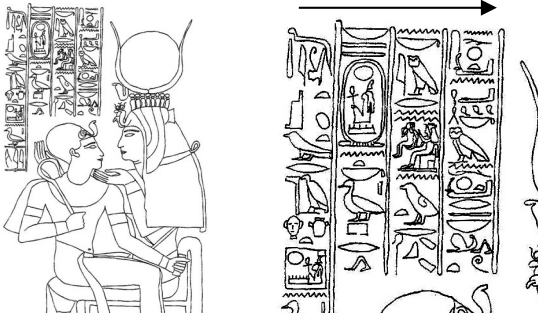


Fig. 14. Isis nourrissant Séthi I<sup>er</sup>

### 6. 3 Image ou texte ?

La distance qui sépare le texte de l'image peut se rétrécir considérablement. La scène reprise ci-dessous montre les génies de la Haute et de la Basse Égypte liant les plantes héraldiques associées à ces deux moitiés du pays. Ce type de représentation, hautement symbolique, commémore la réunion du Nord et du Sud, moment fondateur de l'unité du pays. La scène a une valeur directement interprétable en tant qu'image. Elle est également susceptible d'une lecture. En effet, l'élément vertical autour

<sup>12</sup> Cf. Eric van Essche, « La valeur ajoutée du signe déterminatif dans l'écriture figurative ramesside », *Revue d'Égyptologie*, n° 48, 1997, fig. 4, p. 209.

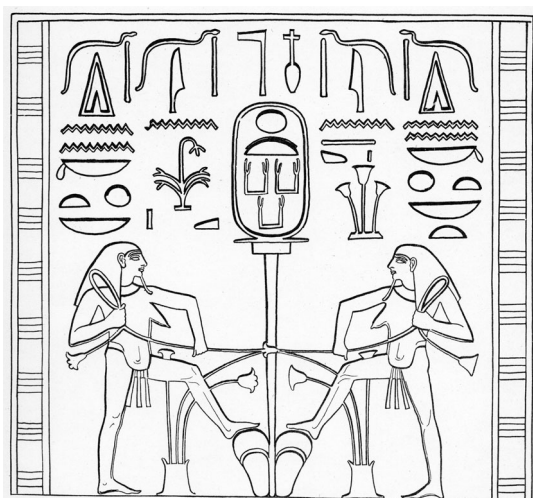


Fig. 15. Relief BM 163

duquel les plantes héraldiques sont nouées est un signe d'écriture. Il se lit *sm3* et signifie « réunir ». On peut donc lire, en prenant le signe central et les deux plantes héraldiques qui l'entourent, *sm3 mhw sm'w* « réunir la Basse et la Haute Égypte »<sup>13</sup>. Ce sont des représentations de ce genre qui sont à l'origine de la lecture exclusivement symbolique des hiéroglyphes. Cette interprétation, diffusée par l'Antiquité classique tardive, et reprise par la Renaissance, polluera toutes les tentatives de déchiffrement aux cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s.






## 7 La dimension iconique du texte






La théorie moderne classe commodément les hiéroglyphes en trois grandes catégories de signes : les idéogrammes, les phonogrammes et les déterminatifs. On peut schématiquement les caractériser de la manière suivante :

	[+ sém.]	[+ phon.]
idéogrammes	+	+
phonogrammes	—	+
déterminatifs	+	—


Fig. 16. Les composantes du système hiéroglyphique

<sup>13</sup> Le nom générique réservé à ce genre de scènes est *sm3-t3.wy* « réunion des Deux Terres ».

- Les idéogrammes ont, **à la fois**, un contenu sémantique et un contenu phonologique ; ils représentent quelque chose à quoi est associée une valeur phonologique déterminée. C'est précisément ce qui différencie l'idéogramme du pictogramme (même si le premier dérive historiquement du second). Par exemple, le signe , qui représente le plan d'un bâtiment, se lit *pr* et signifie « maison ». Le signe ne renvoie donc pas à n'importe quel type d'édifice.
- Les phonogrammes n'ont qu'une valeur phonologique. Ils sont désémantisés. Le processus qui conduit à la création des phonogrammes a dû être très simple. Une fois établie la relation entre un signe et une suite de phonèmes (niveau idéographique), le signe devient disponible pour écrire un mot dans lequel se présente la même suite de consonnes, sans que soit nécessairement conservé le sens de l'idéogramme. Reprenons le signe , auquel s'attache la valeur phonologique P + R. Le signe pourra servir à écrire le mot   *pri* « sortir », duquel est absente toute idée de maison. Le signe  n'est utilisé que pour sa valeur phonologique.
- Les déterminatifs ont en quelque sorte la caractéristique inverse des phonogrammes : ils ont une valeur sémantique, mais ils ne se lisent pas. Placés à la fin du mot, ils indiquent au lecteur la catégorie conceptuelle à laquelle le mot se rattache. On notera que leur présence n'est pas obligatoire. Les déterminatifs ont une grande utilité à plusieurs points de vue : ils aident au découpage des mots, ce qui est précieux dans une écriture qui ne connaît pas le blanc typographique (*scriptio continua*) ; ils sont parfois le seul indice de la signification du mot si celui-ci est rare ou utilisé en contexte peu clair ; enfin, ils sont une mine d'informations sur la manière dont les anciens Égyptiens catégorisaient le monde. À ce titre, ils intéressent au premier chef les anthropologues<sup>14</sup>. Le déterminatif reste en dehors du linguistique *stricto sensu* ; il se voit, mais ne se lit pas. C'est en quelque sorte une sur-détermination qui ne fonctionne que sur le plan de l'écrit et qui permet au scribe qui sait les utiliser d'apporter de subtiles variations sémiques.

Les frontières entre idéogrammes, phonogrammes et déterminatifs ne sont pas étanches. Il n'est pas rare de retrouver un même signe dans les trois emplois. Le signe , déjà rencontré comme idéogramme et comme phonogramme, peut encore figurer comme déterminatif pour classifier n'importe quel type de bâtiment : c'est le cas dans   *hw.t* « temple » ou   *'h* « palais ». Il est même possible de rencontrer deux fois le même

<sup>14</sup> Cf. Orly Goldwasser & Matthias Müller, « The Determinative System as a Mirror of World Organization », *Göttinger Miszellen*, n° 170, p. 49-68.

signe dans un même mot, une fois comme idéogramme et une fois comme déterminatif : dans  *iwi* « venir », le signe des jambes en mouvement en début de mot est un idéogramme, et il est repris comme déterminatif générique du mouvement en fin de mot.

J'ai déjà insisté sur le fait que la dimension iconique du signe hiéroglyphique n'est jamais complètement effacée. Elle demeure de manière latente, toujours prête à être réactivée si le besoin s'en fait sentir. C'est ce qui explique, par exemple, que les hiéroglyphes représentant des entités hostiles ou néfastes fassent parfois l'objet d'une mutilation afin de contrecarrer magiquement leur potentielle activité nuisible. Les hiéroglyphes reproduits ci-dessous ont été transpercés par des poignards : il s'agit d'animaux éminemment dangereux comme le crocodile, le serpent, l'animal séthien, le taureau sauvage ou encore un ennemi de l'Égypte.



Les déterminatifs permettent des jeux d'écritures parfois très élaborés. Il n'est pas rare qu'un mot soit attesté avec plus d'un déterminatif. Le choix de ce dernier est dicté par la nuance que le scribe désire apporter dans un contexte déterminé. En voici un exemple. L'égyptien possède un terme pour désigner les Asiatiques ; il s'agit du mot *mntj.w*. Accompagné du déterminatif de l'homme assis (a), il désigne les populations de l'Asie de manière neutre, générique, sans connotation particulière ; le déterminatif se contente de ranger les *mntj.w* dans la catégorie des êtres humains. Dans un contexte approprié, ce déterminatif peut laisser la place à celui de l'ennemi gisant (b). L'intention du scripteur est alors tout autre ; les *mntj.w* sont rangés dans la catégorie des ennemis, plus précisément des ennemis vaincus, de l'Égypte. Il faut bien comprendre que le changement de déterminatif n'affecte en rien la réalisation du mot sur plan oral. Il s'agit d'un jeu d'écriture interne au système hiéroglyphique. Cela n'est pas prononçable, et c'est bien sûr intraduisible.



Les jeux d'écriture culminent à l'époque gréco-romaine dans les spéculations des intellectuels attachés aux *scriptoria* des temples. Les hiérogammates, comme on les appelle, rivalisent alors d'ingéniosité pour inventer de nouveaux signes ou pour trouver des significations nouvelles à des signes déjà existants. En voici un exemple bien connu. Le nom du dieu Ptah s'écrit d'ordinaire en toutes lettres, si l'on peut ainsi s'exprimer (a) :



Dans les textes ptolémaïques, on trouve des graphies à haute valeur sémantique ajoutée. Dans l'exemple repris ci-dessus (b), l'hérogrammate a composé un tableau fait de trois éléments : le signe du ciel, qui se lit  $p.t$ , le signe d'un génie primordial, qui se lit  $hh$ , et le signe de la terre, qui se lit  $t3$ . En appliquant le principe d'acrophonie, on obtient les radicales nécessaires à la lecture du dieu :  $p + t + h$ . Mais cette graphie vaut aussi par ce qu'elle représente visuellement. On y voit le génie Heh occupé à séparer le ciel de la terre, c'est-à-dire à effectuer l'acte démiurgique par excellence. En choisissant cette graphie, plutôt qu'un simple rendu phonologique, l'hérogrammate précise à son lecteur que Ptah doit être ici compris en référence à son rôle de démiurge. Plutôt que de complémentarité ou de fusion, il vaut sans doute mieux parler ici de superpositions de niveaux de lecture.

# Sémiotiques syncrétiques : l'espace du jardin

**Introduction des journées d'étude de Bertinoro (FC)**

**10-11 décembre 2004**

Après les journées de Liège (L'écriture dans l'image, 29-30 avril 2004) et le colloque de Limoges (Affiches et affichages 7-9 octobre 2004), les journées d'études de Bertinoro concluront le deuxième cycle de rencontres sur l'hétérogénéité du visuel. L'objet de notre réflexion, consacrée cette année aux syncrétismes, sera un texte multimodal par excellence : le jardin.

Ensemble complexe, fait d'arbres, d'arbustes et de fleurs, mais aussi d'allées, d'architectures, de sculptures, de monuments, d'épigraphes et d'inscriptions, de grottes, de vraies et fausses ruines, de miroirs d'eau, de ruisseaux, de fontaines, le jardin constitue une combinaison, dans un ensemble relativement homogène, de grandeurs appartenant à des sémiotiques différentes dans leurs formes et dans leurs substances.

Microcosme dans son expression idéale, le jardin accueille, à côté de plantes et d'animaux, des produits de tous les arts. Et s'il sollicite premièrement la vue, il est avant tout un espace qui nous enveloppe, que l'on parcourt, en lequel on écoute des sons, naturels et mêmes artificiels (traditionnellement, le jardin a été le lieu non seulement de la méditation et de la lecture, mais de la musique, des danses et des jeux) ; on y respire des odeurs, on y goûte des saveurs (tout au moins au Moyen Age et à la Renaissance, quand les visiteurs avaient la possibilité de cueillir les fruits et de s'orner avec les fleurs récoltées.) A certaines époques (voir le jardin pré-romantique « à l'anglaise »), le refus des grandes allées, de la géométrie, des perspectives et de toute vue d'ensemble sur le jardin qui caractérisaient le jardin italien et français, semble renier précisément le primat de la vue sur les autres sens, à la faveur de perceptions locales, plus "intimes" et variées induites par des parcours tortueux et au sol irrégulier. Une première question qu'on peut se poser est donc celle de la place assignée à la vue et aux autres ordres sensoriels dans la création et la réception, passée et présente, du jardin.

En tant qu'espace organisé signifiant, le jardin, le long de son histoire ne s'est pas borné à susciter des sensations et des « états d'âmes » (surprise, paix, mélancolie...) ; il a pu être demandé à l'observateur une opération de véritable « lecture ». C'est le cas, par exemple, du jardin médiéval, renaissant

et baroque, à l'intention emblématique et allégorique très marquée, qui était pensé explicitement comme un lieu didactique, comme un grand texte organique à déchiffrer. Plus généralement, en jouant différemment des éléments qui semblent le caractériser (la délimitation et la clôture, l'opposition à l'habitat et au paysage, la dé-fonctionnalisation...) le jardin se pose toujours comme une figure du rapport idéal entre homme et nature. Une deuxième question concernera donc l'articulation de ces deux modalités fondamentales de fonctionnement du jardin : comme texte et comme lieu d'une expérience, comme objet de contemplation et comme lieu de pratiques, de parcours perceptifs et passionnels.

Entre le jardin comme « livre » et le jardin comme « théâtre des passions » et forme de vie ; entre le jardin vécu et le jardin représenté (par la littérature, la peinture, le cinéma...), comment les modèles interprétatifs élaborés par la sémiotique peuvent-ils rendre compte, dans sa complexité, de la dimension esthétique, cognitive et passionnelle du jardin ? Peut-on en extraire, au delà du répertoire classique de motifs qu'il manipule, son lexique et sa syntaxe propre ? Enfin résoudre, par une approche analytique « syncrétique », les hétérogénéités d'un objet qui combine plusieurs systèmes sémiotiques spécifiques et joue sur différents niveaux de signification ?



# **Semiotica dello spazio e semantica storica del giardino : esplorazione di metodo e note per una ricerca**

Pierluigi Basso  
*Università di Bologna*  
*Università IULM, Milano*  
*Università IUAV, Venezia*

## **1. La significazione dello (e nello) spazio**

### *1.1. Una cartografia diagrammatica del valere*

Assumere come spettro investigativo la determinazione spaziale dei valori significa non solo affrontare l'accoppiamento tra dimensione enunciata dello spazio appreso e dimensione enunciazionale dello spazio fenomenologico in cui si iscrive ogni valorizzazione<sup>1</sup>, ma operare una riduzione prospettica sulla costituzione di un orizzonte figurativo significante. È ben chiaro, infatti, che alla diagrammatica spaziale dei valori si associa sempre e inevitabilmente una diagrammatica temporale (per esempio, in termini di precedenza, contemporaneità, successione); per di più, ogni valore spaziale e temporale non accede al *valere* se non in funzione dell'attanzializzazione di uno scenario fenomenologico. Affinché si stagli uno scenario semantico, è necessario che all'asimmetria di posizioni topologiche e di stadi temporali si possa associare un'asimmetria di carichi modali, ossia di attribuzioni/assunzioni dei valori. In questo senso, anche lo spazio fenomenologico è una costituzione percettiva che è significante proprio perché costituita all'insegna della temporalizzazione e dell'attanzializzazione. Non si costituirebbe un dominio interocettivo ed esteroceettivo senza un confronto polemico frutto di un minimo di attanzializzazione (un corpo che fa fronte a un sistema di forze) e non vi sarebbe la possibilità di discriminare una *prossimalità* da una *distalità* delle relazioni senza la temporalizzazione delle connessioni attanziali che istituisce una divaricazione di modi di esistenza, per cui anche ciò che è assente è valente per ritenzione di una presenza trascorsa o per prefigurazione di una presenza a venire. In definitiva è impossibile costruire

---

<sup>1</sup> Si rinvia a Bertrand (1985) e Fontanille (1999).

una determinazione della spazialità significante in modo autonomo<sup>2</sup>. Oltre tutto, al carattere spurio di una semiotica dello spazio si deve aggiungere la sua variegata costituzione polisensoriale secondo campi sensoriali che decidono della circolazione dei valori e della loro valenza.

1. Se la condizione di accesso alla significazione è l'attanzializzazione significa che essa è istitutrice delle valenze, cosa che chiarisce immediatamente come la semantica e la sintattica profonda del percorso generativo greimasiano siano in realtà il frutto di una prospettiva tutt'al più archeologica ed elettiva, ma pur sempre generativamente seconda.

2. Il carattere congiunturale delle articolazioni semiotiche, rispetto a una prospettiva di semantizzazione specifica, comporta che l'obiettivazione di una diagrammatica del valore, da una parte, e l'assunzione soggettuale di una determinazione di valenze, dall'altra, si diano in realtà come un accoppiamento di determinazioni bilaterali, vale a dire dipendenti tanto dal corpo percipiente quanto dal mondo-ambiente.

3. Alle valenze esistentive<sup>3</sup>, elaborate per la stessa pregnanza dualistica del confronto interattanziale, si aggiungono sempre delle valenze terze che dipendono dalla prospettiva asimmetrica di ogni semantizzazione, dato che questa è necessariamente mediata dalla competenza modale dell'attante enunciatore.

È proprio tale asimmetrizzazione competenziale che traduce la bilateralità delle determinazioni in un doppio scorrimento del percorso generativo del senso, il quale deve essere pensato come costitutivamente correlato all'articolazione congiunturale di un piano dell'espressione e di un piano del contenuto. Quando i valori sono ricondotti alla topologia delle loro relazioni, abbiamo un quadro di salienze diagrammatiche localizzate e assunte come valenze a partire da un punto di vista che si trova una competenza assegnata : in questo caso, si staglia un *dominio d'esperienza*<sup>4</sup> (lo spazio è allora condizione di emergenza dei valori percepibili). Quando i valori dipendono dalla messa in gioco di un piano fittivo che si modella sulla base di un'assiologia e un quadro di relazioni convenzionali, ecco che abbiamo un quadro diagrammatico di significazione pregnante che media e riarticola le salienze percepibili (in tal caso, si tratta di uno spazio enunciato dipendente da un gioco linguistico, all'interno di ciò che con Fontanille potremmo chiamare un *dominio d'esistenza*).

---

<sup>2</sup> Naturalmente lo stesso può essere detto della temporalità e dell'attanzializzazione rispetto alla spazialità : la significazione si interroga solo a regime e non può risalire al di qua di se stessa senza perdere contatto qualitativo con il senso stesso. Riconosciuto ciò, si potrà assegnare alla spazialità, in seconda battuta, un apporto del tutto sui generis alla significazione.

<sup>3</sup> Usiamo il termine *esistentivo* per demarcarne l'emancipazione da un quadro ontologico. La stessa esistenza del mondo è un piano significante di sussistenza delle cose costituito in ragione di una com-presenza e di una accoppiamento di memorie soggettali e oggettali.

<sup>4</sup> Cfr. Fontanille (2003).

Il problema specifico della significazione antropica è che questi due domini di articolazioni semiotiche – in base ai quali lo spazio è contemporaneamente una rete di relazioni salienti assunte e una rete di relazioni pregnanti proiettate - sono colti da una osservazione di secondo ordine (*interpretazione*) la quale gestisce la significazione mediante una pluralizzazione degli accessi al senso. Ecco allora che ogni costituzione pertinenziale di uno spazio sarà a sua volta messa in prospettiva secondo delle valenze specifiche (diagrammatiche, esistentive e convenzionali), così come, a loro volta, le valenze saranno messe in prospettiva secondo la gestione del senso propria della pratica in atto (possibilità, attualità e destinalità<sup>5</sup>). Con ciò siamo giunti a una qualche ricomposizione di un quadro teorico unitario tra semiotica generativa e semiotica interpretativa. I movimenti interpretativi sono un quadro di ribattimento incrociato tra prospettive di semantizzazione, per cui possiamo vedere i percorsi generativi e bilaterali del senso (rispettivamente sotto il regime di esperienza o di esistenza) all'insegna del *musément* peirciano, che è poi il superamento stesso dell'inferenzialismo logico : vale a dire, il regime della significazione antropica si pone come la gestione comune (e finanche la modellizzazione reciproca) dei materiali più eteroclitici : percetti, ricordi, prefigurazioni, ecc<sup>6</sup>. Dall'altra parte, la prospettiva greimasiana consente di cogliere i regimi di semantizzazione e le osservazioni di secondo ordine sulla significazione come interne ai territori stessi dell'enunciato ; ecco che l'enunciazione enunciata si palesa come una gestione di valenze (diagrammatiche, esistentive e convenzionali/mediazionali) che opera per declinazione figurativa, asserzione e assunzione dei valori.

L'asimmetrizzazione dei fronti interattanziali (soggettale/oggettale), costruita dall'iniziativa enunciazione, si fonda sulla tensione tra *assunzioni* - che articolano valenze sulla base di paesaggi di forme costituibili - e *delegazioni* - che costruiscono, sulla base della fungibilità dei materiali esperibili, dei mondi enunciati fittivi. In definitiva, non esistono che concatenazioni di assunzioni, delegazioni e ri-assunzioni. Il regime interpretativo della significazione antropica innesta, infatti, una demoltiplicazione degli accessi al senso ; in particolare, le osservazioni di secondo ordine sulla significazione comportano :

a) una risoluzione dei locali ammanchi di senso in termini di retroduzione (riconduzione) di un « progetto per proiezione » (*delegazione*) a una « diagrammatica del valere » (*assunzione*), come nel caso, per esempio, dell'emozione (cfr. Basso, 2006b) ;

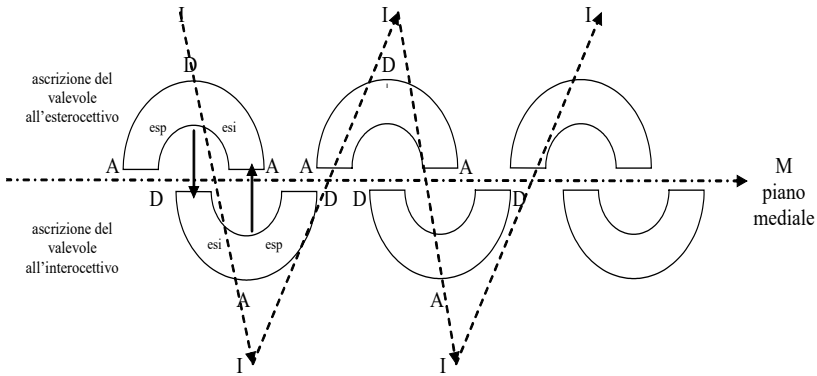
b) un portato eteroreferenziale del piano di delegazione verso il dominio d'esperienza ; infatti, al superamento delle condizioni di presenza sensibile dei valori - in virtù della loro traducibilità in un campo fittivo di operazioni discorsive - corrisponde una rimodellizzazione delle valenze esperibili.

---

<sup>5</sup> Peirce, *Collected Papers*, 4.549.

<sup>6</sup> Ci permettiamo di rinviare a Basso (2002, cap. 7).

In pratica, le condizioni del *valere* dei valori enunciati sono correlative delle condizioni di enunciazione del *valevole*. Non abbiamo allora che concatenazioni di semicircuiti « assunzione-delegazione », enantiomorfi e sfalsati. Infatti, i regimi di valorizzazioni non costituiscono una catena, dato che non si inanellano : ogni semicircuito di semantizzazione è, infatti, separato da uno iato mediazionale e da una torsione enunciazionale, ossia da una lacuna tra esistenza ed esperienza che solo la narrativizzazione può cercare di suturare. Da questo schema si evince, se non altro, la demoltiplicazione degli accessi al senso propria dell'ecologia semiotica antropica.



A : assunzioni                      D : delegazioni                      I : interpretazioni  
 Esp : dominio d'esperienza                      esi : dominio d'esistenza  
 I<sup>1</sup>→I<sup>2</sup> : narrativizzazione

M→A : attante di controllo nella costituzione di un piano d'esperienza saliente

M→D : attante di controllo nella costituzione di un piano d'esistenza pregnante

↓ prospettiva epistemologica di una semiotica dell'esperienza

↑ prospettiva epistemologica di una semiotica del testo

↘↙↗↖ prospettiva di una semiotica delle pratiche

\* Lo spessore dei semicerchi indica come la correlazione espressione/contenuto sia presente per ogni transizione da assunzione a delegazione e viceversa, e come tale transizione sia sempre sottesa da uno spazio.

\*\* La parte superiore e la parte inferiore dello schema non rilevano affatto di un dominio sensibile e di un dominio intelligibile, ma indicano semplicemente l'imputazione di un radicamento delle valenze (in atto o in memoria), e la dissimilazione tra stadi della soggettivazione del valore (percezioni, affetti, concetti, ricordi, ecc.). Il continuo passaggio dell'interpretazione narrativa da un campo di imputazione all'altro indica una gestione delle valenze del tutto sottratta a un mero inferenzialismo (è il *musement* peirciano).

\*\*\* L'enantiomorfismo tra parte superiore e parte inferiore indica come il ritmo della semantizzazione si espliciti sempre in una pulsazione tra retroduzione affettiva del progettare e iniziativa di rimodellizzazione del sentire.

\*\*\*\* L'oscillazione tra regimi monoplanari e biplanari della significazione è ripensata come continua e ritradotta in termini di poliritmia della sintassi esperienziale/esistenziale (assunzioni/delegazioni).

\*\*\*\*\* L'enunciazione linguistica è definita da almeno una concatenazione ADA / DAD e, in quanto enunciazione narrativa, essa prevede, per trasposizione discendente dell'interpretazione ( $I \ni I$ ), eredità di valenze (diagrammatiche, esistentive e convenzionali) in discorso e, per trasposizione ascendente ( $I \supset I$ ), quadri epistemici delle valenze (possibili, attuali, destinali) trattate nelle prassi.

### *1.2. Configurazione e semiosfera*

Siamo partiti dall'idea che la determinazione spaziale dei valori è inevitabilmente dipendente da una visione riduzionistica e siamo giunti fino a un duplice ancoraggio delle valenze rispetto a un dominio d'esperienza e a un dominio d'esistenza. Se ci domandiamo, rispetto alla trattazione precedente, quale sia il ruolo giocato specificatamente dallo spazio nell'ecologia della significazione, ebbene esso appare strettamente legato alla determinazione configurazionale degli scenari valoriali. Non c'è dubbio che l'aspetto configurazionale sia altrettanto importante di quello più strettamente narrativo, connesso all'esperienza temporale.

Ora, la configurazione non può essere ridotta a mereologia, e quest'ultima non si pone al di qua di una articolazione semiotica; come ricorda Nelson Goodman (1951), non si possono identificare entità distinte senza opposizioni di contenuto. La relazione delle parti con un intero si pone, tra l'altro, come una prospettiva di semantizzazione certo discernibile, ma in ogni caso articolata con quella topologica (la presenza di un'entità dentro a un'altra non significa affatto che la prima sia parte della seconda). Le connessioni topologiche tra entità costruiscono una rete di relazioni qualitativamente competitiva rispetto alla proto-attorializzazione della mereologia (le parti divengono dei proto-tratti figurativi del tutto). Le modellizzazioni topologiche e mereologiche sono proto-figurative nel senso che individuano delle relazioni diagrammatiche, ossia un sistema di posizioni correlate (differenziali e gerarchizzate), ma ancora vuote di valenze narrative. La configurazione ha tuttavia una dinamica e una sostanza morfologica irriducibile a topologia e mereologia; di fatto, solo quando reinnestiamo il livello morfodinamico la descrizione dello spazio rinviene quel paesaggio inter-attanziale che si pone alla base dell'orizzonte figurativo delle relazioni valevoli (ossia dotate di una costituzione asimmetrica e di carichi modali specifici). In tale prospettiva appare chiaro che la protofiguratività della mereologia non è affatto connessa a una antecedenza, a un percorso generativo che la colloca a monte dell'emergenza morfologica. Al contrario, la mereologia è costituzione tensiva e distribuzione moltiplicativa di ruoli protoattoriali (cosa che ne precisa la totale irriducibilità a una teoria degli insiemi).

A lato, si deve ricordare che la mereologia intesa in senso brentanoiano, o comunque fenomenologico, non attiene esattamente alla relazione tra le parti e il tutto, ma alla tensione tra costituzione di una datità e tematizzazione delle proprietà che essa può esemplificare. Essa ci ricorda, per esempio, come la lettura plastica non possa mai sganciarsi da un piano figurativo di radicamento (contrasti cromatici sono sempre e necessariamente esemplificati da un piano di occorrenze figurative). Tra la *Terza Ricerca*

*logica e Le lezioni sulla sintesi passiva*, Husserl estende e generalizza la soggiacenza delle costituzioni di datità all'interesse tematico. Ora, non solo ciò sembra prospettare una de-ontologizzazione delle datità significanti (al di là della *doppia dipendenza* della costituzione sensibile - il mondo-ambiente è un substrato che si offre e nel contempo si impone alla/sulla sua determinazione percettiva), ma può infine condurre, per via di una generalizzazione, a una concezione dello spazio che lo vuole determinabile solo sotto l'egida di un minimo di attanzializzazione. Se da una parte ciò consente una trattazione della spazialità secondo i diversi campi sensoriali che lo costituiscono (vedi prossimo paragrafo), dall'altra tale riflessione può finire col ridurre la relazione tra lo spazio e gli enti che lo abitano a un rapporto metonimico e quindi nuovamente « solo » mereologico. L'attanzializzazione sarebbe solo questione di taglia e lo spazio di per sé non sarebbe null'altro che una totalità partitiva o integrata con cui ci si confronta. In realtà, non basta rivendicare lo spazio come cartografia diagrammatica del valere rispetto ai valori costituibili, e neppure sottolineare la complessa relazione tra mereologia, topologia e morfologia. C'è ancora un residuo di analisi nella significazione dello/nello spazio, qualcosa che ha a che fare con la trasformazione orientata dei valori, ossia con il senso. L'ecologia semiotica ha una dipendenza spaziale specifica che non può essere ridotta al solo aspetto configurazionale. Lo spazio non è solo un vasto orizzonte interattanziale, ma registra ogni posta di significazione secondo una regionalizzazione dell'*operabile*. Ora, se una semiotica dell'esperienza ci permette di cogliere la spazialità come istituita secondo diversi campi sensoriali, se una semiotica del testo ci consente di cogliere come ogni spazializzazione di valori possa essere assunta quale piano di espressione fittivo di un piano di contenuti discorsivi, solo una semiotica delle pratiche potrà rendere conto della relazione tra spazialità e forme di vita. È bene chiarire che a questo livello non si tratta affatto di ribadire una topica narrativa (spazi eterotopici, utopici, paratopici, ecc.), già ampiamente evidenziata negli studi semiotici, né – come dicevamo – di esplorare l'attanzializzazione dello spazio. Al di là della distinzione tra spazio esperienziale e spazio fittivo dei giochi linguistici, dei domini d'esperienza e d'esistenza, lo *spazio vissuto*, implicato nell'omogeneizzazione semiotica tipica del *musement*, registra quella che Eugène Minkowski (1933, p. 373) chiamava l'« ampiezza della vita », ossia la semiosfera di valori *operabili* e *operativi* (così definibili in ragione della doppia dipendenza delle determinazioni semantiche, e quindi in virtù tanto della loro trasformazione, quanto del loro potenziale trasformatore). Ora, la *messa in opera* dello spazio significante ha bisogno di una distanza critica e di una riserva valoriale. L'*operabile* ha bisogno dello sfondo del non operato, nonché della fluttuazione di determinazioni offerta dal caso, per darsi come quadro di creatività degli interventi. Parallelamente, l'*operativo* è tale solo se ha come sfondo tanto l'inattivo quanto delle determinazioni accidentali, cosa che gli consente di offrirsi come orizzonte pratico vigente.

Se ancora una volta temporalizzazione e attanzializzazione si intrecciano ineludibilmente con la spazializzazione, troviamo qui la possibilità di evidenziare il ruolo di quest'ultima all'interno di una semiotica delle pratiche. Se lo spazio, in quanto riserva distributiva di iniziative, si satura di *istanze operative*, l'attante-osservatore percepisce un'asimmetria modale insostenibile: lo spazio diviene unilaterale manipolatore che dissolve l'*operabile*. Se lo spazio, in quanto distanza critica, collassa divenendo un'immensa protesi per il soggetto, costui manca di un orizzonte operativo saliente che renda pregnante il suo intervento. Lo spazio è allora ambiente semiotico di delegazioni/assunzioni (semiosfera) che richiede a) un'asimmetrizzazione nell'iniziativa, b) una tensione tra zone di mobilitazione e zone di giacenza di valori, c) un'aspettualizzazione prossimale/distale delle relazioni inter-identitarie.

### *1.3. Aspettualizzazione e parametrizzazione dello spazio*

Questo paragrafo sarà necessariamente schematico e apodittico; esso si basa su una rapida e semplificata conversione dell'elaborazione teorica di *Figure del corpo* di Jacques Fontanille e si limita a trattare qualche tipo di aspettualizzazione dello spazio rispetto alle tante che possono essere individuate.

Cogliere lo spazio come un orizzonte figurativo e quindi come un quadro di relazioni inter-attanziali, significa immediatamente pensarlo non come datità ontologica, ma come cartografia diagrammatica del valere dipendente sia dai fronti identitari « incorporati » e contrapposti, sia dalla modalità di circolazione dei valori sensibili.

Anche la morfogenesi dei corpi, intesa come costituzione e stabilizzazione locale di un incontro tra materia ed energia, è colta non come un processo ontologico, bensì come la determinazione di una *memoria figurativa* significata dall'esistenza semiotica di un attore. Allo stesso modo, la risoluzione figurativa di un corpo potenziale è data dalla sua determinabilità mereologica. La competenza di un attore viene evinta da un quadro topologico di relazioni antagonistiche con un altro attore e relata all'*attualizzazione* di una dinamica cinestetica e di una rete cenestetica, le quali mettono in campo due forme topiche dell'attanzializzazione corporale (la carne e l'involucro). È soltanto la presa di iniziativa a sigillare l'autonomia del corpo e il dualismo identitario tra un sé-idem e un sé-ipse.

L'ecologia della percezione, avendo di mira la stabilizzazione di un quadro figurativo (mondo-ambiente), istituisce un regime di determinazioni (*realizzazione*) di identità corporali, e quindi attoriali. Tuttavia, la semiosi percettiva in atto si produce a forza di attanzializzazioni di corpi, regionalizzando i confronti (*topica corporale*) e stratificando le costituzioni sensibili per campi sensoriali dissimilabili, ma potenzialmente indipendenti dai canali modalmente localmente attivati (uditivo, visivo, tattile, ecc.).

La spazialità esperienziale viene categorizzata, dunque, sia secondo una sintesi ecologica delle identità relate, sia attraverso un'analitica evenemenziale, sia in ragione di una diagrammatica astratta. Tale

categorizzazione è funzione del processo di spazializzazione dei valori : la configurazione è sempre una costituzione. Ma parlare di spazializzazione dei valori non significa ancora aver fatto luce sulla semantica dello spazio, la quale – come detto – si radica nell’« ampiezza di vita », ossia in un fascio asimmetrico di valorizzazioni<sup>7</sup>. Ciò significa che la spazialità ecosemiotica è dipendente da un sistema di regionalizzazioni dell’operabile/operativo (*campo ad incassamenti*) che si reclama alla formazione di campi sensoriali di secondo o terzo grado (Fontanille 2004, p. 169), del resto gerarchizzati tra loro proprio in funzione di un’aspettualizzazione e di una valorizzazione asimmetrica.

Se prendiamo allora l’ancoraggio deittico offerto dal corpo proprio in quanto *corpo-punto* (topica) e lo mettiamo in connessione con un campo sensoriale *reciproco*<sup>8</sup>, otteniamo una forma di aspettualizzazione spaziale stabile dell’operabile/operativo.

<b>valenze diagrammatiche</b> <sup>9</sup>	<i>sovrapposizione</i>	<i>contiguità</i>	<i>dispiegamento</i>	<i>estremità</i>
<b>valenze esistentive</b>	<i>collimazione</i>	<i>adiacenza</i>	<i>profondità</i>	<i>orizzonte</i>
<b>valenze simboliche</b>	<i>spazio identitario</i>	<i>spazio transizionale</i>	<i>spazio prossimale</i>	<i>spazio distale</i>

<sup>7</sup> Rinviamo alla conclusione del paragrafo precedente.

<sup>8</sup> Cfr. Fontanille (2004, p. 157-160).

<sup>9</sup> Lungo tutto il testo il lettore potrà reperire in controluce una rilettura della tipologia dei segni elaborata da Peirce ; per ragioni di spazio dobbiamo qui rinviare a Basso (2006a). Ci limitiamo a riportare lo schema che sta alla base di tale rilettura :

PROSPETTIVE SULLE VALENZE DIPENDENTI DALLE → TRE CATEGORIE CENOPITAGORICHE	<b>Primità</b> (valenze diagrammatiche)	<b>Secondità</b> (valenze esistentive)	<b>Terzità</b> (valenze mediazionali)
<b>configurazione (diagramma)</b>	<i>qualisegno</i>	<i>sinsegno</i>	<i>legisegno</i>
<b>prodotto</b>	<i>icona</i>	<i>indice</i>	<i>simbolo</i>
<b>membro di una memoria culturale (discorso)</b>	<i>rema</i>	<i>dicisegno</i>	<i>argomento</i>
↑ COSTITUZIONI PERTINENZIALI DEL SEGNO			



Se assumiamo invece la cinestesia del corpo-carne e la mettiamo in connessione con un campo sensoriale *intransitivo*, abbiamo, per esempio, una diagrammatica del *limite*, una analitica esistenziale del *termine* e una ecologia simbolica del *confine*; se la mettiamo in connessione con un campo sensoriale *transitivo* abbiamo una diagrammatica della *bordura*, una analitica della *soglia* e una simbolica della *frontiera*. In apparenza abbiamo solo una tensivizzazione, rispettivamente, dell'*estimità* e della *contiguità*; in realtà, abbiamo un sistema di incassamenti, e quindi di aspettualizzazioni e valorizzazioni identitarie alquanto diverse. Lo stesso può essere detto riguardo alla messa in tensione del *dispiegamento*; se assumiamo la cinestesia del corpo-carne e la mettiamo in connessione con un campo sensoriale interno, oppure esterno o ancora reciproco abbiamo una diagrammatica del dispiegamento passibile di diverse attanzializzazioni e quindi di differenti valenze (dal penetrabile/impenetrabile, al livellato/striato fino al liscio/ruvido, ecc.). Se assumiamo la cenestesia del corpo-involucro e la mettiamo in relazione con un campo sensoriale ricorsivo, ecco che avremo spazi aderenti o inaderenti (forma), inglobanti o meno (contenente), aperti o chiusi (filtro).

Il raddoppiamento nella convocazione di istanze corporali e campi sensoriali può apparire un'inutile complicazione teorica fintantoché non ci si misura con la natura specifica dell'interpretazione, con il raddoppiamento prospettico sulle valenze (assunte, delegate) e dei domini di afferimento (esperienza, esistenza). Dalla morfodinamica all'operabilità/operatività dello spazio, tutto sembra mostrarci la correlazione tra dimensioni spaziali di cui l'una è lo sfondo prospettico dell'altra, e ciò in virtù di una asimmetrizzazione tra sistema e ambiente o tra prese di iniziativa soggettali in uno scenario inter-attanziale. Da un lato, le stesse proprietà delle istanze corporali sono passibili di interdefinizione ricorsiva (ad esempio, l'azione di filtraggio o di contenenza dell'involucro prevede una mobilitazione e messa in tensione di materie ed energie, così come non c'è profondità senza cinestesi e non c'è inglobamento senza cenestesia). Dall'altro lato, l'asimmetria tra sistema e ambiente, tra passato e futuro, tra localizzazione ed orizzonte è risolubile solo per analogizzazioni reciproche dove ciò che è parametro del valore e ciò che viene parametrato sono in posizione potenzialmente scambievole. Del resto, anche l'aspettualizzazione temporale funziona solo sulla base di una temporalizzazione dei processi che funge da parametro per apprezzare la loro linearità, la loro memoria interna, la loro durata o puntualità, la loro stessa (im)perfettività. La retorica dello spazio è allora la figuraltà propria ad ogni connessione tra spazi-parametro e spazi operati/operanti. Tale dimensione figurale emerge già nel caso della localizzazione e si manifesta pienamente, per esempio, davanti alla predicazione del carattere « angusto » di uno spazio. Lo spazio angusto è, da un lato, uno spazio strategico mal tarato rispetto ai valori operabili mirati, dall'altro è uno spazio affettivo operante visto che esemplifica una ristrettezza dimensionale nella circolazione dei valori che viene analogizzata dallo spazio corporale interno interessato alla respirazione (affanno).

## 2. Semiotica del giardino : una prova di metodo

### 2.1. Piccola analisi lessicografica

Obiettivo della presente indagine lessicografica è quella di ricostruire una delimitazione minima del campo semantico del giardino. Innanzi tutto, tale indagine si rende necessaria perché il giardino si situa all'intersezione di domini e di pratiche diverse (architettoniche, agronomiche, ludico-estetiche, ecc.), finendo per assumere nel tempo statuti difformi e per essere valorizzato in modi alquanto variegati. In ultima analisi, tuttavia, tale indagine lessicografica si vuole come un'archeologia discorsiva, tesa, cioè, più a dischiudere dei percorsi semantici che il passato può rendere nuovamente disponibile (quand'anche in termini di sentieri interrotti) che a razionalizzare la pregnanza di una categorizzazione minimale e transtorica, fondata su un'origine<sup>10</sup>. In tale prospettiva, il nostro primario obiettivo sarà quello di caratterizzare il giardino attraverso un fascio di categorizzazioni aperte e molteplici, in grado di mappare direzioni di senso proprie delle pratiche che lo hanno storicamente prodotto e riconcettualizzato. Sulla base di questa cartografia, ci misureremo con l'obiettivo ultimo del nostro lavoro, ossia tematizzare il giardino come una sorta di *oltrearchitettura*, ossia come una ripertinentizzazione del *naturale* nell'edificare, giungendo alla nozione contemporanea di *architettura naturale*.

Più ancora delle altre arti, quella del giardino ha potuto essere immediatamente rapportata a una consegna originaria, quella divina : l'eden è esemplificazione di uno stato di natura conciliato con un mondo di valori divini, o - detto in altro modo - esso esibisce la residenza nel sensibile della stessa forma del contenuto che preforma i territori dello spirito. Il giardino è quindi costitutivamente il luogo simbolico di una conciliazione tra dimensione etica ed estetica, in quanto l'una si offre come porta d'accesso all'altra. In questo senso, ben si comprende come la parola ebraica *eden* significhi non solo « campagna », ma anche « piacere, delizia ». Nel giardino, troviamo un'etica della terra che si coniuga con un'estetica dei suoi frutti cosicché essa non teme eccessi, né abusi : i valori saturano domanda e offerta senza asimmetrie e senza valenze in grado di fondarsi autonomamente rispetto alla forma del contenuto della trascendenza. In tal senso, il peccato originale potrebbe essere riletto come una babele di giardini, nata per partizione del territorio (scrittura di confini) e per regionalizzazioni (domini di valenza) dei contenuti.

Tuttavia, la rottura di una semiotica edenica si dimostra emblematica di una ristrutturazione di entrambi i piani delle funzioni significanti ; la pretesa antropica di proprie valenze si coniuga con uno sconvolgimento dei valori costituibili sul piano dell'espressione, ossia con il riflusso da una *parusia* originaria. L'omni-disponibilità dei frutti sotto regime edenico si tramuta in deserto sotto l'egida di pratiche semiotiche antropiche. Ecco allora che il giardino non si pone affatto come un riflesso speculare partitivo e detensivo dell'Eden, dato che ha in memoria la « cacciata » dal paradiso, ossia la

---

<sup>10</sup> Cfr. Fabbri (2004).

fuoriuscita da una semiotica senza arbitri differenziali e senza resto. Tale allontanamento fonda la civiltà come ciò che si lascia alle spalle l'oasi prototipica per affrontare il deserto, dove la validazione dei valori non può che affidarsi alla comprovazione di una « giustezza » locale (e sempre ridiscutibile) dei cammini (è il destino di Caino). È l'intorno desertico in cui si è gettati che richiede la fondazione della città. In una tale prospettiva, il giardino è la tensione limite della progettualità architettonica, la quale, convertendo in forma spaziale il dominio di validità della legge, prova infine a riprogettare l'eden sulla base di una estetica della natura isomorfa alla propria organizzazione. In questo senso il giardino corrisponde a un massimo indice di civilizzazione, ossia si offre come traccia di una giurisdizione dove i valori « militarizzati » della città si possano coniugare con un'aisthesis sociale. La solidarizzazione tra forme di vita e forme del giardino nasce da una tensione fondativa costitutivamente ambigua ; il giardino si pone come esempio canonico di spazializzazione omeostatica di valori che testimonia più di un'assiologia laica, in grado di organizzare autonomamente la vita sociale, che di un'immagine edenica sfocata. In ogni caso, allo sbiadirsi dell'anamnesi edenica si contrappone la sedimentazione di una memoria « civile », dove la casa è vista come una mediazione ineludibile, come una nuova condizione d'accesso al « naturale » (di fatto, anche quest'ultimo è oramai, inevitabilmente, un concetto culturale). Tale mediazione non è una riconciliazione che dissolve le discontinuità (indistinzione della soglia di casa), quanto si propone come inclusività dell'edificare rispetto al suo « fuori desertico », e ciò in ragione dell'estensione del potenziale salvifico reciproco (si riscatta la natura dal deserto ed essa, urbanizzata, si pone come ideale spazio salubre). In fondo, l'idea di una bio-progettualità conciliatrice tra naturale ed artificiale ha radici molto antiche e brilla oggi in quel vivaio di forme ireniche che sono le architetture di vetro dei *terraria* e degli *acquaria*. L'esperimento in vitro dei *vivaria* è dato dalla conciliazione tra apprensione confinata, razionalizzazione delle pratiche vivaistiche e apertura al massimo di differenziazione della morfologia naturale.

Prima di affrontare alcuni episodi significativi dell'architettura contemporanea, è importante, in sede di preliminari, ribadire che il giardino è consustanzialmente una *regionalizzazione*, una partizione, un sottospazio che è sede di traguardi conciliatori : in questo senso, è stato concepito in quanto *herkos*, vale a dire « luogo recintato » e persino come *paradeisos* ; quest'ultimo è un termine di origine iranica (l'antico persiano *pairidaeza*) che significa « recinto murato », ossia spazio attorno (*pairi*) alle mura (*daeza*) di casa, e per derivazione, appunto, « giardino ».

Il giardino dismette il quoziente antagonistico intrinseco all'architettura (far fronte al deserto) e si propone come risoluzione coltivabile di un « senza-resto », ossia di un luogo « pacificato » e nel contempo in grado di promuovere la pace (*eirenikos*). Il « sacrificio del luogo » per edificare deve essere risolto nel segno sia di una co-abitazione di forme di razionalità e sensibilità (l'uomo e il *genius loci*), sia di un'*omeostasi* tra riproduzione e consumo, fino alla

piena sintesi tra *chortos* (orto), *herkos* (recinto) e *kepos* (giardino di piacere o di culto).

È ben evidente che non si può impiantare un discorso sull'oltre-architettura, sull'architettura naturale contemporanea, senza aver chiarito il campo semantico del giardino. Compito questo alquanto difficile, non appena si pensa alla messe di poetiche del giardino che la storia ci ha consegnato. Ma esistono alcune invarianti che possono in qualche maniera confinare (e contemporaneamente rilanciare) lo spettro di convocazioni discorsive del giardino come luogo di valorizzazione e scenario diagrammatico di valori. Questa duplicazione prospettica - assiologica da una parte e sorgiva di valori dall'altra - non è affatto innocente; anzi già situa e sottende il campo semantico del giardino, tra l'operazione di partizione ed elezione di un luogo deputato, assoggettato e difeso (*herkos*) e l'operazione di re-introiezione di tale luogo come grembo (è il significato originario di *kepos*). Il giardino è il luogo di una tensione concettuale rispetto alla quale ogni tentativo di risoluzione definitiva verso un termine categoriale può essere ritenuta immediatamente sospetta di riduzionismo. Del resto, un paradigma concettuale che coglie le culture come costituite sempre da assi di tensione assiologica (e non risolte nell'abbraccio unilaterale e localmente definito di termini categoriali) si pone come una presa di posizione ineludibile per una semiotica. In termini lotmaniani, si tratta di pensare le culture come sistemi dinamici, ossia innanzi tutto come sistemi che dipendono dai processi che li costituiscono. Le categorizzazioni locali hanno una valenza culturale perché sono agite in un quadro polemologico-contrattuale.

In questo senso, spazializzazione dei valori e topica della loro sopravvenienza possono essere colte come labbra in tensione della stessa « voce » enunciazionale propria del giardino, essendo quest'ultimo ora assunto come loro tesaurizzazione, ora come fucina.

## 2.2. *Il giardino come « spazio lodato » : valorizzazioni e aspettualizzazioni*

Che il giardino sia un luogo posto all'intersezione di una serie di strategie di valorizzazione è tanto scontato che Bachelard lo inseriva all'interno di una *topofilia* (Bachelard 1957). In quanto spazio intrinsecamente « lodato » (ivi, p. 26), esso si porrebbe sotto le insegne di una retorica elogiativa di un attante osservatore collettivo la cui focalizzazione è tuttavia differentemente distribuita sul *genius loci* o sull'arte floricoltrice, topiaria<sup>11</sup>, architettonica del giardiniere. Che si assuma il giardino come sfida alla natura perché dia libero corso alla sua inventiva (ossia come tesaurizzazione della vocazione originaria del sito) oppure come sfida umana ai limiti del territorio in vista di una sua rifigurazione locale (microuniverso naturalistico elettivo), esso resta oggetto di strategie di valorizzazione :

a) *conciliative*, dato che mettono in tensione valorizzazioni adattative rispetto all'ambiente (rispondono di una tattica) e valorizzazioni

---

<sup>11</sup> È l'arte dei giardinieri di dare forme particolari (siano esse geometriche o figurative) alla chioma degli alberi e degli arbusti ornamentali.

programmatiche di rifigurazione della natura (rispondono di una strategia); valorizzazioni estetiche e valorizzazioni etiche (canonicamente si predica il carattere « lussureggiante » del giardino); ecc. Il giardino è uno *spazio della ricomposizione*;

b) *esclusive*, ossia relate alla privatizzazione dello spazio, a favore di singoli attori sociali o di una determinata comunità; in questo senso, il giardino è sempre la periferia di un fulcro istituzionale - la casa, il palazzo, l'ospedale, il monumento, ecc. - che assegna un ruolo identitario di fruitore: il giardino è uno *spazio del privilegio*;

c) *a lungo termine*, ossia dipendono da una tensivizzazione della duratività; in questo senso, un « giardino abbandonato » è ciò che segnala, forse più di qualsiasi altro oggetto culturale, un declino culturale o una deprogrammazione competenziale: il giardino è uno *spazio della cura*;

d) *imperfettive*; la stagionalità del giardino gli impedisce di giungere a un compimento ultimo da sanzionare: il giardino è uno spazio del *rinnovamento ciclico*;

e) *incoative*; le condizioni atmosferiche e luministiche fluttuanti inflettono costantemente le caratteristiche del giardino a premessa di nuove trasformazioni, così come i camminamenti interni allo spazio del giardino costituiscono una serie di punti di attacco percettivo diversificati: il giardino è uno *spazio dell'incontro*;

f) *iterative*; la visita frequentativa al giardino si articola facilmente a forme di ritualizzazione: il giardino è uno *spazio della confidenza*.

Il regime interpretativo della significazione antropica spiega perfettamente la ricorsività della percezione semantica di relazioni e della categorizzazione, e quindi anche le aspettualizzazioni a valle e a monte della costituzione del giardino come « spazio lodato ». In questo senso, possiamo considerare, ad esempio, come l'aspettualizzazione temporale dei processi, con le sue categorizzazioni:

- a) *duratività/puntualità*
- b) *incoatività/terminatività*
- c) *iteratività/irripetibilità*
- d) *perfettività/imperfettività*

possa porsi come sfondo percettivo che si converte (la prospettiva selettiva della focalizzazione parametrica diviene piano dell'espressione) in una apprensione/valutazione adattativa (costituzione di un piano di contenuti operabili/operativi) con le sue nuove categorizzazioni, prefigurative delle modalità:

*contenuti operativi*

- a) stabile/incidentale →
- b) inaugurale/conclusivo →
- c) frequentativo/episodico →
- d) ultimativo/indefinitivo →

*contenuti operabili*

- dovere ← inconformabile/vincolabile
- volere ← appetibile/congedabile
- sapere ← appurabile/non confidabile
- potere ← assolvibile/inottemperabile

Ecco allora che non solo ogni processo di valorizzazione può essere, a sua volta, aspettualizzato, così come è stato esplicitato in precedenza, ma può persino mettere in scena uno spazio soggettivo della valorizzazione operativo o operabile, tant'è che quest'ultima viene colta come dipendente nel primo caso da un *sé idem* e nel secondo da un *sé ipse*.

Tuttavia, lo spazio non può essere ricondotto solamente a una semiotica del praticabile (operatività/operabilità) che contiene in sé una surmodalizzazione pervasiva del *potere*. Innanzi tutto, questo è un « potere di giudizio », tant'è che il giudizio percettivo è sempre la costituzione di uno spazio d'esistenza dove la mappatura diagrammatica dello spazio è già funzione di un'articolazione di contenuti fittivi (l'investimento potestivo di una programmazione pratica, quand'anche solo di ordine epistemico). Per contro, uno spazio sensibile liberato dal dominio del giudizio, per esempio uno spazio costituito in preda alle vertigini, deterritorializza le relazioni, preserva solamente una diagrammaticità da assumere nell'irrelazione attanziale. Si tratta di uno spazio ritmico<sup>12</sup>, dove i pattern si dispiegano indipendentemente da una prospettivizzazione che consenta una semantica del *qui* e del *là*. Alla salienza del divenire si appaia la salienza del dispiegarsi, ed entrambe si rubricano esperienzialmente nel ritmo come avvento di una geografia possibile di pregnanze. Il ritmo è una forma di proposta di salienze spaziali e temporali che ribalta la dipendenza aspettuale dall'osservatore ; pone la parametrizzazione su cui si fonda l'aspettualità dalla parte del mondo-ambiente e la conduce anche oltre le soglie di discriminazione di paesaggi interattanziali, ossia oltre i limiti dello spettro del *mirabile*. La forma avventizia del ritmo (nel suo carattere straniero e temporaneo) innesta una precarizzazione della semantizzazione dell'esperito che richiede il soccorso dell'emozione ; quest'ultima s'appassiona del ritmo perché deve cercare di computare la destinalità irrisolta di uno spazio e di un tempo che ancora non si decidono a offrirci la posizione di « figuranti ». La drammatizzazione delle salienze ritmiche, attraverso l'emozione, è correlativa di questa impossibilità di fungere da comparse in uno spazio sensibile irrelato ; proprio per questo le pratiche calmierano questa sudditanza emotiva dal ritmo cercando di renderlo fungibile. Di fatto, la straordinaria operazione messa in campo dalle arti musicali, coreutiche, architettoniche è quella di pensare lo spazio come saturo di pattern potenziali, cosicché ogni gesto instaurativo non potrà che trovare un dialogismo selettivo ed adattivo con alcuni di essi. Si postula una panritmicità<sup>13</sup> affinché ogni intervento in essa possa risultare localmente commisurabile, simmetricamente o asimmetricamente, con il profilo delle

---

<sup>12</sup> Il suggerimento viene da Maldiney (1993, p. 148), anche se la nostra argomentazione perviene a conclusioni diverse.

<sup>13</sup> La panritmicità è tutt'altro che una nozione surrettizia o priva di storia, ed è stata in teorizzata nel Novecento in maniera estensiva e in domini diversi, come nel caso di Laban (2003), per quanto riguarda la danza, e Wyschnegradsky (1924-53), per ciò che concerne la musica (si veda, la sua nozione di *pansonorità* e in particolare quella di *ultracromatismo ritmico*). Essa costituisce lo spazio inglobante senza forma, rispetto al gesto possibile, in topologia prodromica della significazione.

«risposte» di questa. Il ritmo diviene una parametrizzazione della scansione degli interventi istanziativi che si correla con la competenza percettiva solo passando attraverso una pan-spazializzazione di istanze potenzialmente concorrenziali. Questa assolutizzazione del ritmo, correlativa della globalizzazione di uno scenario inclusivo dell'istanziamento, consente non solo la valutazione incorporata (*embodied appraisal*) della *misura* ritmica (cosa che traduce l'apprensione della quantità in apprezzamenti qualitativi), ma anche una drammatizzazione delle relazioni diagrammatiche che afferma implicitamente la nostra cittadinanza semantica nel dominio plastico. Ecco allora che non c'è bisogno di reclamare alcuna trascendenza o ontologia dell'opera per mostrare come la significazione ritmica intrattenga una relazione con una visione «cosmologica» (panritmicità); nel contempo, la nostra trattazione evidenzia come tale cosmologia sia correlativa di una gestione del senso al di qua dello spettro di focalizzazione dell'interanzialità.

Come si vede, malgrado uno spazio sensibile dominato dal ritmo sembra portarci al di qua di uno spazio dell'operabile/operativo, la semantizzazione antropica non può che ricondurci all'interno della fabbrica del *costituzionale* (semiotica dell'esperienza), del *fittivo* (semiotica discorsiva) e dell'*operabile/operativo* (semiotica delle pratiche). Ma ciò che ci interessa qui rilevare è che la cosmologia in miniatura del giardino e la valorizzazione della sua diagrammaticità (sia essa geometrizzante o mimetica della morfogenesi naturale) sono aspetti correlati, e non disgiunti, della sua semantica storica. La topofilia stessa, pensata alla base del giardino, si precisa e l'opposizione tra giardino della ragione e giardino della passione trova una base comune in una panritmicità ideale. Punto d'arrivo dei beni di cittadinanza, il giardino si pone come ricerca di un paradiso appena fuori della mura di casa in grado di riconciliarci con un regno che si porrebbe, di per sé, al di qua della nostra potestività.

### *2.3. Assi di caratterizzazione*

Il giardino è in fondo emblematico della condanna conoscitiva di edenica memoria: tanto più tendo ad avvicinarmi alla sua natura (alle sue valenze costitutive) tanto più ho bisogno di renderlo fittivo, ossia di modellizzarlo in discorso, il che me lo restituisce al massimo come «naturalistico». Allo stesso modo, tanto più tento di architettare autonomamente il giardino, tanto più la mancanza di fondamento ultimo della mia pratica ha bisogno dell'ancoraggio in un dominio di valenze vissute nell'esperienza del giardino. La non componibilità dei due circuiti - e quindi la mancata computabilità bidirezionale dell'efficacia del modello fittivo del giardino e del giardino come modello esperienziale - non è data solo dal *divenire*, dalla trasformazione della competenza del soggetto e del giardino, ma ancor più profondamente dallo iato tra forme di costituzione del valore eteronome, uno iato che è una sorta di sistole/diastole tra alienazione e introiezione dei valori, tra il decisivo e il decidibile, l'operativo e l'operabile. Da un canto, l'asimmetria enunciazionale, propria di una fenomenologia del corpo vissuto,

rende gli esiti delle pratiche antropiche soggiacenti a valenze indefinitamente aperte, per cui ogni realizzazione non è che l'attualizzazione di un rilancio destinale rispetto al possibile. Dall'altro, l'*epistemologia rovesciata* della discorsività finisce poi per ribaltare la consegna alla rete di relazioni effettuali (assoggettamento) in una prensione analogizzante della trasformazione dello scenario esperienziale (soggettivazione), in grado di garantire una drammaturgia solidale del divenire nelle relazioni tra noi e l'ambiente. Se il discorso ha bisogno di concessioni per enunciarsi (nello spazio fenomenologico), esso sposta le sue condizioni di possibilità in una subordinata concessiva (nello spazio discorsivo) e autonomizza la reggenza predicativa di un dominio di valori fittivi entro cui ricollocare la polemologia tra valenze eteronome e autonome, con l'indubbio vantaggio di consentirne un'omogeneizzazione e una commensurabilità. Ecco allora che nel discorso delle culture possiamo ritrovare una solidarizzazione tra l'attanzializzazione del mondo e quella del soggetto, un accoppiamento di memorie (il mondo « tiene memoria » delle trasformazioni/iscrizioni che lo hanno interessato), una certa specularità identitaria nelle costituzioni mereologiche. Per tale ragione possiamo attribuire al giardino un'attanzializzazione e quindi dei carichi modali, una memoria e quindi una genealogia di valenze, una mereologia, e quindi un apprezzamento qualitativo della distribuzione e gerarchizzazione della quantità.

Possiamo ora riassumere questo excursus teorico nei seguenti assi di caratterizzazione :

a) la spazialità del giardino può essere colta (i) come una configurazione sensibile (percepita ed efficace), (ii) come una traccia di pratiche di antropizzazione della natura o di un fare autoregolativo del *genius loci*, (iii) come un discorso (progettato o carpito). Tutte e tre queste costituzioni pertinentziali ne dischiudono delle dimensioni significanti, le quali si reggono su regimi di semantizzazione che vanno dall'assunzione dell'esperienza in atto fino alla delegazione di un'esistenza culturale del giardino, passando per un asse di mediazione ineludibile della costruzione identitaria che è la temporalizzazione (mnesia e prefigurazione) ;

b) ogni significazione del giardino si pone all'insegna dell'accoppiamento con il suo osservatore, per cui essa deve essere caratterizzata bilateralmente, tanto più che il giardino può essere colto come enunciato, ma anche come spazio dell'enunciazione (del resto, esso preserva la sua identità solo perché gli vengono imputati uno statuto e un'identità culturale) ;

c) l'osservazione di secondo ordine, propria di ogni interpretazione, conduce ogni pratica che costituisce il giardino come spazio significante a valorizzare il carattere diagrammatico, esistente o simbolico del giardino, al di là del fatto che sia in corso un'apprensione della sua configurazione, un'archeologia della sua produzione o un'ascrizione a un quadro di mosse discorsive. Del resto, il giardino, al di là della pratica che localmente lo assume e investe di senso, è definito da una stratificazione di queste costituzioni pertinentziali e di tali valorizzazioni.



d) Con ciò siamo in grado di sostituire i) alla denotazione, l'esemplificazione offerta dalla configurazione, ii) alla presupposizione, l'archeologia del possibile (memoria significata), iii) all'abduzione (di codice, per esempio), la prestazione fittiva (*musement*) propria della narrativizzazione che, con le sue connessioni interpretative e sotto il quadro di pertinenze della pratica in corso, omogeneizza e correla i valori costituiti su più livelli e sotto diversi statuti.

#### *2.4. Oscillazioni semantiche ed equalizzazione tematica del giardino*

Cerchiamo ora di sistematizzare i rilievi di questa prima perlustrazione del campo semantico del giardino, offrendone una caratterizzazione per fasci di proprietà, innanzi tutto spaziali. È bene precisare, tuttavia, che tale schematizzazione deriva, non solo dalla superficiale indagine lessematica, ma da uno studio incrociato di svariati contributi sul giardino: dai lavori semioticamente orientati (Lichacev, Parret, Zilberberg) fino a quelli più connessi a una estetica del paesaggio (Rosario Assunto, Venturi Ferriolo, Enzo Cocco, Sylvia Crowe ed altri), e in ogni caso tutti esplicitati in bibliografia<sup>14</sup>.

Le categorie pertinenti per la caratterizzazione sono state prescelte ai fini di una discriminazione del campo semantico del giardino e non per tratteggiare le diverse estetiche sotto cui esso è stato praticato come un'arte. In questo senso, non si mira nemmeno a tratteggiare una tipologia del giardino, quanto piuttosto a reperire dei *range* definizionali che sottendono la tensione culturale propria dell'inesausta rielaborazione offerta dalle pratiche. Nella stesura si è tenuto conto del fatto che la spazialità del giardino è sia oggetto di costituzione percettiva sia condizione per assumere una data prospettiva enunciazionale; è sia uno spazio che viene costituito come scenario di valori, sia uno spazio che modula la forma di vita del soggetto e la sua disposizione al valere. In questo senso ogni determinazione deve essere pensata come bilaterale, ossia posta nel segno dell'accoppiamento soggetto/mondo-ambiente. Nel contempo ogni determinazione concorre alla costituzione di valori; in tal senso, il quadro sinottico non rende conto della sinergia e dell'intreccio tra tali determinazioni, anche se può evidenziare dei plessi distinti (configurazionali e narrativi) a maggiore correlazione interna e passibili di surdeterminazione reciproca. Infatti, ogni configurazione si costituisce nella prospettiva di una trasmissibilità delle valenze e nel contempo ogni narrativizzazione non può che operare a partire dalla diagrammatica di valori esemplificata dalla configurazione presa di mira e variabilmente assunta. Tale surdeterminazione reciproca spiega allora quella convocazione dello spazio (il « giardino ») sia in quanto scenario figurativo enunciato, sia in quanto ambiente di esercizio dell'enunciazione in atto (in entrambi i casi è in gioco un quadro interattanziale « incarnato »). Ogni allotopia registrata su uno dei due livelli (enunciato ed enunciazione) non può

---

<sup>14</sup> La disamina dei seguenti contributi è stata tagliata dal seguente articolo per ovvie ragioni di spazio.

che trovare risoluzione nella surdeterminazione dell'altro livello, cosa che rende il giardino suscettibile di acquisire lo statuto di spazio figurale e dispiegare una retorica dell'immagine.

Il giardino può essere inquadrato come uno spazio enunciato, e ricondotto con ciò a un'enunciazione presupposta; di tale inquadramento si può far carico una semiotica del testo. Il giardino può essere inquadrato come uno spazio fenomenologico da apprendere percettivamente e da assumere come condizione competenziale di enunciazione; di ciò si può far carico una semiotica dell'esperienza. Il giardino può essere inquadrato come uno spazio dell'operabile/operativo, e di tale inquadramento si può far carico una semiotica delle pratiche e delle forme di vita. Queste prospettive epistemologiche sulla significazione, certo non sovrapponibili, trovano tuttavia una risoluzione sincretica nella narrativizzazione; tale risoluzione è resa possibile dal fatto che sul piano dell'esperienza la declinazione diagrammatica è un dominio di salienze interattanziali che devono essere assunte per venire poi delegate a un piano esistitivo e infine epistemico (ADA→DAD<sup>15</sup>); sul piano del discorso, la declinazione figurativa è ottenuta per un piano di delegazione simulacrale, di cui si possono predicare i modi di esistenza rispetto alle prassi enunciazionali, e che va infine assunta per porsi come un dominio di esperienza linguistica (DAD→ADA). La semiotica delle pratiche connette queste due direzioni di elaborazione di valenze costruendo una loro commensurabilità, una loro traducibilità (ADA↕DAD↗ADA) nonché - sotto l'egida dell'interpretazione narrativa - una loro gestione nel tempo.

1. Entrando in un giardino, siamo iscritti nella sua configurazione sensibile, ossia nelle sue salienze topologiche, mereologiche e morfodinamiche<sup>16</sup> (A) e nel contempo possiamo ricostituire tale configurazione e delegarla (AD) a spazializzazione di pregnanze (aspettualizzazione: ADA); infine, le valenze esperienziali (salienze) e esistentive (pregnanze) vengono omogeneizzate in quella che Minkowski chiamava «ampiezza di vita» (spazio dell'operabile/operativo: ADA↕DAD↗ADA): le valenze spaziali della configurazione divengono «legali», «moneta corrente» all'interno delle pratiche. Queste osservazioni devono essere corredate da alcuni rilievi

---

<sup>15</sup> Vedi schema in § 1.1.

<sup>16</sup> Tutto l'impianto teorico che stiamo formulando mira a una euristica della costituzione delle diverse valenze; resta in questo senso inesplorato il problema del valore, il quale si costituisce grazie a apprensioni, discorsivizzazioni e manipolazioni comunicative in grado di operare delle distinzioni. Si noti anche come l'apprensione della diagrammatica del mondo sensibile è posta nel segno dell'apparenza (salienze) fintantoché non viene ribattuta su un dominio di esistenza in grado di dissimulare lo scenario dei valori dell'espressione dallo scenario fittivo dei valori del contenuto. Il superamento dell'apparenza viene ricondotto a un dominio fittivo e non a un dominio «reale». L'apparenza è già un *per me* (una costituzione significante) e il tentativo di superare l'apparenza per evincere un piano di consistenza dei fenomeni non è che una modellizzazione (una costruzione) sulla base della quale predichiamo, in maniera regolativa, dei valori esistentivi.

fondamentali che del resto abbiamo più volte ribadito; a) alla esemplificazione di una logica spaziale, alla costituzione di una spazializzazione dei valori e alla elaborazione di una gestione delle valenze spaziali si devono coordinare diagrammatiche, aspettualizzazioni e operazionalizzazioni del tempo e dell'identità attoriale; b) in secondo luogo, tanto nel dominio di esperienza che in quello di esistenza, il senso si produce solo all'interno di un accoppiamento, ossia di una dipendenza bilaterale delle determinazioni; ma mentre la diagrammatica si consegna all'elaborazione antropica (le forme culturali si iscrivono in una diagrammatica di relazioni esemplificate ed assunte), è un regime di valori antropici che attribuisce a spazio, tempo e attori mondani una attanzializzazione e una operazionalizzazione delle valenze, nonché - come abbiamo detto in precedenza - una memoria.

2. Siamo così giunti al secondo punto; entrando in un giardino siamo già di fronte a uno spazio costruito, memore dei processi che lo hanno condotto ad essere ciò che è. In questo senso, il giardino è un'eredità di valori la cui valenza è dipendente da una memoria esperienziale di relazioni diagrammatiche, da un'archeologia esistenziale (istanziamento e iscrizione del giardino), da una genealogia di istituzionalizzazioni simboliche circa le modalità di intervento sulla natura.

3. Con il terzo punto arriviamo a cogliere il giardino come un'entità culturale a pieno titolo. Di fatto, quando entriamo in un giardino esso ci immette in una rete di relazioni culturali, dato che esso si propone, con un certo statuto, all'interno di domini sociali, istituzioni, pratiche, generi; esso ha poi un'esistenza storica, connessa a specifiche pratiche produttive, che lo pongono in gioco come il prodotto di un'enunciazione (un testo); infine, il giardino si pone come discorso in grado di sommuovere e interpretare a sua volta i quadri culturali a cui afferisce o che intende tradurre; un giardino che entra a far parte di pratiche argomentative, in grado di piegare l'enunciazione stessa che lo regge in osservazione di secondo ordine di ordine metatestuale, metalinguistico e intersemiotico.

Naturalmente, il giardino è tutte queste cose assieme (configurazione, prodotto, discorso) e solo esigenze analitiche e di semplificazione portano a discriminare diverse determinazioni pertinentziali e valenze. È bene, tuttavia, non sottovalutare l'esigenza metodologica di superare delle analisi dizionariali, per aprirsi non solo alla lessicologia (in quanto doxa cristallizzata), ma a una ricostruzione archeologica (in senso foucaultiano) in grado di disimplicare una latitudine definizionale (intra- o eventualmente inter- culturale) e una tensione traduttiva e conciliatoria delle concettualizzazioni estreme. L'attestazione delle più diverse concezioni del giardino, espresse teoreticamente, doxasticamente o per diretta manifestazione testuale, deve così, da un lato, garantire una spettrografia delle oscillazioni semantiche e, dall'altro, disimplicare una sorta di equalizzazione tematica in atto. Non meno si presterà attenzione a casi storicamente dati di conciliazione delle definizioni estreme. Fatte le seguenti riflessioni, resta da aggiungere che la presentazione del giardino sotto diversi

angoli pertinentiali non segue affatto un ordine generativo della sua significazione ; al contrario, essendo il giardino un'entità culturale ad alta elaborazione, la sua semantizzazione parte da un inquadramento statutivo, tematico ed infine figurativo ed estesico (determinazione del globale sul locale).

## I. CONFIGURAZIONE

### *I. DETERMINAZIONE DIAGRAMMATICA*

#### *i) Bilateralità delle determinazioni*

Il giardino è innanzi tutto una configurazione sensibile che, lungo la sua apprensione percettiva, esemplifica un'organizzazione topologica, mereologica e morfologica. In questo senso, il giardino viene assunto, lungo la sua esplorazione percettiva, come una logica spaziale che imbriglia e iscrive il soggetto osservatore, manipolando i suoi posizionamenti e le sue stesse operazioni distintive. Al di là di costituirsi come spazializzazione di valori (il *per me* dello spazio), il giardino si offre allora come sintonizzazione del soggetto con forme di organizzazione, distribuzione e gerarchizzazione spaziale dei valori che hanno una valenza in sé stesse, dato che si offrono (o si sono offerte) come specifici pattern diagrammatici ad investimenti semantici successivi<sup>17</sup>. La disamina precedente ci ha permesso di cogliere le potenzialità inclusive del giardino (quale spazio fenomenologico che funge da sfondo all'iniziativa enunciazionale) nei termini di una *panritmicità* ; quest'ultima - è bene ricordarlo - non è una proprietà del giardino, dato che è il frutto di una imputazione prasseologica atta a consentire una cittadinanza e una gestione del senso nel dominio plastico.

#### *ii) Latitudine definizionale*

Il giardino, nei suoi estremi definitivi, può presentarsi, da una parte, come una configurazione caratterizzata da una disseminazione topologica, una mereologia frammentaria e una capricciosità morfologica ; dall'altra, come una struttura iperorganizzata, con logiche ricorsive nello sviluppo morfologico, autosimilarità tra il tutto e le parti, pattern di distribuzione topologica delle figure coglibili da ogni punto del giardino. La costituzione del percepito « giardino » in quanto spazio diagrammatico organizzato o disarticolato risulta in ogni caso come dotata di una sua salienza, ossia viene assunta come qualcosa di *valevole*.

---

<sup>17</sup> Se in Peirce ciò è perfettamente riconosciuto (si veda la teoria dei grafi), anche in Greimas si notava come la topologia fosse condizione di possibilità per « parlare spazialmente di cose » anche « senza rapporto apparente con la spazialità » (Greimas 1976, trad. it. 129). È bene rimarcare che lo spazio diagrammatico è sempre dipendente da una costituzione percettiva (dominio d'esperienza) che viene ricondotta (dominio d'esistenza) a una sintassi figurativa ; non solo, esso non è mai una costituzione percettiva prioritaria rispetto a quella figurativa, la quale, a regime, è invece il piano ecologicamente preminente per la soppesazione e contrattazione di valenze.

iii) *Equalizzazione tematica*

Di fronte alla costituzione di una configurazione sensibile non ancora stabilmente aspettualizzata, non ci troviamo nemmeno di fronte a una tematizzazione intenzionale, ma piuttosto a una tematizzazione-guida, dato che su di essa affonda la possibilità di prefigurare una *prosodia esistenziale*. Quest'ultima è la faccia eidetico-costituzionale della *forma di vita* di un soggetto, rispetto alla faccia intenzionale che è dominata dai regimi di valorizzazione; con ciò si precisa il fatto che le salienze non sono valenze che si impongono, e nemmeno che si offrono all'analogizzazione: esse sono costituite all'insegna di una « coreografia comune », di una compartecipazione alla strutturazione ritmica dello spazio da parte di soggetto e ambiente. Il giardino è allora uno spazio inclusivo dove ogni gesto/evento ha una diagrammaticità co-significante e ristrutturativa del tutto.

2. DETERMINAZIONE FIGURATIVA (CORPORALE, ASPETTUALE E MODALE)

i) *bilateralità delle determinazioni*

Le modalità specifiche con cui il giardino si presta a fungere da scenario esperienziale sono: a) l'irritamento dell'aspettualizzazione spaziale dato per strutture d'interposizione, ombre, nebbie, polverizzazione di sostanze in sospensione; b) l'irritamento dell'aspettualizzazione attanziale e temporale dipendente dalle strutture di immissione nel giardino e dalla sua forma più o meno inglobante, nonché dalla tensività irresolubile tra configurazione d'insieme e dettaglio.

Ogni apprensione delle apparenze salienti del giardino finisce per essere costituita come terreno di una spazializzazione di pregnanze; alle valenze auto-organizzative della diagrammatica del giardino, si sostituiscono delle tematizzazioni intercorporali cogenti e colte asimmetricamente *a parte subiecti*. Il giardino diviene intorno ambientale; la sua emergenza sensibile, secondo specifici campi sensoriali, si connette a una figura del corpo dell'osservatore, la quale funge da parametro per l'aspettualizzazione. Nel contempo, il corpo a corpo tra fruitore<sup>18</sup> e giardino costruisce una modalizzazione dell'esplorazione percettiva e cinestetica. In questo senso, a sua volta, il giardino si attorializza, costituendo dei modi di esistenza delle proprie proprietà e una aspettualizzazione a partire dalla sua stessa corporeità, la quale continua a inscrivere (potenzialmente) il soggetto-fruitore.

ii) *latitudine definizionale*

Dal punto di vista di una aspettualizzazione cenestetica, il giardino è stato pensato come coglibile ora in quanto spazio aperto, ora come spazio chiuso; come dotato ora di un involucro ermetico rispetto all'esterno, ora di un involucro-filtro tanto poco selettivo da costruire, morfologicamente, una sorta di dissolvenza incrociata rispetto al paesaggio circostante. Dal punto di vista

---

<sup>18</sup> Dato che ogni costituzione pertinenziale del giardino si articola con un fascio di valorizzazioni, essa è sempre dipendente dal ruolo identitario dell'osservatore (identità corporale, fruitiva, sociale, istituzionale, ecc.) e dal carattere occasionale o sedimentato nel tempo di tale ruolo.

di un'aspettualizzazione cinestetica, il giardino è stato storicamente pensato tanto come uno spazio di cui siano percepibili i limiti invalicabili quanto come una partizione di territorio individuata da soglie attraversabili.

Il giardino può demarcare chiaramente i confini con l'intorno paesaggistico e con gli edifici, oppure può virtualizzarli, costruendo degli avallamenti in prossimità dei confini<sup>19</sup>. Per esempio, come ci ricorda Silvy Crowe, le statue possono essere inserite nel giardino in funzione di una aspettualizzazione spaziale terminativa<sup>20</sup>. Più in generale, il giardino regionalizza l'intensità e il modo di esistenza dei propri valori costruendo dei sistemi di accessibilità o di ostruzione dello sguardo, delle costruzioni in profondità o degli effetti-quadro. Naturalmente, il soggetto da parte sua mette in campo delle tattiche percettive, temporalmente distribuite, che rendono paradossale la stabilizzazione della configurazione-giardino<sup>21</sup>, dato che tendono al dettaglio o alla visione d'insieme, alla cumolazione o alla elezione di « vedute ». Queste strategie di sguardo sono manipolate dal giardino (esso costruisce un sistema di inviti), ma non meno esse possono polemicamente desolidarizzarsi.

iii) *equalizzazione tematica*

Il giardino è uno spazio « organico », sia nel senso di coesa articolazione, sia nel senso di co-dipendenza funzionale delle sue parti. La sua « ecologia » di scala esemplifica convivenze simbiotiche incluse (l'uomo nel giardino) e includenti (il giardino nel paesaggio). Tale aspetto simbiotico enfatizza, in ogni caso, il luogo del giardino come terreno di una acquisizione modale e di invigorimento identitario pur nella co-dipendenza.

3. *DETERMINAZIONE OPERAZIONALE*

i) *bilateralità delle determinazioni*

Una volta dipanata una determinazione attanziale delle relazioni tra soggetto e giardino, esse si declinano e vengono assunte in termini di spazio operativo/operabile. L'« ampiezza di vita » del giardino lo pone in gioco sia come uno spazio passibile di mettere in variazione la competenza del fruitore, sia come una configurazione manipolabile ed esercitabile come terreno dei propri piaceri e delle proprie pratiche estetiche.

Pur nelle sue diverse concezioni, il giardino è stato colto come uno spazio attiguo, ossia adiacente a un luogo topico primario, e inclusivo, in quanto spazio di pratiche identitarie ed elettive. In questo senso, esso si differenzia

---

<sup>19</sup> Bridgeman (1690-1738) inventò il famoso *ah-ah*, ossia un fossato artificiale in grado di delimitare la proprietà del giardino ma nel contempo di preservare visivamente la continuità tra giardino e paesaggio. La costruzione di improvvisi scorci in grado di rivelare al fruitore tale continuità dovevano garantirgli un effetto di sorpresa: di qui la denominazione (cfr. Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage* (1709), ripubb. Geneve, Minkoff, 1972).

<sup>20</sup> Queste ultime osservazioni ci fanno passare dal dominio di esistenza della configurazione « giardino » al dominio di esperienza della sua costruzione discorsiva (ADA → DAD, se ci si riferisce allo schema del paragrafo 1.1.)

<sup>21</sup> Ciò è già pertinente alla memoria esperienziale del giardino.

dal parco che può da questo punto di vista autonomizzarsi totalmente dal ruolo di complemento alla casa.

ii) *latitudine definizionale*

In primo luogo il giardino si differenzia dal parco in quanto non costituisce una regionalizzazione del paesaggio da tutelare in ragione della sua capacità di esemplificare ricchezza o rarità di specie vegetali ed animali oppure la ricostruzione, attorno alla casa, di un habitat autosufficiente per significare la coesistenza di civiltà e natura, di un luogo di messa in scena del sé e di uno spazio dove perdersi, ludicamente o miticamente, in un dominio della natura. Il giardino è a misura delle pratiche umane; differenzia il calpestabile dall'incalpestabile, predispone luoghi di transito e di accoglienza, trasferisce spesso la logica della casa (il giardino-salotto, il giardino-alcova, ecc.) all'esterno. In ogni caso, l'efficacia del giardino (la sua operatività) è pensata come correlativa di una sua operabilità *domesticata*. Detto questo, l'aspettualizzazione del giardino consente di porlo in gioco come un microcosmo che attornia la casa, e che nel suo dispiegamento declina progressivamente a) la domesticazione (spazio transizionale), b) il ravvicinamento dell'estraneo (spazio prossimale), c) la costituzione di un altrove fittivo posto all'estremità: si tratta del *romitaggio*. Quest'ultimo viene persino posto, talvolta, al di là dei confini ideali del giardino, e quindi fin dentro il paesaggio.

iii) *equalizzazione tematica*

Malgrado le diverse forme di chiusura e di aspettualizzazione spaziale del giardino, esso è una configurazione-tipo spendibile come supplemento spaziale di un luogo topico in grado di invertire le relazioni e porsi come microcosmo involupante. L'esemplarità del giardino, assieme alla sua inclusività, suggerisce relazioni con spazi d'altra scala che a sua volta lo includono. Che si tratti di una dissolvenza incrociata con il paesaggio o la demarcazione muraria dei confini del giardino quale spazio privato, esso è un luogo prospettico partitivo ed esclusivo.

Soprattutto, il giardino è una configurazione spaziale ove la presa di iniziativa del giardiniere e la logica riproduttiva della natura devono esemplificare una forma di convivenza, di articolazione, di mutuo rispetto; per questo il giardino è la prefigurazione di un'armonizzazione.

## **II. PRODOTTO**

### *I. MEMORIA ESPERIENZIALE*

i) *bilateralità delle determinazioni*

In questo caso, il giardino viene colto pertinentialmente come qualcosa che è in grado di esemplificare delle proprietà diagrammatiche non in quanto configurazione, ma in quanto prodotto stabilizzato nel tempo. Esso viene relato a una memoria esperienziale che è quella della sue frequentazioni; allo stesso tempo il giardino si pone come memoria del suo apparire in disgiunzione rispetto a una estensione indifferente, a un sito di cui partecipa o a uno spazio-altro da cui si stacca. Lo spazio-giardino esemplifica una forma

di articolazione di relazioni spaziali fondative, nonché procedure di ricapitalizzazione delle proprietà naturali di un sito.

ii) *latitudine definizionale*

Ricordiamo qui il famoso effetto *sharawadgi* (cfr. Marin 1976) garantito da un giardino che irretisce l'apprensione percettiva proprio perché privo di regolarità diagrammatiche. La parola pare derivi dall'espressione cinese *sarō(k)wai-chi* che significa « la qualità di impressionare attraverso la grazia priva d'ordine e di regola ». In Occidente, questa tematizzazione del giardino deriva - come noto - dall'opera di William Temple *Upon the Garden of Epicurus* 1692 e il sistema di valorizzazioni su cui poggia viene attribuito a una forma di vita contemplativa, estranea alla strumentalizzazione del mondo e votata al *bios theoretikos*. Anche dal punto di vista temporale, il giardino è l'accoglimento dell'accidentalità all'interno di un quadro di significazione dove la congiunturalità dell'evento è articolabile con una circolarità (la stagionalità). Il giardino, in questo senso, esemplifica una forma di vita che deve de-linearizzare le proprie poste (partecipa di un circuitare dei valori) e persino mettere in secondo piano le proprie mire a favore di una plasticità adattativa rispetto all'accidentalità del divenire.

Naturalmente, al contrario, abbiamo il giardino che è memoria esperienziale di una razionalizzazione della natura e quindi in questo senso si offre come sua esemplificazione. Per questo, si frequenta il giardino come luogo dove ritrovare un equilibrio, una relazione mediata con gli impulsi naturali, un'estetica/estetica serafica.

Nel caso del giardino alla francese la razionalizzazione delle partizioni del terreno si congiunge alla rettificazione delle forme vegetali propria dell'arte topiaria. Nel caso del giardino all'inglese, il giardino esemplifica una sorgività stocastica di diagrammatiche polemicamente sovrapposte che funge da sfondo all'emergere di una rima plastica fortuita, al libero sviluppo ritmico di forme aperte, al filtraggio rapsodico che costruisce inequivalenze nella manifestazione sensibile delle forme e nell'attestazione di profondità.

iii) *equalizzazione tematica*

Di fatto, il giardino è stato colto come memoria ecosistemica delle relazioni uomo/natura, al di là del fatto che, di volta in volta, si sia enfatizzata la necessaria subordinazione dell'ordine di ragione all'ordine di natura o viceversa. In questo senso, il giardino è un'icona di relazioni ecologiche stratificate nel tempo.

2. *ARCHEOLOGIA ESISTENTIVA*

i) *bilateralità delle determinazioni*

Il giardino viene colto come un sistema di tracce le quali significano dei processi istanziativi che ne sarebbero alla base. Parlare di « memoria significata » equivale a riconoscere che si ha a che fare solo con una indicialità archeologica che articola la paradigmatica degli scenari possibili (realizzati o irrealizzati), responsabili del processo genetico del giardino, con la nostra competenza ricostruttiva. Inoltre, il giardino ha una propria



regolarità di sviluppo e quindi lascia tracce del suo divenire nel tempo, così come si offre in quanto superficie di iscrizione di pratiche fruite.

ii) *latitudine definizionale*

Innanzitutto, il giardino trova come propria memoria significata (dominio d'esistenza) un gesto instauratore di partizione dello spazio in funzione di una sua riqualificazione. Pur avendo alle spalle un modello edenico, il giardino è sempre uno spazio derivato, anche se, talora, per via di una semplice elezione di un terreno a vera e propria « opera » di un *genius loci*. Quest'ultimo pare aver portato a una sorta di compimento, di forma compiuta l'operare della natura.

Rispetto all'intorno paesistico, il giardino si demarca per variazioni quantitative e qualitative della morfologia degli elementi caratterizzanti, per l'organizzazione topologica, ecc. Ogni discontinuità segnala un intervento antropico (anche quando si tratta di una semplice preservazione, come nel caso dell'oasi). La tensione definitoria passa apparentemente per gli estremi di uno spazio riscattato (dal deserto) e uno spazio edificato, ma è tuttavia chiaro come il giardino nasca come bene cittadino, ossia esso si iscrive dentro uno spazio nuovamente operabile (la città rispetto all'inoperabilità del deserto) e che può restituire un ruolo a una natura operosa, rigogliosa, compressa in un fazzoletto di terra adiacente agli edifici. La memoria del deserto può tuttavia suggerire una « metafisica correttiva applicata », una tecnica e una linguisticizzazione del giardino che riscrive architettonicamente uno spazio naturalistico, sia esso a vocazione « realistica » o immaginifica. Il giardino diviene una riscrittura di un'*ampiezza di vita* che spetta anche a una natura deietta; una riscrittura che dà il verbo a una natura isterilita. Naturalmente, la visione romantica ha ragionato al contrario nella possibilità che l'architettura, divenuta rovina, si assoggetti all'*ordo naturalis*. In effetti, Schiller distingueva il giardinaggio *architettonico* da quello *poetico*<sup>22</sup>; dove il primo impone la geometria e la retorica dello spazio, il secondo magnifica la libertà della natura (Hugo), assumendola a regola d'arte (Rousseau).

iii) *equalizzazione tematica*

La tensione definitoria tra rinaturalizzazione distintiva e sintesi bioarchitetturale di uno spazio prossimale si equalizza nella sua idealità, al di là che essa si radichi in un'origine mitica o in una utopia urbana come quella della città-giardino. Dal punto di vista temporale, il giardino si offre come a) come conciliazione o traduzione tra la produttività del tempo lineare, proprio dell'intervento antropico, e il tempo ciclico della natura, nonché – dal punto di vista attanziale – b) come articolazione tra accidentalità e progettazione.

Il giardino è una memoria di gesti instauratori che inaugurano un nuovo accoppiamento tra uomo e natura, una solidarizzazione nelle rispettive « fortune ».

---

<sup>22</sup> Schiller (1976).

3. DETERMINAZIONE IDENTITARIA E GENEALOGIA ISTITUZIONALE

i) *bilateralità delle determinazioni*

Qualificare uno spazio significante come giardino significa ricondurlo a una famiglia di trasformazioni che ha un fondamento istituzionale (l'implementazione e l'istituzionalizzazione del giardino), ossia riconoscerlo pienamente come un oggetto operabile/operativo che vive all'interno di una trasmissione culturale.

Per quanto riguarda la temporalità, da una parte, abbiamo il giardino incantato (luogo immemore del passaggio del tempo) e, dall'altra, il giardino quale *memorial* naturalistico, opera bioarchitetturale di genere commemorativo che sancisce un mandato intergenerazionale (il giardino è un'opera di cui si eredita il compito di continuare all'infinito l'esecuzione). L'accoppiamento tra questi due aspetti è evidente e nel contempo paradossale: il giardino è un'opera che si perfeziona solo continuando iterativamente a compierla.

ii) *latitudine definizionale*

L'*ostinato* (in senso musicale), sopra rilevato nella esecuzione del giardino, si articola con una perfettività solo asintotica dei processi di oblio e di ricordo: la necessità di procedere all'infinito alla cancellazione del proprio intervento o inversamente di ribadire costantemente il giardino come traccia testimoniale. Ciò sembra entrare in contrasto con l'affermazione che il giardino abbia in primo luogo l'oasi quale derivazione « archeologica<sup>23</sup> » primaria. Il ruolo salvifico del giardino non si pone sempre al termine dell'attraversamento del deserto (più spesso il giardino si pone al termine di un progetto d'edificazione<sup>24</sup>) e anche l'affidamento al suo grembo (*Kepos*) è talvolta visto come una speranza vana, mal riposta nella coltivazione di piantagioni amene (Isaia, 17.10).

La discontinuità del giardino rispetto all'intorno e la sua identità istituita e tutelata può giungere sino alla recinzione dello spazio definitorio: è il giardino in quanto *herkos*<sup>25</sup>, il quale sigla una privatizzazione dello spazio, un'esclusività delle fruizioni, una regolarizzazione temporale delle entrate e così via. Il giardino può essere istituito come spazio della collettività (bene di cittadinanza) oppure come un « piccolo paradiso privato », che è poi stato siglato nel tempo con il termine arabo-ispánico di *Glorietta*.

Altri estremi definizionali del giardino che le tradizioni culturali ci consegnano sono da un lato il *chortos*, ossia l'*hortus*<sup>26</sup> che rende disponibile i suoi frutti; dall'altro, l'*alsos*, ossia il giardino sacro i cui frutti devono restare intoccati.

---

<sup>23</sup> « Il giardino è la logica estensione dell'oasi » (Petruccioli 1994).

<sup>24</sup> È la visione di Bacone.

<sup>25</sup> Nella tradizione ebraica la residenza che Dio affida all'uomo è *gan*, ossia un luogo recintato e securizzato.

<sup>26</sup> In realtà, l'*hortus* non indicava affatto l'orto privato, ma più propriamente il giardino, i quali venivano definiti da Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*, XIX, 51) come «luoghi di delizie», rinviandoli alla tradizione epicurea.

iii) *equalizzazione tematica*

Il giardino come spazio di conversione di logiche economico-valoriali si offre come microcosmo omeostatico, dove la spesa dei valori può eguagliare, ma non superare la rigenerazione. L'inconsumabilità del giardino e la sua estetizzazione (esso trova un fine in se stesso), da una parte, e l'ottimizzazione della vocazione munifica e molteplice della natura, dall'altra, possono conciliarsi in un ambiente autotelico che dispensa piaceri senza intaccamento bilaterale delle istanze che lo costituiscono. Lo spazio sacro non è più devoluto (a divinità, a istituzioni, ecc.), ma assunto come proprio intorno: in chiave batesoniana, potremmo dire che il giardino è il prototipo di una cultura ecosistemica in grado di riscoprire laicamente una propria dimensione « sacra ». Questa equalizzazione tematica non è affatto legata solo al presente, ma in fondo risale alla tradizione di un giardino visto come paradiso pagano, è il giardino di Adone e di Afrodite, è l'*hortus deliciarum*<sup>27</sup>, ma soprattutto è il giardino di Epicuro a cui è stata attribuita la seguente asserzione: « Il mio giardino non sveglia la fame, la soddisfa; non aumenta la sete a forza di bere, la calma dandole naturalmente il suo rimedio naturale. Ed è fra questi piaceri che sono invecchiato ». In ogni caso, al di là della dubbia attribuzione di tale frase, è con il suo testamento che Epicuro ha suggellato che la massima eredità affidabile ai posteri è proprio il giardino. Tale *topos* ricorre anche in Rousseau: « Pianta un albero e se non riesci a immaginare chi un giorno godrà della sua ombra ricordati che i tuoi antenati hanno piantato per te senza conoscerti ». Il giardino sigilla allora una congruenza intergenerazionale delle pratiche nel loro testimoniare un lascito di benessere, di agio nell'ambiente naturale in cui si iscrivono.

Il giardino tramandato, secondo una perpetuazione tentata a staffetta, è il tentativo di una sintesi tra il giardino eternato (*ver perpetuum*) o incantato (sospensione fittiva) e il giardino vocato all'impermanenza (simbolo della vanità di ogni progettualità).

Come, abbiamo visto, il giardino, sul piano delle pratiche simboliche, è di per sé uno spazio lodato in quanto luogo di ricomposizione di valorizzazioni discordi, luogo di privilegi, luogo di cura, luogo di rinnovamento, luogo d'incontri e luogo di confidenza. Sul piano dell'aspettualizzazione attoriale, il giardino è un luogo di risoluzione delle prestazioni della natura, ancorché attagliate all'apprezzamento del fruitore.

### III. DISCORSO

#### I. STATUTO

##### i) *bilateralità delle determinazioni*

Il giardino non ha solo un'identità culturale, ma si presta a entrare in concatenazioni discorsive all'interno di un certo sistema culturale. È il giardino visto come possibilità, come risorsa. Nel contempo l'usufrutto del giardino come bene ereditato si offre come piano di esercizio di identità

---

<sup>27</sup> Cfr. Venturi Ferriolo (1989, p. 73).

soggettali diversificate (identità corporale, identità estetica, sociale, istituzionale, ecc.) e di attivazione di specifici regimi di valorizzazione.

Spesso il giardino è stato definito una forma d'arte, ma la sua implementazione pubblica è paradossale, dato che essa non è solo un'opera relativamente « aperta », ma è anche sempre legata a una storia di produzione in atto. Non si tratta solo della conservazione del giardino, ma più propriamente della sua continua rigenerazione biologica articolata con la sagacia delle pratiche di giardinaggio. Si può continuare a visitare un giardino abbandonato, sintomo del suo statuto irrisolto, del fatto che viene implementato come tale solo quando abbiamo il risultato in atto, e costantemente riproposto, di una « performance » accoppiata di natura e giardinaggio. Anche quando è concepito come luogo sottratto al tempo, il giardino assurge a *ver perpetuum* grazie a una eterna primavera, ossia a una massima performance di natura (è questo il modo con cui Bacone concepiva il giardino).

ii) *latitudine definizionale*

Gli estremi definizionali che possiamo cogliere nella semiotica delle culture sono il giardino come *kepos* (grembo) e il giardino come *xenos*, luogo estraneo. Da una parte il giardino diviene un'estensione inclusiva della propria identità o quantomeno un intorno spaziale attraversato da un complesso di forze centrifughe che riconducono il prossimale all'identitario ; dall'altra, il giardino si pone come uno spazio distale trasportato nell'agio di una relazione immediata con lo spazio identitario. In quest'ultimo caso, la distalità, per definizione non immediatamente commensurabile e interrogabile nelle sue valenze fondative, si trova domesticata (fuori della mura di casa) e pronta a collassare in capitale d'importazione (spazio transizionale) : è il giardino esotico. Ma come detto, è anche lo spazio ad essere efficacemente trasformativo dell'identità del fruitore del giardino; ecco allora che il giardino si offre come microcosmo che esemplifica una distalità, ravvicinandola a tal punto da consentire uno spaesamento del fruitore. Il giardino diviene un operatore di dissolvenza incrociata tra spazio identitario e spazio distale, saltando il campo delle familiarizzazioni (lo spazio prossimale) ; il luogo topico del giardino diviene infatti il romitaggio, che garantisce una solitudine estraniata.

La presenza di configurazioni labirintiche nei giardini – attestata già nel medioevo – si poneva come diagramma mimetico delle tribolazioni erratiche mondane, come esemplificazione di una via Crucis che può trovare il senso del proprio cammino solo attraverso una visione dall'alto (Lichacev 1991) o infine come grafo esistenziale rispetto agli impasse delle ragione.

iii) *equalizzazione tematica*

Il giardino come spazio di conversione di logiche identitarie si offre come uno spazio prossimale negato, al fine di costituirsi come microcosmo catalizzatore di una risemantizzazione identitaria, sia essa in funzione di una genealogia elettiva (*kepos*), di una neutralizzazione dell'incommensurabilità dell'altrove (giardino esotico), o di una immersione spaesante (giardino fantastico delle *mirabilia*).

2. TESTO

i) *bilateralità delle determinazioni*

Il giardino è testo in quanto prodotto culturale, situato all'interno di uno scenario di enunciazione ma anche in grado di esercitare una costrizione su quest'ultimo e di esplicitare il grado di assunzione dei valori rispetto alle posizioni enunciazionali. Ogni pratica discorsiva inclusa dal giardino risulta inevitabilmente enunciazione incassata e quindi non reggente.

In quanto testo, il giardino ha un'afferenza storica, un'afferenza linguistica e un'afferenza interpretativa; nel contempo, esso è memoria debraiata di percorsi di senso che sono già stati possibili.

ii) *latitudine definizionale*

Il giardino può essere colto sia come un *testo agito* sia come *testo agente*. In quest'ultimo caso il giardino è dotato di una propria forza illocutiva, è spazio che prescrive dei percorsi e una dislocazione regionalizzata di pratiche (e fin dall'antichità queste ultime non sono mai state solo di ordine estetico-contemplativo).

Secondo Jacques Delille (si veda il suo trattato *Les jardins* del 1782<sup>28</sup>) i giardini « parlano, informano, conducono una conversazione, danno lezioni ». Il presunto « mutismo » del giardino, da esplicitare attraverso la decantazione di versi<sup>29</sup> o l'esecuzione di musiche<sup>30</sup>, è stato frequentemente ribaltato nella sottolineatura della sua effabilità silente, e soprattutto della sua costitutiva sincreticità testuale. Per esempio, i giardini sono sempre stati fortemente legati alle sonorità: gli uccelli, le arpe eoliche, le cascate, i getti d'acqua, campanelli mossi dall'acqua, echi, animali meccanici che riuscivano a riprodurre anche il verso dei loro corrispettivi naturali, ecc. (Lichacev 1991).

Il giardino è sempre stato da una parte pensato come « libro della natura » in miniatura, dall'altro letto come registro sintomatico dei valori culturali di una civiltà e di un'epoca. Quest'ultima concezione ha condotto persino a concepirlo come un'opera palinestuale, e non solo perché « manoscritta », ma anche perché si presenta come un testo in fieri, costantemente revisionato, e articolato su una « scaletta » di sottotesti (di sottospazi) da fruire sintagmaticamente (Scazzosi 1993).

iii) *equalizzazione tematica*

L'effabilità del giardino è demandata a una sovrascizione reciproca di discorsi (naturale e culturale). Di fatto, il giardino viene progettato, ma non può ambire ad alcun regime allografico della produzione testuale. Non solo la sua esecuzione è *bipartizan* (divisa, cioè, tra l'ottemperamento delle prescrizioni progettuali dei giardinieri e lo sviluppo naturale in relazione alle condizioni ambientali), ma la stessa costituzione di uno spazio a luogo di

---

<sup>28</sup> Citato in Lichacev (1991, p. 9).

<sup>29</sup> « Il giardino è tutto teso alla parola » (Lichacev 1991, 24).

<sup>30</sup> La musica da giardino (o da parco) ha una lunga tradizione che va da Lully (*Eglogue de Versailles*) a Stockhausen (*Sternklang*), passando per il Mozart di *Eine kleine Nachtmusik*.

iscrizione del giardino si pone, per ragioni ecosistemiche evidenti, all'insegna di una simbiosi irriproducibile. In pratica, il giardino concresce all'insegna di una autogaficità bilaterale tra opera dell'uomo e opera di natura.

### 3. ARGOMENTO

#### i) *bilateralità delle determinazioni*

Il giardino è uno spazio discorsivo capace sia di pieghe metatestuali sia di un portato eteroreferenziale rispetto al sistema culturale e ai diversi domini del sociale; è in grado di assurgere a modello di relazione dialogica tra civiltà e natura, di rappresentare il potere politico, ecc. Il giardino supporta così dei ragionamenti figurativi e figurali. Nel contempo, esso si offre come una mossa argomentativa sul piano del dibattito politico, per esempio in chiave ecologista.

Per esempio, storicamente il giardino è stato visto come un testo in grado di asserire la necessità di ribaltare la « cura »: non è più la natura che deve far scudo all'uomo, piegandosi in architettura, ma è l'uomo che deve costruire un luogo, il giardino, dove prendersi cura della natura.

#### ii) *latitudine definizionale*

Il giardino ha un'origine mitica in molte culture e vanta spesso significazione allegoriche. Gli estremi che le tradizioni culturali tramandano sono individuabili nel *paradeisos* perduto e nell'*eutopos* agognato. L'autonomia delle valenze del giardino rinvia al *genius loci* (o persino alla provvidenza, qualora il carattere divino della natura sia ritenuto consustanziale); a questo *paradeisos*, dove l'uomo può ritrovare esemplificati i valori di natura come propria stessa origine, si contrappone la progettazione di un giardino utopico, ideale (*eutopos*), dove l'iniziativa dell'*artifex* intende pervenire a una distensione irenica del campo di forze naturali e del campo di forze antropiche, sia internamente ad essi, sia tra di essi. Da una parte il giardino si pone come emblema di una rinaturalizzazione (spazio riscattato alla natura), dall'altra come il sigillo di un microcosmo sintetizzato (spazio-ambiente costruito, assegnato all'esercizio delle diverse forme di vita).

#### iii) *equalizzazione tematica*

Il giardino come spazio di conversione di domini si pone come un tentativo di reversione di una logica di alienazione reciproca tra natura e cultura, origine e destino. Il giardino come termine complesso si spiega tuttavia solo sullo sfondo della neutralizzazione reciproca dei due opposti, ossia deserto e città (per questo il giardino non è uno spazio preservato, ma casomai contemporaneamente assegnato e riscattato). Inoltre, la tensione traduttiva del giardino resta pur sempre pronta a sbilanciarsi, da una parte, verso un *oltre-architettura* che finisce per pensare tutta la città come giardino, dall'altra, verso uno sguardo inclusivo che coglie la natura stessa come interna a una logica bio-architettonale.

### **3. La città-giardino tra utopia e distopia**

Questo tentativo di contornare il campo semantico del giardino ci permette ora di addentrarci in quello che è divenuto una sorta di *topos* contemporaneo : la *città-giardino*. Già in sé, la dizione è significativa di un lungo percorso di trasformazioni e di tensioni semantiche ; il giardino, come spazio riscattato in favore della natura dentro l'architettura della città, come spazio periferico rispetto al centro istituzionale, conteneva fin dall'inizio una sorta di *effetto-rebound* che lo poneva come intorno inclusivo, come spazio lodato avviluppante. La città-giardino pare essere il punto terminativo di un processo che ha finito per imporre il modello del giardino alla città, quando il primo, inizialmente, non era che il risultato di un esercizio edificativo virtuosistico che si dimostrava in grado di riprogettare la natura (come recupero edenico o come anelito eutopico). L'arte del giardino viene riletta come percorso di sperimentazione in vitro (e in uno spazio transizionale/prossimale) di ciò che infine deve divenire dimora (spazio identitario). Da metacritica al funzionalismo spaziale della città-mercato, il giardino si offre come performatività di un ecosistema che fa tesoro di un'autografia accoppiata tra antropizzazione e rinaturalizzazione.

#### *3.1. Il giardino tra naturale e naturalistico*

In realtà, la semantica storica della città-giardino registra non pochi inceppamenti nel suo percorso d'affermazione tematica. In epoca romantica, soprattutto, il « giardino naturale » viene pensato come piena antitesi della città, tant'è che esso deve procedere in senso inverso rispetto a una rinaturalizzazione dell'artificiale : deve cioè dimostrare la capacità di dissolversi nel paesaggio. È l'opinione di Goethe, nel suo viaggio in Italia, espressa in particolare in occasione della sua visita a Caserta e parallelamente attestata dal dipinto *Il giardino inglese di Caserta con vista sul Vesuvio* di Hackert, compagno di viaggio dello scrittore.

A questo giardino come campionamento della natura, dipendente da un'arte che ne mima la complessità di dettagliamento così come l'armonizzazione dell'insieme, e che concilia la sofisticazione estetica con l'usufrutto di un bene condiviso (l'esclusività del giardino si risolve nella comune fruizione del paesaggio), si affianca un'altra tentazione di deurbanizzare il giardino, certamente più radicale. È quella esemplarmente tematizzata da Yukio Mishima ; tanto più l'artista del giardino (progettista e giardiniere) esalta il proprio ruolo di *artifex*, in virtù della sua creazione di un vero e proprio microcosmo, tanto più dovrà tagliare il cordone ombelicale che correla il giardino al luogo istituzionale di cui sarebbe complemento, al fine che esso possa giungere a una propria autotelìa. Ecco allora che Mishima può infine pervenire all'idea di un giardino monitorabile solo dall'esterno : « Il visitatore sente che anche l'intrusione dei suoi sensi nel giardino costituisce una violazione<sup>31</sup> ». La totalità naturalistica del giardino

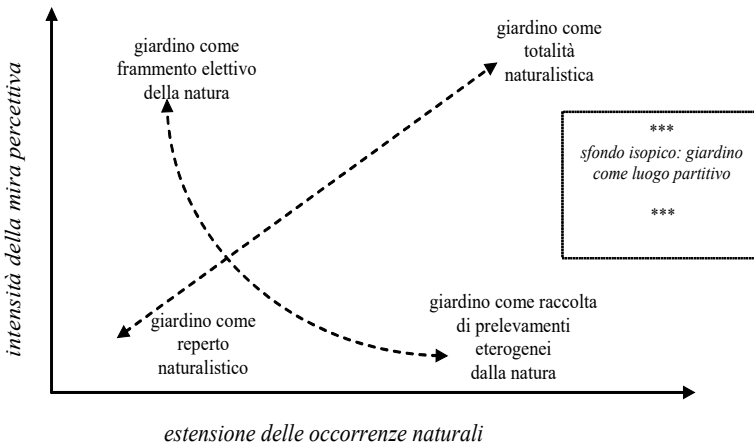
---

<sup>31</sup> Citato in [www.gardenvisit.com/garden\\_history/garden\\_types/chinese\\_garden.htm](http://www.gardenvisit.com/garden_history/garden_types/chinese_garden.htm) e in Lodari (2000). Per la teoria implicita del giardino in Mishima si veda il poema

come microcosmo potrebbe così ridivenire natura nel momento in cui essa è ri-inizializzata come programma in grado di procedere autonomamente in assenza dell'uomo.

Il romanticismo decadentista di Mishima è in fondo il ribaltamento di un idealismo immemore che ha pensato il giardino come mera elezione di uno spazio di natura. Questa idea, sostenuta ad esempio da Walpole, aveva naturalmente alla base l'idea che la natura è già giardino: l'operare umano potrebbe con ciò limitarsi alla partizione di una riserva del naturale. Come ha rilevato Panofsky, questo idealismo era di facciata, tant'è che lo stesso Walpole approntava la sua posizione idealistica in parallelo con l'analisi del lavoro di William Kent (in particolare, il giardino di Stowe), il quale non disdegnava affatto l'uso intensivo di architetture, sculture e quant'altro (Panofsky 1962)<sup>32</sup>.

Possiamo disegnare un quadro sinottico di queste diverse posizioni romantiche riguardo al giardino<sup>33</sup>:



### 3.2. La città-giardino

G. Sitwell, un antiquario e letterato inglese (1860-1943), ha significativamente stigmatizzato le ambiguità romantiche riguardo il giardino, mostrando implicitamente come l'unica strada percorribile fosse quella di un connubio con l'edificazione cittadina:

---

« The Dew in That Flower Garden » (1945), il saggio « The Opposite of Beauty : Hong Kong's Tiger Balm Garden » (sulla rivista *Shincho*, vol. 58, No. 4), e soprattutto *Tennin gosui (The decay of an angel - Sea of Fertility IV, 1970)*.

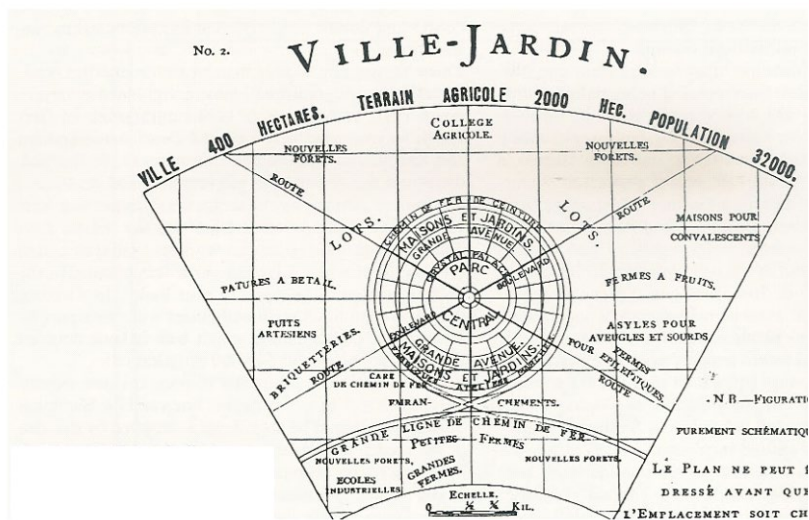
<sup>32</sup> Panofsky (1962).

<sup>33</sup> In questo schema sono presenti più ordini di parametri: l'estensione delle occorrenze naturali e l'intensità della mira percettiva, nonché, come sfondo semantico, la regionalizzazione partitiva propria del giardino rispetto al tutto in cui si iscrive. Infatti, la totalità del giardino può essere predicata solo a prezzo di una simbolizzazione eminentemente antropica (dal naturale si passa al naturalistico).



In realtà, è proprio qui che tutta la teoria del giardino paesaggistico fa naufragio. Non potete sperare di convincerci che la Natura abbia costruito la casa, e quindi perché insultare la nostra intelligenza facendo finta che la Natura abbia costruito il giardino? Il punto estremo cui può giungere l'artificio è il falso-naturale<sup>34</sup>.

Ecco infine che con un *allure* quasi eretica si è pienamente formulata, sul finire dell'Ottocento, la progettualità (e non la mera utopia) di una città-giardino. Ebenezer Howard, con il suo libro *Garden Cities of Tomorrow* (1898), portava a modellizzazione economica una prassi denominativa che di tanto in tanto attribuiva l'epiteto o persino il toponimo di « città-giardino » a grandi centri (ad es. Chicago), a piccole cittadine (ad es. Christchurch in Nuova Zelanda) o a sobborghi (ad es. Long Island di New York<sup>35</sup>). Come si può vedere dal diagramma prototipico elaborato da Howard, la città-giardino è contornata da lotti agricoli a loro volta incluse da territori di nuova forestazione; dentro la città troviamo un circuito periferico di collegamenti che connette le case dotate ciascuna di giardini. Le sedi commerciali sono più centralizzate ma trasparenti (*crystal palace*<sup>36</sup>) in modo da allacciare, anche visivamente, l'intorno abitativo con il nucleo centrale costituito da un parco (*central park*). All'interno di questo parco, come si evince in realtà solo da un ulteriore schema (qui non riprodotto), vi è un centro delle arti e delle lettere assieme a un ospedale e municipio, a sua volta includente il nocciolo parametrico di tutta la città : il giardino.



<sup>34</sup> Sitwell (1988).

<sup>35</sup> Si rinvia a Osborn, *Prefazione* al libro *La città giardino del futuro* di Howard (Howard 1898, p. XXIV).

<sup>36</sup> Il Palazzo di Cristallo sembra l'antesignano del moderno centro commerciale, anche se significativamente esso è anche la sede del giardino d'inverno.

La città giardino ha in sé sia una razionalizzazione economica, sia una un'utopia sociale. Ciò ne ha immediatamente rivelato la natura contraddittoria ; da un lato, realisticamente, essa poteva porsi come base progettuale per nuove città-satellite di grandi metropoli, dall'altro essa aspirava a raggiungere una piena autosufficienza, sposando l'autotelia ideale del microcosmo « giardino ». Nella definizione del 1919, da parte della Associazione di Città Giardino e della Progettazione della Città, si legge che « la terra è di proprietà pubblica o gestita dalla comunità<sup>37</sup> » ; ci si riferisce direttamente alla parte agricola, ma è evidente che ciò vale simmetricamente per il giardino e il parco pubblico che si pongono come epicentro ideale della città giardino<sup>38</sup>. Essa è uno « sposalizio » tra campagna e industria nel momento in cui riconoscono la dipendenza comune dalla « nostra buona madre terra » (Howard 1898, p. 5).

### 3.3. *Giardino pensile e giardino pubblico*

Nella memoria storica abbiamo due preludi significativi della città giardino. In primo luogo, il giardino pensile, in qualità di appendice tensiva dell'edificio, non era che il tentativo di convertire (secondo una sorta di teosofia « operativa ») l'artificio/edificio architettonico nel connubio tra acqua e seme antropico (spirito umano), al fine di dar vita miticamente a quella unione tra terra e cielo che fin dall'epoca dei Sumeri era suggellata, iconograficamente, dalla « donna arborea » : donna che dà linfa (nutrimento), connettendo mondo terrestre e celeste. Nel giardino pensile, trascendenza della natura e giurisdizione dell'uomo potevano superarsi reciprocamente, ora in un oltre-natura, ora in un oltre-architettura.

Questo co-dominio in verticale, ha come contraltare, nell'orizzonte sociale, l'elaborazione storica del giardino pubblico. Città e agricoltura sono il ridisegnamento antropico del territorio, rispetto al quale il giardino si pone a suggello di un'emancipazione raggiunta. Innanzi tutto, questa tensione asintotica dell'architettura verso il giardino si registra come partizione della dimora, come emblema di civiltà e come traguardo di una cultura estetica.

Senza [il giardino] costruzione e palazzi sono soltanto rozze opere manuali ; e si vedrà sempre che, quanto i tempi diventano civili ed eleganti, gli uomini pervengono a costruire sontuosamente, prima che a piantar giardini con gusto, come se il giardinaggio fosse più grande perfezione<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Si rinvia alla *Prefazione* di Osborn, *op. cit.*

<sup>38</sup> Nel libro di Howard i cittadini risultano piuttosto come tenutari di una concessione ad edificare e coltivare, ma è comunque indubbio che la concentricità ideale della città è quella che sigilla l'idealità di un « condominio » del giardino (la partizione della proprietà diviene una subordinata rispetto all'istituzione del giardino comune e della foresta inglobante).

<sup>39</sup> Bacon (1625).

Il giardino non si correda in seconda battuta di statue, edifici, iscrizioni, ecc., ma dipende da un viaggio al termine dell'architettura. In questo senso, le statue e gli edifici possono persino apparire come dei « residuati », articolati con sottospazi appartati (luoghi raminghi) e pronti a sconfessare la loro provenienza artificiale e il loro essersi imposti sul territorio per risignificarlo (archeologia esistente). Il giardino è esaltazione della riprogettazione del territorio e contemporaneamente palinodia del sacrificio di un luogo a fini edificativi.

In tal senso, il giardino non è mai la celebrazione di una « terra promessa »; è già da sempre nella territorializzazione cittadina e nemmeno tende a sfuggervi. Il giardino ha piuttosto un'identità culturale (un'*ipseità*) che si espone in quanto spazio « promettente ». Il carattere rassicurante e seducente del giardino si è allora attivato nel segno dell'esclusività proprietaria.

Ora, la diffusione dei giardini pubblici, in epoca industriale, è correlativa di un sentimento di depauperamento condiviso dello spazio vitale di tutta la popolazione cittadina. Il giardino pubblico è innanzi tutto uno spazio metropolitano che diviene cartina di tornasole della coesistenza tra industrializzazione e natura, nonché un luogo per « rifugiati ». Ecco allora che l'utopia di Howard, in cerca di un connubio tra capitalismo e ecologismo, ha come sfondo una distopia del giardino pubblico, additato da Leopardi come « vasto ospitale » (« luogo ben più deplorabile che un cimitero »<sup>40</sup>) o visto da Rilke come « figura dello sfacelo e del patimento »<sup>41</sup>. Così come il giardino diviene rivelatore di una natura sofferente, così esso si trova ad essere luogo di manifestazione sintomatica del disagio della civiltà. I suoi « remoti viali » sono frequentati, infatti, « da tutte quelle anime tumultuose e chiuse, in cui risuonano ancora gli ultimi sospiri d'una tempesta e che si ritraggono lontano dallo sguardo insolente dei gioiosi e degli oziosi »<sup>42</sup> (*Les veuves*, in *Le spleen de Paris*, p. 401]. Se Trakl tematizza questa disgregazione accoppiata di soggetto e natura (« Vagando nel giardino denso d'ombre sento appena scorrere le ore. Ma un alito mi fa tremare di sfacelo »<sup>43</sup>), Valéry parla del giardino pubblico come luogo di rovine e vaporizzazione dell'io (cfr. Cocco 2003, p. 224), frequentato da « assenti di ogni specie » che « cercano le loro scambievoli lontananze »<sup>44</sup>.

Nell'industrializzazione imperante l'avvento del giardino registra la precarizzazione del valore salute<sup>45</sup> tanto da assurgere persino a una sorta di « *still life* a cielo aperto » posta a preludio di un disastro della civiltà. Il giardino diviene sintomo di una « ospedalizzazione » del cittadino e di una lateralizzazione delle disposizioni cognitive e affettive non performative. La

---

<sup>40</sup> Leopardi, *Lo Zibaldone*, vol. II, pp. 1096, Milano, Mondadori, 1972.

<sup>41</sup> Rilke, *Lettera a Lou Salomé*, 18 luglio 1903. Per questi riferimenti letterari abbiamo attinto dal lavoro di Enzo Cocco (2003, p. 224).

<sup>42</sup> Baudelaire, *Les veuves*, in *Le spleen de Paris*, p. 401.

<sup>43</sup> Trakl, *Sfacelo*, cit. in Cocco (2003, p. 224).

<sup>44</sup> Valéry, *Monsieur Teste*, Milano, SE, 1980, p. 42.

<sup>45</sup> Venturi Ferriolo (1989, p. 189).

sospensione della temporalità ciclica del lavoro, garantita momentaneamente dalla frequentazione del giardino, enfatizza ogni richiamo (persino ogni refolo di vento) come additamento del tracollo della propria identità, sospesa tra ruoli attanziali sociali a cui ci si sottrae e ruoli attanziali individuali che non trovano più consistenza. Ecco che il giardino, da protesi identitaria del cittadino modello o delle istituzioni, diviene, una volta pubblico e decentrato dalla vita febbrile del lavoro, un luogo di residuati naturalistici e di aspersioni di soggettività residuale, altrove (dominio lavorativo) ben altrimenti immolata. Il carattere appartato del giardino non fa che sigillare una solitudine già raggiunta; i suoi viali remoti non sono che diagrammi delle distalità tra soggetti e loro valori di base, distalità tanto comuni e oramai indefinite da poter equivalere; il minimo di inter-attanzialità, vivibile nel giardino pubblico, è attivato dalle folate di vento, ma esse non trovano più nemmeno una carne che possa opporsi, portando il dominio del *me* nell'indefinizione di un intorno moribondo.

#### 4. L'architettura naturale e gli edifici-giardino

Il nostro excursus si conclude con una breve disamina di una tendenza dell'architettura contemporanea che sembra farsi carico e portare alle ultime conseguenze la semantica storica del giardino. In particolare, ci riferiremo all'opera di Emilio Ambasz<sup>46</sup>. La poetica di questo architetto è stata spesso etichettata come *architettura ambientale* o *architettura naturale*, ma si è talvolta anche avanzata l'idea che si tratti di una sorta di *meta-architettura* sotto forma di *iper-natura*. Dismessi tutti i panni costruttivisti, formalisti, morfogenico-matematici dell'architettura contemporanea, Ambasz - un po' come Stockhausen nella musica - ritorna a una sorta di architettura delle origini che è in realtà un oltre-architettura mediato da tutta la tecnica disponibile.

##### 4.1. *L'eden progettuale: il giardino come vivaio di forme architettoniche ireniche*

Nell'«architettura naturale» di Ambasz è l'edificio a cooptare (e non solo ad ospitare) il giardino in quanto equilibrio tensivo tra forme viventi dei *terraria*, da una parte, e forme iscritte nell'inorganico proprie degli *aedificia*, dall'altra. Del resto, l'armonizzazione tra la costruzione di case (*facere aedes* è la base etimologica di edificio) e l'assegnazione di spazi che riproducono le condizioni di crescita in libertà della natura (*terraria* e *aquaria*) è sempre stato foriera di utopiche conciliazioni e trasposizioni, culminate - come visto - con l'idea di *città-giardino*. L'architettura naturale si pone al termine di complesse trasformazioni nella semantica storica del giardino, ciascuna delle quali si è posta come esito locale di specifiche «nevrosi» culturali. Ad esempio, a partire dall'epoca barocca, l'utopia di un dominio congiunto tra

---

<sup>46</sup> Per uno studio dell'opera di questo architetto si veda in particolare Ambasz, *Natural Architecture, Artificial Design*, Milano, Electa, 2001, nonché il sito [www.ambasz.com](http://www.ambasz.com).

*naturalia* ed *artificialia* si è spesso tradotta in un anelito talmente privo di fondamento (illusionistico o comunque capzioso) da risolversi nella letteratura fantastica (le statue poste nel giardino si animano<sup>47</sup>, le rovine architettoniche acquistano vita riponendosi sotto l'egida della natura) o nella trasfigurazione elettiva e persino culturale (grotte artificiali come rifugi naturali e configurazioni naturali che assurgono a templi); soltanto eccedendo il loro rispetto statuto, *naturalia* e *artificialia* potevano assurgere assieme a *mirabilia*. Per contro, in epoca contemporanea, il vivaio si pone come resistenza in vitro all'urbanizzazione imperante, e il giardino, o persino la città-giardino, trovano come sfondo semantico non più il capriccio formale del fato (proprio delle *mirabilia*), ma la contingenza di una compromissione ecosistemica tra uomo e ambiente.

Rispetto alla conversione dello statuto degli elementi naturali (dalle forze ambientali alle risorse energetiche, dall'albero al legno da costruzione, dai frutti alla merce, ecc.) e al « sacrificio dei luoghi » a fini edificativi, il giardino si è proposto come terreno di coesistenza e conciliazione tra il divenire della natura e le pratiche umane, all'insegna di una sovrascrittura reciproca e irenica. Naturalmente, tale conciliazione è stata progressivamente colta nella storia come una tensione asintotica e bipolare, ossia proiettata, da un lato, a riscoprire la libertà bio-morfogenetica che informa l'architettura, dall'altro, a cogliere la progettualità « protoarchitetturale » della natura stessa.

Ora, se alla stratificazione integratrice della memoria naturale del paesaggio si è contrapposta solitamente la sfida immemore dell'edificazione in verticale, l'architettura naturale di Ambasz propone, invece, una loro conciliazione che fa del palazzo stesso un giardino. Ciò finisce, in realtà, col ribaltare entrambi i termini associati; vale a dire, la « casa » tende a saldarsi con la morfologia del territorio e il giardino può assumere la forma di un edificio (e ciò anche a prezzo di rinunciare, in parte, alle proprietà funzionali di quest'ultimo, quali la praticabilità degli spazi interni). L'architettura interviene, in tal senso, con un tratto antropico che deve essere carico non solo di storia artistica, ma anche di « geologia »: deve firmare il proprio fare cancellandosi tra tracce millenarie. Per contro la natura-edificio diviene discorso architettonico che denuncia apertamente un rischio di impermanenza, quando non afferma persino la più indifesa vulnerabilità al tempo.

---

<sup>47</sup> Il giardino è un'opera aperta e allografica, come hanno perfettamente rilevato gli studiosi di restauro delle architetture vegetali, anche nel senso che vi è un'iniziativa *esecutiva* lasciata alle piante. Questa delegazione di iniziativa può ricadere a pioggia anche sugli elementi inanimati, per cui fin dalla tradizione latina (Cicerone per esempio), si sospettano animazioni improvvise di statue, tra l'altro alquanto presenti nei giardini romani. Gombrich (1999), del resto, ha sostenuto che questa animazione delle sculture all'aperto dipende dal fatto che esse hanno funzioni tutelari, ammonitrici, ecc.; più in generale, esse si attanzializzano in relazione di una specifica aspettualizzazione dello spazio del giardino.

Il prezzo pagato odiernamente da tali ribaltamenti - presentati talvolta come discorsi architettonici terapeutici rispetto alla nevrosi progressista della trasformazione della natura - è quello di restare sulla carta o tutt'al più di « passare » al vaglio delle commissioni sotto connubi posticci e banalmente decorativi. Nella formulazione ossimorica di *architettura naturale* si palesa il rischio stesso di porsi come un mero « eden progettuale »: essa pare destinata, cioè, a restare « programma sulla carta », visto che il paesaggio culturale odierno è nient'affatto pronto a tradurla in pianificazioni e a sostenerne il costo economico, se non nell'esemplare unico, eletto occasionalmente a « monumento » della buona amministrazione (ai salvacondotti concessi, si sa, si sono sostituiti oggi, in tempo di democrazia, i « salva-coscienza » autogarantiti). Eppure, la « cittadinanza » del giardino nell'architettura degli ultimi trent'anni resta un campo di ripensamento complessivo dell'intervento sul paesaggio; le poste valoriali e le forme di vita che stanno alla base di tale progettualità non possono che essere un campo di indagine significativo per la semiotica, soprattutto quando i progetti architettonici si destinano a restare *exempla ficta* e segni in controtempo.

#### 4.2. *Il giardino come argomentazione conclusiva della contemporaneità*

In conclusione, esaminiamo qui brevemente alcune progetti di Ambasz. Il *Fukuoka Prefectural International Hall* (1990) non costituisce solamente una conciliazione tra giardini pubblici e giardini pensili. In fase progettuale, si è dovuto contemperare la necessità di garantire una nuova prefettura con la preservazione di un minimo territorio cittadino riservato al verde. Di fronte a una conurbazione decisamente agli antipodi rispetto alla città-giardino, si finisce per lasciare al giardino quel tanto di spazio che possa convivere con l'architettura funzionale e istituzionale. La soluzione di Ambasz è quella di realizzare una prefettura che è anche il giardino pubblico della città, attualizzando contemporaneamente un ribaltamento semisimbolico nella dominanza prospettica tra spazi decisionali istituzionali e spazi ricreativi della cittadinanza: quest'ultimi, infatti, giungono a sovrastare i primi. A una città eterarchica, dove ogni dominio sociale ha garantita una separatezza anche di ordine spaziale, qui si contrappone una convivenza, un'articolazione e una trasparenza reciproca. Tra il tempo stagionale (ciclico) del giardino e quello delle istituzioni (tempo del calendario) ci sarà possibilità di una narrativizzazione comune costruita per immediata sovraiscrizione reciproca. La distalità degli interventi decisionali potrà articolarsi con la prossimalità del loro monitoraggio, se non altro ideale. La compenetrazione di interno istituzionale ed esterno ricreativo funge da smentita di qualsiasi chiusura di palazzo e giardino. Nel contempo, lo stesso giardino pubblico perde il suo carattere appartato e ombratile; non è più luogo di rifugio e di auto-occultamento rispetto alla scena pubblica.



*Fig. 1 - E. Ambasz, Fukuoka Prefectural International Hall*



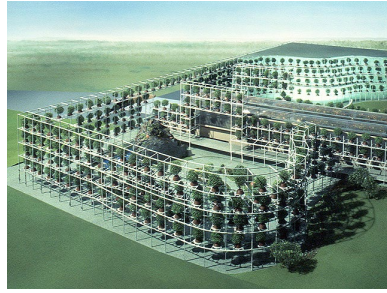
*Fig. 2 - E. Ambasz, Fukuoka Prefectural International Hall*

Con il progetto del *New Town Center* e della *Chiba Prefecture* (1989), la ricerca di Ambasz si è fatta ancora più estrema, tant'è che il progetto è rimasto ineseguito. Non solo le diverse cellule strutturali degli edifici principali sono costituite da nicchie contenenti ciascuna delle piante, ma persino le mura di recinzione e gli edifici laterali si risolvono in stratificazione di cellule espositive di piante. I pattern architettonici, da un lato, sconfessano la finalità razionalizzatrice, destinandola a ubiquazione di elementi vegetali, i quali, tra l'altro, con la loro morfologia specifica, innestano una poliritmia irrequieta; dall'altro lato, tali pattern assumono localmente una capricciosità curvilinea, degna della flessuosità delle piante. L'arte topiaria (ogni singola pianta è rettificata ad arte) convive con la biomorfologia architettonica, così come l'imponenza degli edifici si contorna della esplicita vulnerabilità e provvisorietà delle architetture naturali. Le logiche architettoniche e la bioformatività si intrecciano: ogni singola pianta è sacrificata al disegno dell'insieme, ma nel contempo sacralizzata dalla loggia che la contiene.





*Fig. 3 -E. Ambasz,  
New Town Center*



*Fig. 4 - E. Ambasz  
Chiba Prefecture*



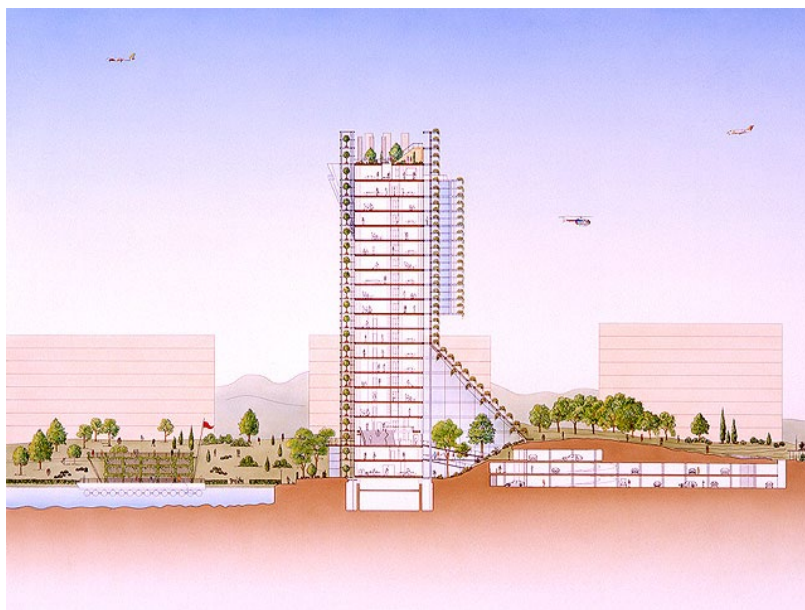
*Fig. 5 - E. Ambasz, Chiba Prefecture*

Nel 1998, Ambasz ha ridisegnato l'*ENI Headquarters's Office*, ma anche in questo caso, il progetto (pur meritorio del secondo premio) è rimasto sulla carta.



*Fig. 6 - E. Ambasz, ENI Headquarters's Office*





*Fig. 7 -E. Ambasz, ENI Headquarters's Office*

Non abbiamo più a che fare con giardini pensili, ma con giardini in verticale che paiono dissolvere la parte interna dell'edificio, ossia quella funzionale. I venti piani del palazzo diventano miriadi di nicchie con protagoniste le piante e un gioco di specchi sembra costruire una dematerializzazione della struttura sottostante (solo di lato è visibile). Per una compagnia petrolifera quale l'ENI, è chiara l'idea di un « sandwich » naturalizzatore in grado di simbolizzarne una conversione ecologista. Nel contempo, una struttura in vetro, nella facciata principale, si protende dall'alto in avanti, ponendosi come spazio topico delle performance, e in genere del comando: è un plancia sospesa tra le piante (condivisione assiologica e dipendenza dalla natura reggente) eletta a luogo di mosse trasparenti rispetto all'osservatore esterno.

Il *Nichii Obihiro Department Store* (progetto del 1987) è stato progettato tenendo conto del clima pressoché siberiano della città di Obihiro. Il centro commerciale diviene una sorta di macro-serra in grado di preservare un'eterna primavera. Questa riedizione del *ver perpetuum* appare simbolicamente sigillata dalla struttura « a cristallo » dell'architettura, struttura che a sua volta entra in relazione isotopica con la neve che copiosamente cade d'inverno sulla città. Il *Department Store* progettato da Ambasz, dall'esterno, dovrebbe assomigliare a una sorta di fantasmagoria, perché alla trasparenza si associa una demoltiplicazione delle sfaccettature che rende il vetro un attante di controllo sempre diverso rispetto all'incidenza della luce: ciò non fa che ribadire la sua struttura « cristallina ».

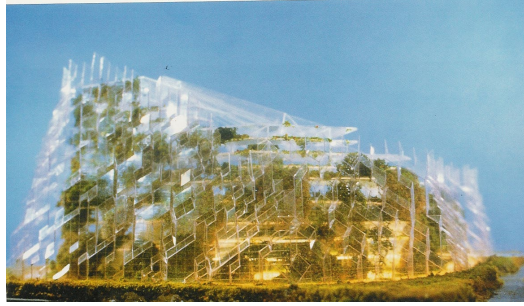


Fig. 8 - E. Ambasz, *Nichii Obihiro Department Store*

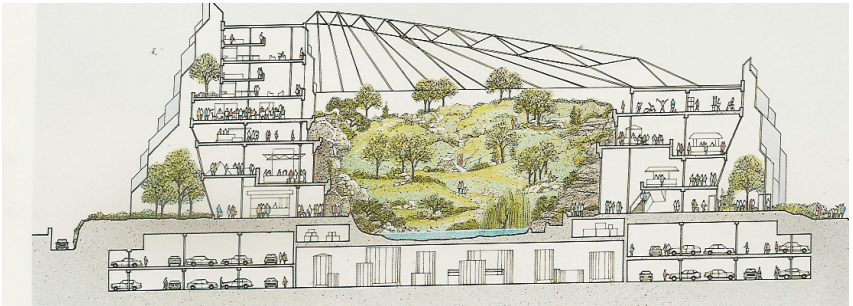


Fig. 9 - E. Ambasz, *Nichii Obihiro Department Store*

Il fatto oltremodo significativo è che un centro commerciale viene trattato come una serra tantoché viene sottoposto allo stesso trattamento riservato al *Botanical Center Lucille Halsell Conservatory* di San Antonio nel Texas (1982). Ma l'esempio più mirabile e stupefacente dell'architettura naturale di Ambasz è il *Monument Tower Offices* di *Phoenix* (1998), che ha conseguito nel 2002 l'American Architecture Award.



Fig. 10 - E. Ambasz, *Monument Tower Offices* di *Phoenix*

Si tratta di un complesso monumentale (celebrazione della Monument Valley) e nel contempo funzionale (34 piani di uffici). L'architettura diviene mimesi di una lavorio millenario del tempo sul paesaggio naturale (*memoria significata*). L'idea è poi quella di costruire, tra le strutture, una sorta di passaggio-breccia che drammatizza la costituzione di una piazza, dando al luogo-simbolo dello scambio mercantile la forma di un canyon. Tutta la struttura è ricoperta da alette frangisole monocrome: il risultato è un involucro monolitico (forma) e impenetrabile (filtro) che si pone contemporaneamente come una superficie multifaccettata di rifrazione della luce solare. Ecco che, da un lato, tale trattamento della superficie non fa assorbire calore alla struttura (il corpo bio-architettonico perviene a un'auto-regolazione climatica « naturale »), dall'altro crea una sorta di continuo baluginare dei valori luministici rifratti. Ne dovrebbe sortire una sorta di palpito continuo dell'apparire di questi palazzi che ne assegna una sorta di instabilità figurativa in antitesi alla loro morfologia « rocciosa ». Mettendo fuori gioco le superfici a specchio dei palazzi contemporanei, il *Monument Tower Offices* rigetta una spettacolarizzazione della vita nelle strade per significare un palpito interno della vita lavorativa della città. Oltre ad essere previsti all'interno, su piani sfalsati, dei giardini d'inverno, gli spazi in cui questi si collocano sono caratterizzati da una particolare modularità degli ambienti atta a consentire che ciascun locatario possa costituire un proprio spazio-giardino (vi sono già le predisposizioni funzionali).

Il « giardinaggio dell'architettura » è servito come costruzione di una autografia condivisa tra firme naturali e artificiali in grado di costruire una dissolvenza incrociata con l'intorno paesistico. A questa operazione, già in auge con Wright, Ambasz affianca soluzioni più paradossali e solo apparentemente « fusionali ». L'architettura naturale ha consumato i residui romantici e sonda la semantica storica di giardini ed edifici in un bricolage delle rispettive semiotiche. Non purifica i segni rispettivi, ma li scambia vicendevolmente, interrogandone la portata. Le architetture naturali interrogano la precarietà dell'architettura e problematizzano la cura del luogo per la sua specifica vulnerabilità, contrapponendosi con ciò all'enfasi autoreferenziale del monumento (quest'ultimo autocelebra, prima di ogni dedica, il suo carattere tensivamente imperituro). Assurto ad edificio, il giardino non è più spazio lodato esclusivo; da privilegio assegnato ex post, il giardino è, ex ante, forma connaturata della « fortuna » dell'istituzione e della casa. Il giardino non è più luogo di racconti mitici (spazio di conciliazione), né di episodi occasionali (luogo dell'incontro); il « giardino di facciata » si dà come spazio discorsivo interpellativo che questiona le forme di vita, e non più le esemplifica avviluppando il corpo del soggetto. Un intero centro commerciale viene trattato come un giardino d'inverno in serra (terraria ed aquaria), una via d'affari come un canyon. In quest'ultimo caso, il giardinaggio dell'architettura passa attraverso una determinazione figurativa che non rispetta più la scala microcosmica del giardino, tant'è che questo non può più assurgere a spazio della confidenza. Per contro, la rinaturalizzazione

dell'edificio è mascheramento estensivo dell'attività febbrile che contiene e nel contempo fulgida appariscenza della sua intensità.

La memoria significata del *Monument Tower Offices* di *Phoenix* - iconicamente correlato alla *Monument Valley* - è aperta artificializzazione della geologia del territorio, mentre la sua « apparizione » sempre diversa (per via delle alette frangisole) sembra irretire e mimare la sedimentazione di una memoria esperienziale propria della cangianza del giardino. Come memoria esistente, quest'opera estrema di Ambasz pare significare la massima sofisticazione di calcolo statico e di sfruttamento dei materiali, nel mentre lascia contemporaneamente risuonare un effetto *sharawadgi*.

Il giardino, in Ambasz, diviene uno spazio identitario spaesante, vulnerabile e inconsumabile come un *alsos* (un giardino sacro). Il suo statuto aperto sembra, da un lato, aprirsi alla accoglienza e alla correlazione semantica con le pratiche quotidiane e istituzionali, dall'altro questa plasticità ospitativa pare inflettersi in una reinterrogazione delle loro coordinate. Infine, l'architettura naturale di Ambasz argomenta una crisi della dialettica tra edifici e giardini e della loro accorta distribuzione metropolitana ; ponendosi al tramonto dell'utopica città-giardino, trasforma la pelle comunicativa degli edifici da decorazione a giardino introiettato, e all'irenismo della convivenza tra forme dell'artificiale e del naturale sembra sostituirsi un sibillino espressionismo nella rispettiva dismissione dei ruoli. Alle statue terminative del giardino si sostituiscono le piante con foggia topiaria, mentre l'edificazione nasconde le proprie strutture interne ; affacciando solo una parte vitrea come una serra, essa sigla ciò che si ostenta come « sotto controllo » nel mentre rende fantomatica la propria assertività istituzionale.

### Riferimenti bibliografici

- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957 ; trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999.
- P. Basso, *Il dominio dell'arte*, Roma, Meltemi, 2002.
- « Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica », *Versus*, n. 98, 2005.
- 2006a « Peirce e la fotografia », in P. Basso & M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia*, in corso di pubblicazione.
- 2006b « La gestion du sens dans l'émotion : du vertige aux formes de vie », *Semiotica*, in corso di pubblicazione.
- F. Bacon, *Of Gardens* ora in Bacone, *Saggi*, Torino, Utet, 1996 (1625).
- D. Bertrand, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Milano, Guerini, 2003.
- S. Crowe, *Garden Design*, Garden Art Press, 1958 ; trad. it. *Il progetto del giardino*, Padova, Muzzio, 2003.
- P. Fabbri, *Segni del tempo*, Roma, Meltemi, 2004.
- J. Fontanille, « Espaces du sens. Morphologie spatiales et structures sémiotiques », *RSSI*, vol. 19, n. 2-3, p. 11-29, 1999.

- «Paesaggio, esperienza ed esistenza. Per una semiotica del mondo naturale », *Semiotiche*, n. 1, 2003.
- Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004.
- E. H. Gombrich, « Sculpture for Outdoors », in *The Uses of Images*, London, Phaidon Press, 1978 ; trad. it. *L'uso delle immagini*, Milano, Leonardo Arte, 1999.
- N. Goodman, *The Structure of Appearance*, Cambridge, Harvard University Press, 1951 ; trad. it. *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, 1976 ; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991.
- E. Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, London, Faber & Faber, 1965 (1898) ; trad. it. *La città giardino del futuro*, Bologna, Calderini, 1972.
- R. Laban, *Espace dynamique*, Bruxelles, Nouvelles de danse, 2003.
- D. S. Lichacev, *Poezija sadov : k semantike sadovo-parkovykh stilej*, Leningrad, Nauka, 1982 ; trad. it. *La poesia dei giardini : per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi*, Torino, Einaudi, 1991.
- C. Lodari, *Che cos'è il giardino? 550 definizioni d'un piacere senza tempo*, Torino, Allemandi, 2000.
- H. Maldiney, *L'art, l'éclaire de l'être*, Paris, Comp'act, 1993.
- L. Marin, « L'effet sharawadgi et le jardin de Julie », *Traverses*, 1976, 4-5.
- E. Minkowski, « Psicopatologia dello spazio vissuto », in *Le temps vécu*, Paris, D'Artrey, 1933 ; trad. it. *Il tempo vissuto*, Torino, Einaudi, 2004.
- E. Panofsky, « Die ideologischen Vorläufer des Rolls- Royce » ; « I precedenti ideologici della calandra Rolls-Royce », in *Tre saggi sullo stile : il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, Milano, Electa, 1996 (1962).
- H. Parret, « Le jardin », in *Le sublime au quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1988, p. 173-207.
- C. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1866-1913.
- A. Petruccioli, (ed.), *Il giardino islamico*, Milano, Electa, 1994.
- L. Scazzosi, *Il giardino opera aperta : la conservazione delle architetture vegetali*, Firenze, Alinea, 1993.
- F. Schiller, *Callia o della bellezza*, Armando, Roma, 1976 (1793).
- S. Sitwell, *Hortus sitwelliano*, Allemandi, Torino, 1988 (1984).
- M. Venturi Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano, Guerini, nuova ed. 1999 (1989).
- I. Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Genève, Contrechamps, 1996 (1924-53).
- C. Zilberberg, « Le jardin comme forme de vie », *Tropelias*, n.7-8, 1997 (1994).



## La rappresentazione del paradiso terrestre : dal giardino al paesaggio

Lucia Corrain  
*Université de Bologne*

Eccoti tela, colori e pennello,  
La natura è tua ; e con polso fecondo  
tu usa, per creare, gli elementi del mondo. [...]  
Quel che il terreno con piacere accoglie  
Sappiate riconoscere, prendete senza doglie.  
Della natura è meglio, e nel contempo è essa.  
Tela perfetta che non ha pari a se stessa.  
Così sceglier sapevano i Berghen e i Poussin.  
Mirateli, studiatene i capolavori *en plain* :  
E ciò che alla natura la pittura attinge,  
Le renda, riconoscente, colui che dipinge.  
Delille, *I giardini, ovvero l'arte di abbellire i  
paesaggi*

Pressoché tutti gli studi che mettono al centro del loro interesse il giardino rimarcano costantemente che qualsiasi suo allestimento è sempre stato un « tentativo di creare un mondo ideale di mutui rapporti fra uomo e natura »<sup>1</sup> ; a sua volta questo mondo individua il naturale prototipo semantico nell'Eden, ossia nel giardino primigenio in cui Dio aveva voluto collocare il primo uomo.

Ma, con più precisione, che cos'è un giardino ? Come afferma Rosario Assunto :

È l'ideale a cui aspira l'esigenza di fare arte *nella* natura, *della* natura, *con* la natura [...] : il recupero, mediante l'opera nostra, di un'immagine della natura intatta, ma insieme spogliata di ogni selvatichezza, domestica, ma non artificciata ; l'ideale diciamo, di una natura che sia insieme quale ci figuriamo fosse all'origine, prima di una storia interpretabile come successivamente

---

<sup>1</sup> Lichacev, 1981, p. 5.

accresciuta lontananza dalla natura ; e insieme quale si spera di restaurarla al termine di una storia il cui processo sia stato convertito da estraniamento della natura e progressiva lontananza dalla natura in restaurazione e riconquista di una natura a noi e con noi e in noi conciliata in se stessa e a se stessa (1981, p. 14-15).

Con un presupposto edenico tanto radicato, può essere interessante guardare come la pittura ha messo in scena il paradiso terrestre. D'altra parte, i legami tra l'arte del giardino e l'arte del dipingere sono sempre stati piuttosto stretti, se non, almeno in certi periodi, addirittura correlati. Nel settecento, a titolo di esempio, i teorici del giardino invitavano espressamente gli architetti del verde a « riprodurre » i quadri di paesaggio di Poussin e di Lorrain e non a progettare nuovi e originali giardini (Lichacev 1981, p. 194-195). E per Kant, la *pittura*, seconda specie delle arti figurative, deve essere suddivisa in *pittura propriamente detta* (l'arte della bella descrizione della natura) e in *arte dei giardini* (l'arte del bell'arrangiamento dei prodotti naturali)<sup>2</sup>.

L'obiettivo di fondo di questo lavoro sarà, dunque, quello di indagare come la pittura abbia rappresentato, lungo il filo del tempo, il mito del paradiso terrestre ; e più precisamente come un luogo immaginato e immaginario, a quanto si sa visto solo dai progenitori, possa trovare una o più modalità di concretizzazione nella resa visiva<sup>3</sup>.

Il testo più antico che narra lo stato edenico dell'uomo è il primo libro della *Bibbia* ; ma sicuramente il racconto della *Genesi* va riconnesso a un mito più generale e lontano nel tempo, dal momento che secondo Arturo Graf :

L'immaginazione di uno stato di felicità e di innocenza di cui gli uomini avrebbero goduto nell'inizio dei tempi, e dal quale sarebbero poi decaduti la ritroviamo [...] su tutta la faccia della terra, dovunque siano uomini. [...] Gl'Indi, gli Egizi, i Cinesi, le varie famiglie dei Semiti, i Greci, i Latini, i Celti, i Germani conobbero il mito : se, lasciato il vecchio mondo, attraversiamo i mari, troviamo il mito in America, in Oceania, nelle plaghe di terra abitata che cingono il Polo (1892, p. 1).

---

<sup>2</sup> Per una trattazione più articolata dell'argomento, cfr., fra altri, Parret 1998, p. 178-180.

<sup>3</sup> Non è forse inutile ricordare che il paradiso terrestre è diverso dal paradiso *tout court*. Du Verdier, *Divers leçons*, Lyon 1580, lo precisa con efficacia : « C'è grande differenza fra il regno celeste e il paradiso. Il regno celeste, infatti, è al di sopra del firmamento del cielo, il paradiso al di sotto [...], in terra. [...] ». D'altra parte, la voluttà del regno celeste consiste nella visione di Dio e nella beatitudine eterna che si gusta insieme agli angeli felici ; le delizie del paradiso consistono in piante e alberi desiderabili e nel grande e meraviglioso fiume che lo bagna. Inoltre, il regno celeste non è mai stato visto da occhio alcuno né udito da orecchio. [...] Il paradiso è stato visibile da Adamo ed Eva con gli occhi corporei. Ahimé ! Rimarrà senza abitanti » (p. 16-20).



Il primo libro della *Genesi* racconta che Adamo ed Eva, prima del peccato originale, avevano avuto il privilegio di vivere nel paradiso terrestre : « Il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato ». Un luogo dove « il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male », e rispetto al quale l'uomo aveva ricevuto il compito di coltivarlo e custodirlo. A quanto pare, dunque, una vera situazione paradisiaca, che teoricamente avrebbe potuto durare in eterno se l'uomo avesse rispettato l'unico comandamento che il Signore gli aveva imposto : « Di tutti gli alberi del giardino tu puoi mangiarne, ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiarne, perché, nel giorno in cui tu te ne cibassi, dovrai certamente morire ».

Considerando il ben conosciuto testo biblico - *incipit* di una miriade infinita e variegata di successive letture interpretative -, è possibile desumere alcune informazioni di ordine spaziale. La descrizione del luogo, il « paradiso », si può considerare, per certi versi, precisa : si tratta di uno spazio inglobante (l'Eden) entro il quale - a oriente - si trova lo spazio inglobato (il giardino). Un rapporto, quello di inglobante/inglobato che presuppone obbligatoriamente un confine, una frontiera fra le due parti, come del resto conferma il succedersi degli eventi narrati dalla *Genesi* : dopo il peccato, Dio « scacciò l'uomo, e dinanzi al giardino di Eden fece dimorare i cherubini e la fiamma della spada per custodire l'accesso all'albero della vita ». Anche « il fiume che usciva da Eden per irrigare il giardino » - e che poi « si divideva e formava quattro corsi » destinati, a quanto pare, a bagnare una parte di mondo - sembra, in maniera piuttosto vaga e parziale, delimitare un'area presumibilmente di ampie dimensioni, seppur non definita<sup>4</sup>. E ancora, l'albero della vita che occupa il centro del giardino, permette di ipotizzare un'articolazione topologica dello spazio in centro e periferia, dove il primo polo è ovviamente valorizzato. In sintesi, se da un lato il testo biblico presenta il paradiso alla stregua di un luogo circoscritto, contemporaneamente, per la sua singolare geografia, si rivela come uno spazio che può essere definito utopico, che non sembra corrispondere a nulla di definito e che proprio per questo lascia campo libero alle infinite interpretazioni succedutesi nel corso dei millenni.

In questa sede ragioneremo sulle raffigurazioni pittoriche del paradiso terrestre, in un rapporto di dialogo con i numerosissimi testi scritti che vedono il dispiegarsi delle più singolari e bizzarre « descrizioni » del paradiso terrestre, selezionando tuttavia alcune problematiche che - a nostro

---

<sup>4</sup> « Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi. Il primo fiume si chiama Pison ; esso scorre intorno a tutto il paese di Avila, dove c'è l'oro e l'oro di quella terra è fine ; qui c'è anche la resina odorosa e la pietra d'onice. Il secondo fiume si chiama Ghicon ; esso scorre intorno a tutto il paese d'Etiopia. Il terzo fiume si chiama Tigri : esso scorre a oriente di Assur. Il quarto fiume è l'Eufrate ».

avviso – sembrano di più evidente salienza per la rappresentazione pittorica dello stesso<sup>5</sup>.

Una precisazione, in primo luogo, è necessaria. La tradizione scritta dedicata al giardino delle delizie, fin dal suo esordio nel primo libro della Bibbia, presenta caratteristiche sufficientemente costanti. Al contrario, anche un semplice e generico sguardo alle numerosissime rappresentazioni visive del paradiso terrestre permette di constatare che queste ultime subiscono, lungo i secoli, almeno una sostanziale trasformazione riguardante proprio lo « spazio »: il paradiso terrestre, dall'ambientazione entro un giardino circoscritto, in auge anche oltre la fine del XV secolo, vedrà nei secoli successivi la sua « collocazione » in un ampio paesaggio.

Iniziamo cercando di riassumere le costanti che si registrano nei testi scritti, con la consapevolezza dell'inevitabile, ma obbligata, parzialità della sintesi :

- i. La localizzazione geografica : praticamente l'Eden è stato collocato dappertutto, in ogni luogo del globo, come ben riassume, non senza un filo di ironia, un testo della fine del seicento :

È stato messo nel terzo cielo, nel quarto, nel cielo della luna, nella stessa luna, su una montagna vicino al cielo della luna, nella regione intermedia dell'aria, fuori dalla terra, sulla terra, sotto la terra, in un luogo nascosto e lontano dalla cognizione degli uomini. È stato messo sotto il Polo Artico. [...] Tanti lo hanno messo [...] o sulle rive del Gange o nell'isola di Ceylon, facendo persino derivare il nome Indie dalla parola Eden [...]. Altri in America, altri in Africa sotto l'equatore, altri nell'Oriente equinoziale, altri sulla montagna della luna da cui credevano nascesse il Nilo ; la maggior parte in Asia, gli uni in Armenia maggiore, gli altri in Mesopotamia o in Assiria, o in Persia, o nella Babilonia, o in Arabia, o in Siria, o in Palestina. C'è persino chi ha voluto fare onore alla nostra Europa e, superando ogni limite di impertinenza, l'ha collocato a Hédin, città dell'Artois, basandosi sulla somiglianza del nome con Eden (Huet 1691, pp. 4-6)<sup>6</sup>.

Ma al di là del luogo concreto, i testi scritti dall'alto medioevo in avanti, (Efrem Siro, □ 373; Filostorgio, □ verso il 425; Cosma Indicopleuste, VI secolo; Giovanni Damasceno, □ 749; Mosè bar Kepha, IX secolo), partendo dalla convinzione che l'ecumene abitato fosse circondato, in ogni sua parte, dall'oceano, posizionavano l'Eden e il suo giardino in un spazio esterno e lontano dallo stesso ecumene. Più precisamente, il paradiso terrestre era pensato in un luogo (un'altissima e inaccessibile montagna, un'isola, ecc.) fuori dalla portata degli uomini, oltre l'invalidabile oceano, che comunque

---

<sup>5</sup> La bibliografia a questo riguardo è vastissima, qui ci limitiamo a segnalare alcuni testi di carattere generale : Graf 1892, Delumeau 1992, entrambi con bibliografia precedente.

<sup>6</sup> La citazione è ripresa da Delumeau 1992, p. 221.

possedeva un collegamento con la terra abitata in quanto i quattro fiumi, fuoriuscendo dal giardino, irrigavano il mondo allora conosciuto.

ii. L'ampiezza : il problema del luogo comporta, conseguentemente, anche quello delle dimensioni. A questo proposito, la costante più frequente riguarda le grandi dimensioni. Nessuno scritto parla di un vero e proprio giardino; dunque, di un luogo che, per quanto grande, ha pur sempre un'estensione contenuta. Qualcuno, infatti, pensava dovesse occupare l'intera terra (Efre<sup>m</sup> Siro), qualcun altro lo considerava « un non piccolo territorio dal momento che veniva irrigato da una così grande fonte » (sant'Agostino), fino a posizioni di dimensioni intermedie (Lutero). Uno scrittore del seicento così si pronunciava :

Sono molte le ragioni che mi convincono che questo giardino di felicità dovesse avere grandi e amplissime dimensioni. Prima di tutto, come insegnano Mosé e Giovanni Damasceno, Dio stesso piantò il giardino con le sue mani. Ora, tutte le opere di Dio, soprattutto le prime, furono grandi e degne della magnificenza del divino creatore ; inoltre, come dissero giustamente Agostino e ba<sup>r</sup> Kepha, il giardino non poteva essere piccolo se vi nascevano l'Eufrate, il Gange, il Tigri e l'Indo che sono i più grandi fra tutti i fiumi. Infine se lo stato di innocenza fosse perdurato [...] vi avrebbe abitato se non tutta l'umanità, una gran parte di essa (Inveges 1649, p. 25)<sup>7</sup>.

iii. La vegetazione e l'ambiente : nelle numerosissime descrizioni, il giardino divino è sempre stato descritto denso di alberi, taluni addirittura con fronde d'oro e d'argento; e dove non crescevano gli alberi c'era :

un campo sparso di minori piante, vestito d'erba e smaltato di fiori. I fiori, di solito, sono questi nostri, la rosa, il giglio, il giacinto, la viola, salvo che hanno colori assai più vivi e più soavi profumi. Gli alberi, o sono i nostri, con più perfetta natura, come si conviene al luogo, o son di specie meravigliose, incognite a noi, e sempre in grandissima quantità. Si credeva che le piante aromatiche, i balsami, venissero dal paradiso terrestre [...]. Mandeville fa venir giù dal paradiso con la corrente del Nilo, l'aloe e Joinville [...] la cannella, lo zenzero o gengovio, il rabarbaro, i garofani o altre spezie (Graf 1892, p. 31).

Anche in questo caso, come si vede, c'è il meglio del meglio, mantenuto sempre florido non solo dall'acqua che bagnava l'ambiente, ma anche dal fatto che :

Regna nel beato giardino una perpetua primavera; non mai turbata da venti e da procelle. Il cielo che spande sopr'esso un lume sette volte più chiaro che non sia quello del nostro giorno, ma scompagnato da ogni fantasiosa, non vi patisce nube alcuna, e mai non lo ingombra la notte. Né mai per l'aria dolcissima si riversa grandine o pioggia, né mai vi s'ode il pauroso fragore del

---

<sup>7</sup> La citazione è ripresa da Delumeau 1992, p. 228.

tuono e l'orrendo schianto della folgore. Tiene il luogo un'altissima quiete, una pace serena e sacra (Graf 1892, p. 25).

- iv. Gli abitanti : anche riguardo a chi popolava il paradiso terrestre ci sono moltissime ipotesi ; tuttavia una frase della *Genesi* dice che : « Il Signore Dio modellò dal terreno tutte le fiere della steppa e tutti i volatili del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati ». Altri scritti non mancano di sottolineare l'armonia in cui vivevano le fiere più feroci e gli animali più mansueti, e che « un posto speciale hanno gli uccelli che empiono tutto il giardino dei loro dolcissimi canti » (Graf 1892, p. 72).

Riassumendo, dunque, l'età aurea iniziale era caratterizzata dalla natura clemente, dall'acqua generosa, dalla luce dolce, dalla primavera eterna, dai profumi soavi, dalla musica celeste, dai frutti abbondanti, e da una moltitudine infinita di altre cose preziose (il muro di recinzione d'oro, i sassi dei fiumi di pietre preziose, ecc.). Insomma, è proprio il caso di dire che c'era ogni ben di Dio. La vita in quel luogo rappresentava una completa e sempre presente esperienza sensoriale : tutti i sensi, stando alle descrizioni, venivano sollecitati, esattamente come scrive Jacopo da Varagine nella sua *Legenda aurea*, ben nota ai pittori :

Matteo si mise allora a predicare al popolo la gloria del Paradiso Terrestre con un grande sermone, dicendo che si alza al di sopra di tutti i monti, si trova vicino al cielo, e non ci sono spine e rovi, mentre le rose e i gigli non appassiscono mai ; la vecchiaia non procede, ma gli uomini restano sempre giovani, gli angeli fanno la loro musica, e gli uccelli vengono al richiamo (1255-1266 ca, p. 771).

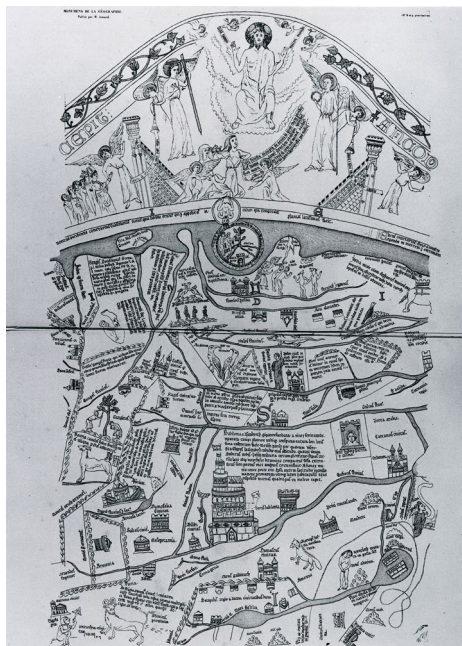
In definitiva, si può dire che la vita nel giardino di Eden era caratterizzata da una condizione priva di tensioni, dove nulla era in eccesso, niente in polemica con qualcosa o qualcuno, dove si viveva in totale assenza di passioni, ma costantemente in un rapporto di armonia tra il tutto.

Dopo questa stringata incursione nella grande moltitudine di testi « paradisiaci » a disposizione, passiamo alla messa in forma visiva del paradiso terrestre con la finalità di ricostruire l'orizzonte di riferimento nel quale i pittori, nei secoli, possono essersi mossi. E i primi documenti ai quali si ricorrerà non sono veri e propri dipinti, bensì carte geografiche, o più precisamente *mappae mundi*, nelle quali il paradiso terrestre trova una precisa sistemazione nell'ecumene fino allora conosciuto.

La cartografia medievale, infatti, rappresenta un orbe terrestre congetturale, nel quale per lunghi secoli il paradiso terrestre è stato posizionato in un luogo ben definito, così rispecchiando le concezioni di Sant'Agostino, di Isidoro di Siviglia e di altri esegeti medievali. Nei mappamondi o planisferi, dal IX al XIV secolo, l'oriente si trovava dove attualmente è posizionato il nord ; e il giardino delle delizie, essendo

all'origine dell'umanità, veniva posto in cima alla rappresentazione grafica (la stessa logica situa Gerusalemme al centro)<sup>8</sup>.

La mappa della cattedrale di Hereford (1300 circa) offre un'immagine già conosciuta anche in esemplari antecedenti: il paradiso terrestre è un'isola circolare, posta a est, al di sopra di quello che è ritenuto il mondo abitato, sotto il Cristo del giudizio universale e con i quattro fiumi che si originano ai piedi dell'albero della conoscenza, con il serpente attorcigliato ; Adamo ed Eva stanno mangiando la mela ; il giardino è protetto da un muro circolare, con una porta ermeticamente chiusa (fig. 1, XIII secolo, Asia Centro Orientale).



*Fig. 1. Anonimo, Mappa Mundi di Richard di Haldingam detta di Hereford*

Anche il mappamondo del veneziano Andrea Bianco (1436), pur raffigurando un'aggiornatissima trasposizione delle coste del mar Mediterraneo, non trascura la rappresentazione, in alto e a est, del paradiso terrestre, affiancato dall'ospizio di san Macario : il luogo dove il viaggiatore medievale fu fermato dal cherubino mentre cercava di raggiungere l'Eden<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Va ricordato che specie in questo periodo i mappamondi venivano realizzati all'ombra dei grandi monasteri, dove le conoscenze geografiche di sant'Agostino o di Isidoro di Siviglia erano rispettate alla lettera. Per un discorso più ampio sulla cartografia medievale, oltre a Delumeau 1992 e Graf 1898, cfr. Di Palma 1985.

<sup>9</sup> Lungo tutto il medioevo e il Rinascimento si ritrova frequentemente « la credenza che un luogo vicino al paradiso terrestre, che in qualche modo beneficia dei suoi privilegi, continui a sussistere in qualche remota parte del nostro pianeta, accessibile ai più audaci fra gli uomini » (Delumeau 1992, p. 17).

Invece, il grande mappamondo del camaldolese fra' Mauro (1459), assai dettagliato e aggiornato in base alle ultime esplorazioni portoghesi in Africa, è forse il primo a escludere dall'ecumene conosciuta il paradiso terrestre. E il caso è significativo perché, sebbene fra Mauro si sia rifatto a sant'Agostino (uno dei tanti fautori dell'esistenza del paradiso terrestre), mette in discussione gli schemi geografici della tradizione. Esattamente come il notissimo mappamondo di Martin Behaim (1492), il quale, utilizzando anche le descrizioni di Jean de Mandeville (che aveva dedicato un lungo scritto al giardino delle delizie), non rappresenta l'Eden.

Insomma, a partire dalla fine del XV secolo le mappe e i mappamondi registrano una vera e propria « rivoluzione »: in maggioranza orientati a nord, cancellano « dalla faccia della terra » il giardino di Eden<sup>10</sup>. La progressiva scomparsa del paradiso terrestre si può considerare analoga a quanto si è verificato con i mostri, anch'essi fino a una certa epoca rappresentati nelle mappe e poi completamente cancellati. O ancora a qualcosa di simile a quanto è avvenuto con i folli di cui racconta Michel Foucault (1961): dapprima esternati, messi al di fuori degli spazi abitati e successivamente internati nelle città. Vale a dire che prima l'alterità coincideva totalmente con uno spazio altro, esterno ed estraneo al mondo limitato e conosciuto. Ora, invece, l'alterità o perde diritto di esistenza, come nel caso dei mostri e del paradiso terrestre, o viene internata, come nel caso dei folli.

Giovanni di Paolo nel suo dipinto, *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre*<sup>11</sup> rappresenta, nella parte alta sinistra, Dio attorniato da dodici cherubini, che punta il suo indice destro su una specie di planisfero (fig. 2).

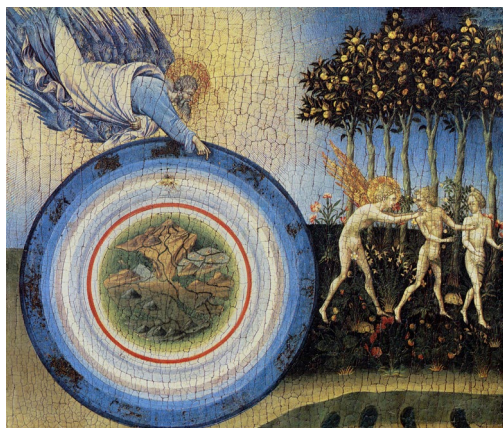


Fig. 2. Giovanni di Paolo, *Adamo e Eva cacciati dal Paradiso terrestre*

<sup>10</sup> La bibliografia sulla cartografia medievale è assai vasta: rimandiamo sempre a Graf 1878, Delumeau 1992, Di Palma 1985.

<sup>11</sup> Olio su tavola, 1440 circa, cm 45x52, New York, Metropolitan Museum. Questa tavola era parte della predella della pala Guelfi, oggi conservata al museo degli Uffizi di Firenze.

All'interno di questo mappamondo sono rappresentate alte montagne e corsi d'acqua, ed è circondato da cerchi concentrici blu per l'aria, verdi per l'acqua e uno rosso per il fuoco, un cerchio con i sette pianeti, nonché da un altro conclusivo con i segni zodiacali. Nella parte destra, invece, in una scena separata, sono raffigurati i peccatori nudi così come insolitamente nudo è l'angelo che li sta sospingendo al di fuori del luogo delle delizie. Lo spaccato di natura che viene proposto è composto da sette rigogliosi alberi, ricolmi di frutti dorati, da un prato con una grande varietà di fiori e animali, e nella parte inferiore dai quattro fiumi che escono dal paradiso. Entrambi i settori della tavola sono avvolti in un'illuminazione viva, resa con colori smaglianti e rilucenti.

È questo un dipinto nel quale sembra sia stata fornita una « forma visiva » all'ambientazione paradisiaca: in assonanza con i testi scritti, infatti, il giardino di Eden sta oltre l'orbe. Più precisamente una rappresentazione congetturale del mondo con la « vignetta » a destra che funzionerebbe come una sorta di « zoomata » all'interno del paradiso, dove il lato destro e quello inferiore della tavola verrebbero a costituire, almeno in termini pittorici, il confine del giardino, di uno spazio altro, di un luogo oltre il quale vivranno Adamo ed Eva e i loro discendenti. Esattamente quel luogo che, in una visione di completezza, Dio addita dall'alto del cielo, privato di quella vegetazione che invece è una delle salienze del giardino dell'Eden.

Il dipinto di Giovanni di Paolo, anche se in maniera ancora sfumata, introduce l'articolata e complessa problematica dei confini del paradiso. A partire dalla configurazione del giardino di Eden proposta nelle *Très riches heures de Duc de Berry*<sup>12</sup> fino ai dipinti paradisiaci ottocenteschi si può, centrando l'attenzione sui confini, ripercorrere la trasformazione – a nostro avviso una delle più radicali – che ha subito questo motivo iconografico nel corso del tempo (fig. 3).



*Fig. 3. Limbourg fratelli, Paradiso terrestre*

<sup>12</sup> Miniatura, 1416, cm 29x21, ms. 65, folio 25v, Chantilly, Musée Condé.

Nella miniatura dei fratelli di Limbourg, il recinto circolare d'oro delimita il luogo mitico, presupponendo addirittura un punto di vista, poiché nella parte anteriore del recinto si vede la parte esterna, mentre sul fondo solo quella interna. Gli attori (umani, vegetali, architettonici), oltre a suggerire un effetto di profondità sono ripetuti, disponendosi nello spazio secondo sequenze narrative che si articolano temporalmente da sinistra verso destra : all'estrema sinistra, la proposta dell'anticontratto : il serpente che tenta la donna ; al centro verso sinistra, la performance dell'antisoggetto : Adamo ed Eva che mangiano la mela ; al centro verso destra, la sanzione negativa inferta da Dio ; all'estrema destra, oltre la porta, la retribuzione negativa assegnata ai progenitori : l'espulsione definitiva dal luogo privilegiato<sup>13</sup>. Oltre il confine, nella parte inferiore, il giardino è circondato da montagne e da acque che anche nella loro forma miniaturizzata generano un rapporto contrastivo con la florida vegetazione dell'interno, nonostante quest'ultima non si configuri in base a un ordine, a un'organizzazione degli elementi naturali, come invece accade nel giardino.

Numerose altre rappresentazioni propongono il giardino paradisiaco circondato da mura di forma circolare, esagonale o quadrangolare, architettonicamente più o meno elaborate, talvolta con una delimitazione che si vede solo alle spalle dei due progenitori, ma che comunque permette di comprendere chiaramente la circoscrizione. All'interno delle mura il giardino è descritto in maniera più o meno dettagliata con animali, fiori, uccelli, sempre con l'albero della conoscenza, nell'area centrale, spesso vicino a una fonte dalla quale prendono forma i quattro fiumi. E con una luminosità diffusa e intensa.

D'altra parte, la stessa etimologia sembra dare ragione all'area circoscritta e delimitata : infatti, la parola

*paradiso*, sinonimo di *Eden*, evoca [...] l'idea di un parco reale, [...] di un giardino chiuso, rinfrescato da acque correnti, zampillanti ; un luogo di refrigerio, di luce e di pace (*locus refrigerii, lucis et pacis*), un'oasi di palme nel mezzo del deserto ; con l'accesso interdetto da una barriera di fiamme, alta fino alle nuvole (Réau 1960, p. 79)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. Fontanille, 1989, p. 75-77.

<sup>14</sup> Cfr. per l'etimologia orientale Hammad 2003. È impossibile qui ripercorrere i molteplici sensi del paradiso terrestre; tra questi, uno in particolare è interessante nel quadro generale dei confini e riguarda il nesso che si viene a stabilire tra il paradiso terrestre e il chiostro dei monasteri : « il giardino del chiostro, con le sue quattro parti quadrate e la fontana centrale, suggeriva già un modello cosmico, e i commentatori spesso erano pronti a leggerlo come un diagramma del paradiso al quale i monaci sarebbero giunti attraverso la contemplazione » (Delumeau, 1992, p. 161; Lichacev 1991, p. 8).



Confrontando ora la miniatura dei fratelli di Limbourg con il quadro di Hugo van der Goes, raffigurante *Il peccato originale*<sup>15</sup>, si può notare una fondamentale differenza. La diversità, però, non è dovuta al fatto che nel dipinto del fiammingo è rappresentato un solo segmento narrativo (la tentazione in atto), ma al contesto entro il quale il peccato si sta compiendo. Non più un giardino, un luogo circoscritto da un confine netto come nel caso precedente o in molti altri esempi, bensì uno spazio aperto, più precisamente un vero e proprio paesaggio, che l'inquadratura scelta « ritaglia » da un *continuum* ancora più esteso (fig. 4).



Fig. 4. Hugo van der Goes, *Il peccato originale*

Pressoché tutte le realizzazioni pittoriche successive ambienteranno gli episodi riguardanti Adamo ed Eva in una veduta paesaggistica di più o meno vasta estensione<sup>16</sup>. Un cambiamento radicale, anche perché il trasferimento dallo spazio chiuso (giardino) a quello aperto (paesaggio), coinvolge in modo diverso l'osservatore. La presa di posizione dello spettatore, infatti, passa da una prensione di contatto, di vicinanza (giardino) a una di distacco, di lontananza (paesaggio). Da una visione che con un solo sguardo può cogliere nella completezza il luogo delle delizie a una che può necessariamente coglierne solo una parzialità. La distanza, infatti, è assolutamente una delle caratteristiche del paesaggio. Per potersi dire tale, il paesaggio, infatti, « ha bisogno di un consapevole porsi di fronte, di una presa di distanza dalla natura » (Lehmann 1999, p. 26) ; tanto che non viene mai attribuito

<sup>15</sup> Olio su tavola, 1473-1475, cm 32.3 x 21.9, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

<sup>16</sup> E questo accade con tutti i segmenti narrativi del peccato originale (dalla creazione dell'uomo e della donna alla cacciata dei progenitori) e quand'anche l'inquadratura sia focalizzata sui principali protagonisti, lo squarcio naturalistico che si intravede possiede sempre le caratteristiche di paesaggio.

il carattere di paesaggio [...] a un interno, quand'anche si trattasse dello spazio interno di un bosco. La distanza, la profondità spaziale deve essere segnalata almeno da un tratto di cielo, e del resto il cielo [...] rappresenta un elemento paesaggistico assolutamente essenziale (*id.*, p. 21).

Per essere più precisi, si potrebbe dire che nel paesaggio lo spazio è di lontananza partecipata, senza coordinate al di fuori di quelle date dal soggetto della stessa osservazione.

Per quanto anche successivamente al quadro di Hugo van der Goes, si possano ancora trovare delle persistenze rappresentative in forma di giardino, è innegabile la sinergia temporale tra la scomparsa del paradiso terrestre dalle *mappae mundi* e la sua ambientazione nel paesaggio. Sembra che si venga a instaurare un'equazione che funziona alla stregua di : « giardino terrestre » sta al mondo limitato e conosciuto come « paesaggio terrestre » sta al mondo in continua espansione.

A questo punto, l'attenzione va focalizzata, per la sua singolarità e particolarità, sul dipinto che Nicolas Poussin ha dedicato al *Paradiso terrestre*. Esso è appunto ambientato in un paesaggio ; ma come si vedrà, si tratta di un'ambientazione paesaggistica aperta, con parecchio cielo, che in qualche modo conserva la memoria dell'antico spazio chiuso.

Il quadro di Poussin è parte di una quadrilogia raffigurante le *Quattro stagioni* (fig. 5-8), realizzata tra il 1660 e il 1664, interamente conservata al museo del Louvre<sup>17</sup>.



Fig. 5. Poussin, *La primavera*

---

<sup>17</sup> Poussin realizzò i quattro dipinti a Roma, poco prima della morte, e li inviò al suo committente parigino nel 1664. La bibliografia sui quattro dipinti è vastissima ; si ricorda : Blunt 1966-1967, Thuillier 1994.



*Fig. 6. Poussin, L'estate*



*Fig. 7. Poussin, L'autunno*



*Fig. 8. Poussin, L'inverno*

L'inserimento del paradiso terrestre nel ciclo delle stagioni, già di per sé una novità, conferisce all'Eden una dimensione più umana, e forse anche una sottile vena ironica, rispetto alle precedenti modalità di raffigurazione del paradiso delle delizie.

Ogni stagione è pretesto, o contesto, per l'iscrizione di un episodio tratto dall'antico testamento<sup>18</sup>, e ciascun periodo dell'anno propone una diversa interpretazione del rapporto uomo-natura. L'*estate* dispiega una natura organizzata, disciplinata, coltivata, addirittura geometrizzata e addomesticata, in grado di regalare, grazie all'intervento dell'uomo, prodigiosi raccolti. L'*autunno*, con la finalità di magnificare le ricchezze e la generosità della terra promessa, propone una natura piuttosto arida, non coltivata, selvatica e povera, dove predomina la roccia sulla vegetazione. L'*inverno*, esaltando la natura cattiva, presenta una delle manifestazioni più funeste e distruttive, nel tentativo di prevaricare, fino a sopprimerlo, l'uomo. La *primavera*, infine, rappresenta una natura tranquilla, generosa, rigogliosa, addirittura lussureggiante, in cui l'uomo non sembra averci mai messo mano.

Ma ancora, uno sguardo d'insieme alla serie permette di evidenziare che solo nella *Primavera* sono assenti le costruzioni architettoniche; e che sempre nella *Primavera* la linea dell'orizzonte si situa nella metà inferiore dell'intera superficie pittorica, mentre nell'*Estate*, nell'*Autunno* e nell'*Inverno* trova il suo posizionamento nella zona mediana della tela. Nella *Primavera*, inoltre, laddove lo sguardo dovrebbe trovare il suo punto di vista/punto di fuga, in realtà sono rappresentati alberi – incluso quello del bene e del male – che attraverso un parziale occultamento, impediscono all'occhio un sicuro ancoraggio.

Osservando ora in dettaglio *La Primavera o il paradiso terrestre*, si nota che l'effetto di equilibrio della composizione è il risultato di quella tanto « silenziosa » quanto rigorosa strutturazione geometrica che regola la disposizione sulla superficie di tutte le componenti del quadro. Più specificamente: la linea mediana verticale stabilisce che Adamo ed Eva siano non al centro ma, seppur di pochissimo, completamente parte del settore sinistro; la diagonale, sempre del settore sinistro, articola la scansione della zona in ombra e di quella in luce; il Dio-nuvola si dispone secondo la diagonale alto-sinistra basso-destra; al contrario, l'orizzonte, appare meno vincolato dall'organizzazione geometrica strutturante l'architettura generale. L'insieme del quadro, dunque, è governato da un effetto di equilibrio « naturale » che sembra autogenerarsi e non prodursi sulla base di una rigorosa impalcatura geometrica. Insomma, il tutto sembra realizzarsi secondo il tipico modo di Poussin che – come ha notato Louis Marin (1995,

---

<sup>18</sup> *La primavera o il paradiso terrestre*; *L'estate o Ruth e Booz*, ossia l'episodio di Ruth, una povera serva moabita, che ottiene da Booz il permesso di raccogliere il grano nei suoi campi; da lei nascerà Davide, antenato di Cristo. *L'autunno o il grappolo di uva che Mosè ha portato dalla terra promessa*, ovvero il ritorno di Mosè dal paese di Canaan con frutti meravigliosi, per attestare la grande fertilità della terra promessa da Dio agli ebrei; *L'inverno o il diluvio*, cioè il perimento dell'intera umanità, tranne di Noè di cui si vede solo l'arca.

p. 145) - costituisce la cifra stilistica dissimulata, che l'artista francese ha impiegato in molte sue realizzazioni pittoriche.

Sul piano narrativo, la tela mostra i due protagonisti - Adamo seduto ed Eva inginocchiata che indica, con la mano sinistra alzata, l'albero proibito - in completa assenza del serpente ; ciò che rappresenta, cioè, è un segmento antecedente alla tentazione e al peccato, come conferma anche la nudità dei due personaggi<sup>19</sup>. Il terzo attore, il Signore Dio-nuvola, disposto sulla diagonale della tela, guarda altrove : il suo corpo e il suo sguardo, infatti, sono rivolti in direzione opposta al luogo in cui si trovano i progenitori. Rappresentato in un arditissimo scorcio e sdraiato sulle nuvole, egli guarda la parte di paradiso sullo sfondo completamente rischiarata da una illuminazione aurorale (De Tolnay 1962, p. 262), come dimostra la luce aranciata che si intravede fra l'apertura degli alberi in primo piano a sinistra. Ed è significativo che Dio sia concepito come luce, al punto che la nube su cui è adagiato non proietta alcuna ombra sulla terra, ponendosi in un rapporto di rima con la luce del sole levante, nell'altro settore del quadro. In questo modo, la presenza del divino-luce viene a diffondersi nel complessivo sfondo della superficie pittorica, ma non nel primo piano. Esattamente dove sono Adamo ed Eva, infatti, la luce si manifesta anche con un'intensità minima creando, specie nel settore sinistro, un contrasto oppositivo con l'ombra.

Per ritornare al problema dei confini enunciato precedentemente, sono necessarie considerazioni ulteriori. Rispetto al paesaggio in generale, Fontanille, in un suo recente saggio, ha individuato tre aspetti salienti:

- i.* un paesaggio, ponendosi come semiotica-oggetto derivante dal mondo naturale, implica [...] quanto meno un principio di interazione tra energie (fra cui quelle luminose) e materie substrato ;
- ii.* una presa di posizione di un osservatore che impone a una porzione del mondo naturale un centro di referenza, una profondità e degli orizzonti ;
- iii.* la costituzione semiotica del paesaggio dipende da un'attività percettiva e dalla copresenza di un corpo percipiente e di una porzione del mondo sensibile (2003, p. 79).

Come strategia, anche il paesaggio dipinto - e in particolare quello che la storia dell'arte definisce realistico - prevede la copresenza di un corpo percipiente, una porzione di mondo sensibile e di un centro di referenza, di una profondità e di un orizzonte, solo che in Poussin, e forse più in generale in pittura, il punto di osservazione di un paesaggio, presupposto e condizione

---

<sup>19</sup> Poi udirono il rumore dei passi del Signore Dio, allorché passeggiava nel giardino alla brezza del giorno e l'uomo fuggì con la moglie dalla presenza del Signore Dio, in mezzo agli alberi del giardino. Allora il Signore Dio chiamò l'uomo e gli domandò : « Dove sei ? ». Rispose : « Ho udito il tuo rumore nel giardino, e ho avuto paura, perché io sono nudo, e mi sono nascosto ». Riprese : « Che ti ha indicato che eri nudo ? Hai dunque mangiato dell'albero del quale ti avevo comandato di non mangiarne ? ». Rispose l'uomo : « La donna che tu hai messo vicino a me, mi ha dato dell'albero e io ho mangiato ». Il Signore Dio disse alla donna : « Come hai fatto questo ? ». Rispose la donna : « Il serpente mi ha ingannato e ho mangiato ».

della veduta stessa, entra in conflitto con la rappresentazione dello squarcio di mondo che dovrebbe essere per eccellenza descrittiva. Vale a dire che c'è una sorta di conflitto tra il soggetto contemporaneo (il pittore) e l'« oggetto » lontano (il paesaggio).

Ma per il momento guardiamo come funziona il centro di referenza nel *Paradiso terrestre* di Poussin. Nello sfondo prevale, percentualmente per l'orizzonte ribassato, la dimensione celeste; mentre nel primo piano predomina quella terrestre. Il primo piano, inoltre, è anche il luogo in cui si viene a creare la sensazione di una continuità dello spazio rappresentato con quello dell'enunciazione, grazie a quel corso d'acqua che, fuoriuscendo dal paradiso terrestre, va allargandosi laddove si presuppone essere il pittore/osservatore, laddove la tela lo « taglia » esattamente sulla soglia estetica.

L'acqua del corso - oltre a configurare un « confine » per l'accesso allo spazio paradisiaco - crea un'evidente rima isotopica con il lago centrale; una relazione, però, finalizzata soprattutto a manifestare la differenza di luminosità fra le due: rilucente e specchiante quella interna, in ombra quella posta sul limitare fra interno ed esterno. Ritornando alle quattro stagioni, inoltre, si nota che l'acqua crea un rapporto di rima anche con l'inverno; per l'appunto, la stagione in cui l'acqua è proposta nelle sue peggiori prestazioni, ma anche unico quadro, insieme alla primavera, a rappresentarla. E sempre con l'inverno, la primavera intrattiene un'altra relazione, che si potrebbe definire di causa-effetto: nell'ultima stagione dell'anno, infatti, a sinistra e in bella evidenza, è rappresentato proprio quel serpente che è assente nella stagione inaugurale<sup>20</sup>.

A questo punto, però, per dare un significato al tutto, è necessario riconsiderare il testo della *Genesi*. Nell'ottica di noi moderni, la lettura del racconto biblico lascia facilmente spazio a un incalzante interrogativo. Per Adamo ed Eva la vita inizia dentro o fuori dal paradiso terrestre? In altri termini, ha ragione Dio quando, imponendo ai progenitori di non mangiare dell'albero della conoscenza prefigura la loro morte? Ha ragione il serpente quando, all'opposto, prevede per i disubbidienti, la possibilità di maggiori conoscenze? Adamo ed Eva trasgredendo agli ordini divini, entrano nella vita mortale. Connaturati in essa sono l'inganno e l'evoluzione temporale: fattori che nella vita mortale daranno libero sfogo all'interrogazione sul senso. La monotonia del paradiso terrestre, ossia dello stato edenico eterno escluderebbe, infatti, ogni possibile percorso di senso, se è vero che il senso è trasformazione del senso dato. Al di fuori dell'assoluto presente del giardino delle delizie, la vita diventa così vita che si consuma nella ciclicità della natura.

---

<sup>20</sup> Una conferma della stretta relazione fra *Primavera* e *Inverno* si può individuare nelle rime oppositive che si creano fra Dio e il serpente. Dal punto di vista topologico, infatti, il primo è in alto/destra mentre il secondo è in basso/sinistra; dal punto di vista materico, invece, Dio poggia sulla nuvola (inconsistente), il diavolo sulla roccia (consistente); l'uno è in piena luce, l'altro in ombra.

L'ironia con cui interpretiamo il racconto biblico potrebbe essere la stessa con la quale Poussin, dopo il diluvio universale (*Inverno*), ci fa approdare sulle rive del paradiso terrestre (*Primavera*), esattamente nel momento antecedente a quello in cui dobbiamo andarcene. Il peccato originale, infatti, è sul punto di compiersi e Dio, in alto, indica verso l'orizzonte. Ma in Poussin, come si è visto, il Dio che caccia dall'Eden i peccatori è un Signore che addita la luce : come a dire che il paradiso terrestre è meta di un eterno ritorno in cui non ci si ferma, ma si è solo di passaggio. E allora, in questa lettura il paradiso terrestre, perdendo l'identità biblica, diventa l'equivalente della bella stagione, della primavera, appunto. Di qualcosa di destinato a durare non in eterno, bensì per un tempo determinato, che però si ripete ciclicamente.

Ed è solo così che le potenzialità narrative interne al racconto biblico vedono proprio nel serpente l'elemento chiave. Non a caso, assente nel paradiso, esso striscia sulla roccia a sinistra dell'*Inverno*, cioè nel momento del dispiegarsi delle forze avverse della natura. In definitiva, è proprio grazie al serpente (simbolo del rinnovamento ciclico) che Eva mangerà il frutto proibito, affinché - dopo l'ira di Dio che con il cataclisma vorrebbe cancellare l'uomo dalla faccia della terra - tutto possa ricominciare. Vale a dire che se Dio firma la cacciata, e la *Primavera* è il suo regno, il serpente ancor più che la fine della beatitudine, firma l'inizio della vita più infima per l'uomo.

In quest'ottica, il « paradiso terrestre » come ciclicità, come eterno ritorno, nella configurazione pittorica di Poussin, pur proponendo un'ambientazione in un evidente spaccato di paesaggio, conserva i confini del « giardino » : essi coincidono con l'inizio degli altri « quadri ».

In questa ricostruzione visiva sul paradiso, portata avanti necessariamente per sondaggi, uno sguardo al *Giardino dell'Eden* e alla *Cacciata dal giardino di Eden* entrambi realizzati Thomas Cole tra il 1827 e il 1828, permette di allargare gli orizzonti verso un ambito geografico quale quello americano, considerato fin dalla sua scoperta una sorta di naturale Eden, nonché la nazione per eccellenza delle grandi estensioni paesaggistiche <sup>21</sup> (fig. 9-10).

Nel primo dipinto, Adamo ed Eva in miniatura e con le braccia sollevate, sono situati sulle rive di un corso d'acqua. Il paesaggio che li circonda e sovrasta è lussureggiante, con un'infinità di tipi di alberi e di fiori, tutti resi nel culmine della loro fioritura, del loro massimo rigoglio. Uno squarcio paesaggistico con una considerevole estensione in profondità, chiuso da un'alta montagna che fa da vera e propria quinta. Anche qui, esattamente come in Poussin e in altre rappresentazioni, la resa della profondità spaziale del paesaggio inquadra anche il piano di osservazione, il luogo più prossimo allo spettatore, che in precedenza è stato quello del pittore. E anche qui come nel *Paradiso terrestre* dell'artista francese, l'impossibilità di sfuggire al filtro enunciazionale si evidenzia nella zona orizzontale in primo piano più in

---

<sup>21</sup> Cfr. Leonardi 2003, p. 17-19.



ombra, nel ramo nodoso del possente albero a destra, e negli arbusti a sinistra, anch'essi decisamente meno in luce.

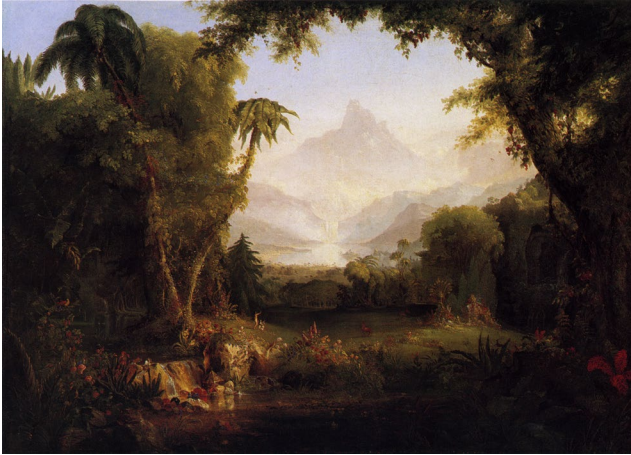


Fig. 9. Cole, *Giardino dell'Eden*



Fig. 10. Cole, *Cacciata dal Giardino dell'Eden*

Questa stessa ombra segmenta, addirittura articolandola in due settori ben distinti, la *Cacciata dal paradiso*, l'altro quadro di Cole che entra in uno stretto rapporto con il *Giardino dell'Eden* e nel quale, come lo stesso titolo informa, gli antenati sono già fuori dai suoi confini. Essi si trovano, infatti, in una zona di natura rocciosa, arida e praticamente tutta in ombra : un'intensa mancanza di luce che risalta ancora più forte per l'effetto di contrasto che crea con l'abbagliante luminosità dello scorcio di paradiso che si vede a destra sullo sfondo e con i lucenti raggi del cherubino custode delle porte.



L'osservazione simultanea di queste due tele permette di constatare che il paradiso è « circondato » da quello che potremmo definire il « mondo altro », il luogo dove gli uomini saranno obbligati a vivere dopo l'espulsione. Di conseguenza, nel caso qui preso in considerazione, il tutto sembra configurarsi come un luogo luminosissimo (paradiso) inglobato da un luogo in ombra (resto del mondo) e, in termini pittorici, l'osservatore è invitato a considerarne concretamente i confini, dal momento che basta uno spostamento, un cambiamento di punto di vista per essere inghiottiti dall'ombra, ed entrare nell'« antiparadiso ». Ancora una volta, con una conformazione morfologica diversa dalle precedenti, la contestualizzazione paesaggistica del paradiso terrestre non sa/non può rinunciare ai confini. E nello specifico di queste due tele attesta, un po' come nella quadrilogia di Poussin, la transitorietà e la fugacità dell'età dell'oro. In qualche modo, sono i confini a semantizzarla dal punto di vista dell'osservatore umano e terreno.

E in fondo, questa nostra considerazione sembra trovare una conferma nell'ultimissimo esempio che proponiamo. Sebbene sia stato realizzato prima di quelli di Thomas Cole, la rottura cronologica è motivata dall'eccezionalità : è, infatti, un paradiso terrestre dipinto sul pavimento della chiesa di san Michele ad Anacapri (fig. 11).



*Fig. 11. Chiaiese, Paradiso terrestre*

Eseguito da Leonardo Chiaiese (quasi sicuramente su cartoni di Giuseppe Sanmartino), nel 1761, è composto da mattonelle maiolicate (le « riggiole » napoletane) di venti centimetri per lato. Questo « tappeto » di ceramica, che segue la composita planimetria della chiesa, propone, pressoché al centro, l'implacabile arcangelo che scaccia Adamo ed Eva, al di sopra del quale è

rappresentato l'albero della conoscenza con il serpente tentatore attorcigliato intorno al tronco. Tutta la scena è ambientata in una veduta di paesaggio con abbondanti corsi d'acqua e con una ricca vegetazione, culminante in un cielo tempestato di stelle (anche se l'illuminazione generale è diurna). Lungo il percorso naturale si radunano tutti gli animali del paradiso, da quelli domestici a quelli selvatici, che assistono a quanto sta accadendo e che - aspetto veramente intrigante - hanno in parecchi casi caratteri umani: l'occhio e l'orecchio dell'elefante e in generale gli occhi di molti altri animali sembrano essere più vicini a quelli degli esseri umani.

Innanzitutto è interessante notare che questa resa visiva dell'Eden dispone ancora di confini, esattamente quelli della stessa chiesa, entro i quali però, e a differenza di tutte le precedenti rappresentazioni paradisiache, lo spettatore/fedele non è segregato nell'esclusivo ruolo di osservatore. Anzi, qui egli è addirittura obbligato a « percorrerlo », dal momento che il paradiso coincide esattamente con il piano di calpestio della chiesa, che si articola in un vestibolo e in un vano ottagonale. Da un certo punto di vista, un modo per attualizzare una pratica propria del giardino, quella del percorrere, del passeggiare<sup>22</sup>; e da un altro, di rimarcare l'idea che il paradiso è sempre un luogo con confini in qualche modo delimitati, siano essi spaziali e/o temporali.

Ma, più in generale, cosa significa per il fedele « passeggiare » nell'Eden? Cosa significa percorrere uno spazio nel quale hanno soggiornato solo i primi uomini? Uno spazio che qui coincide pienamente con la chiesa, per eccellenza il luogo di manifestazione della fede in un mondo altro. Per tentare una spiegazione, è necessario recuperare il simulacro del tragitto che dovrebbe percorrere il fedele. Entrando nel luogo sacro, lo spettatore è accolto dapprima, nel vestibolo, da una scena idilliaca, con i tranquilli e familiari animali domestici (pecore, capre, mucche, ecc.); man mano che procede incontra il mitico liocorno (affiancato dall'orso e da una scimmia), poi i peccatori e un'infinità di altri animali e uccelli appartenenti a mondi meno conosciuti, fino a « calpestare », nella zona più vicina all'altare maggiore, ed esattamente al centro della chiesa, l'albero con il serpente. Calpesta, cioè, il diavolo tentatore: il responsabile principale della fine/« cancellazione » del giardino delle delizie. E il percorso dell'osservatore raggiunge così l'altare maggiore, con il tabernacolo dove è custodita l'ostia consacrata, il corpo di Cristo, il figlio che Dio ha mandato sulla terra per redimere l'uomo proprio da quel peccato originale nel quale l'umanità si trovava fin dal tempo del fallo commesso dai nostri progenitori.

---

<sup>22</sup> « Maledetto sia il suolo per causa tua!/Con affanno ne trarrai nutrimento,/per tutti i giorni della tua vita./Spine e cardi farà spuntare per te,/mentre tu dovrai mangiare/graminacee della campagna./Con il sudore della tua faccia mangerai pane,/finché tornerai nel suolo,/perché da esso sei stato tratto,/perché polvere sei e in polvere devi tornare./L'uomo diede a sua moglie il nome di Eva, perché essa fu la madre di tutti i viventi./E il Signore Dio fece all'uomo e a sua moglie delle tuniche di pelli e li vestì./E il Signore Dio lo mandò via dal giardino di Eden, per lavorare il suolo donde era stato tratto ».

Al termine di questo tragitto è emersa una constatazione che se da un lato individua una caratteristica costante del paradiso terrestre, dall'altro sembra rilanciare una problematica già enunciata, ma che abbisogna ancora di attenzione.

Come abbiamo visto, anche quando, in un preciso momento cronologico, i confini del paradiso terrestre oltrepassano quelli propri della dimensione giardino, quando cioè l'ambientazione entro cui hanno vissuto i primi uomini valica gli spazi racchiusi e opta per una più o meno ampia visione paesaggistica, il confine del giardino delle delizie, in forme variabili, attesta sempre la sua presenza.

Più precisamente, tale confine è, almeno fino al paesaggio ottocentesco, parte integrante della messa in rappresentazione del paesaggio, che non riesce a sfuggire al vaglio enunciazionale all'origine del dipinto stesso, non può cancellare le marche dell'inquadratura dalla quale ha avuto luogo la stessa osservazione. Insomma, dal momento che la veduta paesaggistica nasce a partire da una « cornice genitrice »<sup>23</sup>, questa viene a caricarsi, nel singolare ed esclusivo contesto del motivo iconografico del paradiso terrestre, del valore di confine che lo circoscrive dalla parte dell'osservatore. Una componente propriamente metapittorica, che congiungendosi con questo specifico motivo iconografico, dà vita a un elemento fortemente significativo nell'economia dello stesso Eden. E parallelamente una proprietà che rimette in campo una questione di fondo. Se è vero che nella sua resa pittorica, il giardino delle delizie è connaturato alla presenza di confini più o meno decisi, perché nel corso del tempo il giardino (chiuso) viene sostituito dal paesaggio (aperto) ?

Una possibile, nonché parziale, risposta può essere individuata sia nelle trasformazioni pittoriche della resa spaziale sia in quelle degli stessi giardini. Il paradiso terrestre del medioevo riflette una logica che, per certi versi, è analoga a quella della città ; entrambi giardino e città sono circondati dalle mura e isolati da uno spazio altro. Lo spazio inglobato è quello fruibile e organizzato, al contrario di quello inglobante esteso, parzialmente fruibile e disordinato. E la traduzione in pittura di uno spazio mai conosciuto e mai visto, ma che nell'immaginario risponde a componenti di equilibrio e armonia, deve necessariamente sottomettersi alla forma giardino, appunto l'unica organizzata. Successivamente, in parallelo all'ampliarsi della conoscenza del mondo, in ambito espressamente pittorico la prospettiva trasformerà la resa dell'organizzazione spaziale. Il *continuum* spaziale, anche naturalistico, non troverà più una forma di segmentazione nella recinzione, nella delimitazione murata, ma nella strutturazione geometrica dello spazio, la quale a partire da un punto di vista (quello dell'uomo ?, di Dio ?, di tutti e due ?) organizzatore, commisura il mondo anche nella vastità della lontananza. Un sistema di traduzione della volumetria sulla bidimensionalità

---

<sup>23</sup> Riprendo questa definizione da Girardi 2005, p. 33. Per la teoria dell'autonomizzazione del genere paesaggio nel Seicento, cfr. Stoichita 1993 e per l'analisi di un quadro paesaggistico notturno cfr. Corrain 2004.

della superficie pittorica, contemplante nel suo stesso ordito l'idea dell'infinito, che si incarna nell'orizzonte, in quella linea di accoglienza del punto di vista/punta di fuga senza la quale non esisterebbe nessun paesaggio. Nonostante il paesaggio nei paradisi terrestri qui presi in considerazione, non possa negare le « cornici genitrici » dell'atto di produzione, manifesta sempre l'idea di una natura nella quale l'uomo non sembra avervi messo mano. A differenza dell'ambientazione nel giardino, il paradiso terrestre paesaggistico, infatti, maschera il carattere di costruito, di artefatto umano che le mura o ogni altra forma di confine necessariamente gli conferivano, nonostante al suo interno l'organizzazione naturalistica non sia mai stata di tipo strutturato e geometrico<sup>24</sup>.

Un più diretto rapporto con l'osservatore si viene a creare ora con la rappresentazione « moderna » della natura specie quella allo stato eccelso. E le forme attraverso cui il paradiso paesaggistico si dà diventano pertinenti in riferimento non più alla simmetria interna delle cose presenti nel giardino, ma piuttosto in riferimento alla sintassi sensoriale (Fontanille 2003) che l'immagine della natura paradisiaca attiva sull'osservatore. Non a caso è proprio in ambito prospettico che sorgono osservazioni sulle possibilità curative del paesaggio, in particolare del paesaggio primaverile o paradisiaco :

La vista di fontane e ruscelli dipinti darà maggior sollievo a chi è affetto da febbre. È facile farne esperienza : se una volta, di notte, sei a letto cercando invano di dormire, prova a rievocare con la fantasia le acque limpidissime, che ti sia accaduto di vedere, d'una fontana o di un ruscello o di un lago, e subito il senso di arsura di quella veglia scomparirà, lasciando il posto al sopore finché cadi dolcissimamente nel sonno (Alberti 1486, p. 804-806).

Un passo che Leon Battista Alberti fa precedere da considerazioni più generali sulla pittura di paesaggio : gli « animi » dell'osservatore « sono maggiormente deliziati dalla visione di dipinti che rappresentano la campagna amena, i porti, scene di pesca, di caccia, di nuoto, di gare agresti, con foglie, con fiori » (ibid).

---

<sup>24</sup> Oltre alla chiusura, un'altra caratteristica saliente del giardino è quella della sua strutturazione interna ; la bibliografia al riguardo è vastissima, ci limitiamo a segnalare Zangheri 2003. Per la problematica delle delimitazioni dei giardini cfr. anche Acidini Luchinat, Galletti, Giusti, 1996.

## **Riferimenti bibliografici**

- C. Acidini Luchinat, G. Galletti, M. A. Giusti, a cura di, *Il giardino e le mura. Ai confini tra natura e storia*, Firenze, Edifir, 1996.
- L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, a cura di G Orlandi, P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966 (1486).
- R. Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Roma, Bulzoni, 1981.
- A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin*, 3 voll., London, Phaidon Press, 1966-1967.
- L. Corrain, « *Realism ou artifice ? Une analyse de La fuite en Égypte d'Adam Elsheimer* », dans *Atelier de Sémiotique visuelle*, sous la direction de Anne Hénault et Anne Beyaert, Presse Universitaire de France, p. 51-61, 2004.
- J. Delumeau, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Librairie Arthème Fayard, 1992 ; tr. it., *Storia del paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- M. T. Di Palma, « *Cartografia medievale* », in *L'Oriente. Storie di viaggiatori*, Milano, Electa, 1985, p. 107.
- F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- J. Fontanille, *Les espaces subjectifs*, Hachette, 1989.  
« *Paesaggio, esperienza ed esistenza. Per una semiotica del mondo naturale* », *Semiotiche*, 1, 2003, p. 73-99.
- M. Foucault, *Historie de la folie à l'âge classique*, Plon, 1961 ; tr. it., *Storia della follia*, Rizzoli, Milano, 1976.
- C. Girardi, *Alle origini del paesaggio : l'esperienza dei Carracci*, tesi di laurea specialistica in Discipline Semiotiche, Università di Bologna, 2005.
- A. Graf, « *Il mito del paradiso terrestre* », in *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia, W. Meliga, Milano, Bruno Mondadori, 2002 (1892), p. 1-155.
- M. Hammad, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi, 2003.
- J. da Varagine, *Legenda aurea*, A. E. Vitale Brovarone, a cura, Torino, Einaudi, 1995 (1255-1266 ca).
- F. Kelly, C. M. Barry, *Thomas Cole's Paintings of Eden*, Fort Worth, Amor Carter Museum, 1995.
- H. Krauss, *Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte*, Verlag C. H. Beck, München, 2004 ; tr. it., *Il paradiso*, Roma, Donzelli, 2005.
- H. Lehmann, « *La fisionomia del paesaggio* », in L. Bonesio, M. Schmidt di Friedberg, a cura, *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milano, Mimesis, 1999, p. 123-136.
- N. Leonardi, *Il paesaggio americano dell'Ottocento. Pittori, fotografi e pubblico*, Roma, Donzelli, 2003.

- D. S. Lichacev, *Poezija sadov. K semantike sadovo-parkovych stilej. Sad kak tekst*, 1991 ; tr. it., *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. il giardino come testo*, Torino, Einaudi, 1996.
- L. Marin, *Sublime Poussin*, Seuil, 1995.
- R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- H. Parret, « Le jardin », in *Le sublime du quotidien*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam-Philadelphia, p. 173-207, 1998.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, 1960.
- J. B. Russel, *Storia del paradiso*, Bari-Roma, Laterza, 1996.
- V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Klincksieck, 1993 ; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, il Saggiatore, 1998.
- C. De Tolnay, « Poussin, Michel-Ange et Raphaël », *Art de France*, 11, p. 260-262, 1962.
- J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Flammarion, 1994.
- L. Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Firenze, Olschki, 2003.

### Didascalie delle immagini

1. Anonimo, *Mappa Mundi di Richard di Haldingam detta di Hereford*, XIII secolo, Asia Centro Orientale.
2. Giovanni di Paolo, *Adamo e Eva cacciati dal Paradiso terrestre*, 1440 ca., tavola, 45x52 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.
3. Limbourg fratelli, *Paradiso terrestre*, in *Très riches heures de Jean de France*, duc de Berry, 1416. Ms. 65, f.25v, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé.
4. Hugo van der Goes, *Il peccato originale*, 1473-1475, Olio su tavola, cm 32.3 x 21.9, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
5. Nicolas Poussin, *Primavera*, 1660-64, olio su tela, 117x160 cm, Louvre.
6. Poussin Nicolas, *Estate*, 1660-64, olio su tela, 119x160 cm, Louvre.
7. Poussin Nicolas, *Autunno*, 1660-64, olio su tela, 117x160 cm, Louvre.
8. Nicolas Poussin, *Inverno*, 1660-1664, olio su tela, 118x160 cm, Louvre.
9. Thomas Cole, *Giardino dell'Eden*, 1828, olio su tela, 99x114.3 cm, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum.
10. Thomas Cole, *Cacciata dal Giardino dell'Eden*, 1827-28, olio su tela, 99x137.2 cm, Boston, Museum of Fine Arts, M. and M. Karolik Collection.
11. Leonardo Chiaiese, *Paradiso terrestre*, maiolica, chiesa di san Michele, Anacapri.

## Ian Hamilton Finlay et son jardin médiateur

Francis Edeline  
*Université de Liège*

Ian Hamilton Finlay, artiste écossais né en 1925, est aujourd'hui surtout connu pour son jardin de *Little Sparta* à Dunsyre (Cy Lanark), dont l'élaboration a débuté en 1966, il y a près de 40 ans. Parcourir ce jardin comme une collection d'œuvres distinctes serait toutefois manquer les grands concepts unificateurs qui le structurent et dont j'examinerai ci-après les principaux.

Finlay lui-même se décrit comme un artiste néo-classique. Son attitude esthétique est une protestation contre la sécularisation actuelle, au nom d'un « réarmement moral » très original, dans la mesure où il implique « une spiritualité sans religiosité ». Pour lui chacun a son rapport personnel avec le sacré, ce qui en fait un artiste foncièrement laïc. Cet « avant-gardener », comme il se désigne parfois plaisamment, manie de façon redoutable et simultanée la polémique et l'humour. Son art s'apprécie simultanément à plusieurs degrés, et consiste en une variété étonnante de « fragments » qui témoignent du refus d'une pensée unique et totalisante. Son œuvre écrite est exclusivement faite de « detached sentences » et il n'est pas étonnant qu'une de ses sources principales d'inspiration soit la philosophie présocratique.

D'une façon générale, néo-classique est à entendre selon ses deux composantes morphologiques. Le classicisme est envisagé à partir du monde gréco-romain, considéré comme l'exemple le plus achevé, le plus efficace et le plus démonstratif de ses thèses. Quant au néo- il constitue l'apport le plus original de Finlay, car c'est dans l'histoire récente qu'il prélève des épisodes susceptibles d'être superposés à la mythologie classique. Partant de la phrase de S. T. Coleridge « Nature is the Devil in a fancy waistcoat », il en propose la traduction suivante pour notre temps : « La Nature est un soldat d'assaut dans un smock de camouflage ». Un seul exemple suffira pour faire comprendre la démarche et pour faire deviner du même coup son côté

dérangeant, dont Finlay a systématiquement joué, souvent de façon provocante. Voici cet exemple. Apollon était autrefois simultanément le dieu des arts et de la guerre. Il était donc, au choix, représenté avec à la main un arc ou une lyre. Ce rapprochement surprenant témoigne de la pensée particulièrement subtile des Grecs, et n'a pas manqué d'être mainte fois relevé par la suite (par exemple dans le célèbre ouvrage d'Octavio Paz : *El Arco y la Lira*, 1956). Mais Finlay réalise que si la lyre fonctionne encore comme emblème des arts, il n'en va plus de même de l'arc, autrefois arme par excellence et tuant à coup sûr, mais aujourd'hui simple jouet inoffensif. Pour restituer à l'antinomie sa force initiale il faut donc équiper Apollon d'une kalashnikov...

### Un jardin philosophique

La mosaïque *aither/OR* (fig. 1) est une méditation présocratique sur la substance de l'univers. L'*or* désigne la sécularisation, le mercantilisme qui menace l'esprit (*éther*), dans une disjonction exclusive triplement marquée par le signe /, par l'opposition italique/romain et par le jeu de mots sur l'expression anglaise *either...or*. La couleur et l'éclat des tesselles renforcent l'effet.



Fig. 1 - I. H. Finlay avec R. Costley, *aither / OR*, photo de F. Edeline

L'œuvre de Finlay implique souvent un déplacement, un processus. Ainsi en va-t-il de la promenade inspirée par ce texte de Henry Vaughan (1621-1695) :

1. The / Contemplation / of *death* is / an obscure / melancholy / walk/
2. an / Expiation / in *shadows* / & *Solitude* //
3. but it / leads unto / *life* // <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Traduction : La contemplation de la *mort* est une sombre promenade mélancolique... un épanchement dans les *ombres* et la *solitude*... mais elle conduit à la *vie*.



Ce texte en trois séquences est gravé sur autant de plaques de plomb disposées sur des stèles. A la fois lourd et austère, par son support comme par son contenu, il est lu au cours d'une progression dans une allée sombre, mais débouchant sur une clairière. C'est dans son corps et par toutes ses sensations que le visiteur intègre le message.

Dans une même perspective il n'est pas étonnant que Finlay se soit également intéressé aux *Holzwege* de Heidegger, ces chemins forestiers qui ne mènent nulle part, et qui grâce à cela font déboucher la pensée sur l'inattendu.

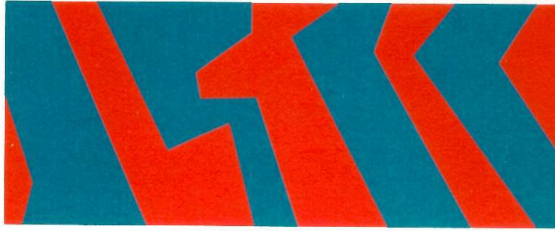
### **Un jardin d'Arcadie**

L'Arcadie était prédisposée à servir de toile de fond à un jardin néo-classique, à partir des célèbres toiles de Poussin, lui-même un néo-classique, dans un sens très parent, quoique moins radical, du sens finléen. Le rajeunissement du mythe consistera à transformer la sépulture découverte par les bergers parmi les buissons (*Et in Arcadia ego*) en un char d'assaut adroitement camouflé. De nombreuses variantes existent. Dans celle de la fig. 2 (bac à fleurs, pierre, 1997, avec John Andrew) on a un vaisseau de guerre (le croiseur lourd *Minneapolis*) plutôt qu'un char mais la devise est claire : « Même les dieux ont habité les bois », un vers tiré d'une églogue de Virgile.



*Fig. 2 - I. H. Finlay avec J. Andrew Habitarunt di quoque silvas,*  
photo de F. Edeline

Les anciens dieux habitaient, les nouveaux camouflent (v. aussi fig. 3, 1997).



IN WORLD WAR I, MANY SHIPS WERE SUNK BY  
SUBMARINES WHICH DISLIKED MODERN ART

Fig. 3 - I. H. Finlay, *In world war I...*

Chez Finlay il ne s'agit jamais de citer un mythe ancien pour en constater l'obsolescence mais bien de le revivifier en en actualisant le contenu. Pour lui l'harmonie naît toujours d'un conflit et la Nature elle-même porte ces deux visages : celui d'une pastorale irénique et celui d'une violence destructrice irrésistible. La dimension pastorale pure est loin d'avoir disparu car nombre d'œuvres célèbrent la moisson, la pêche, l'apiculture, le rassemblement vespéral des moutons dans l'enclos et l'instant délicieux où le dernier animal rejoint le troupeau. C'est ici Virgile qui sert de guide... Mais l'ambiguïté guette car les ruches, leurs abeilles piqueuses et leur miel brûlant peuvent se substituer aux porte-avions d'une célèbre bataille navale (fig. 4, sérigraphie, 1997).

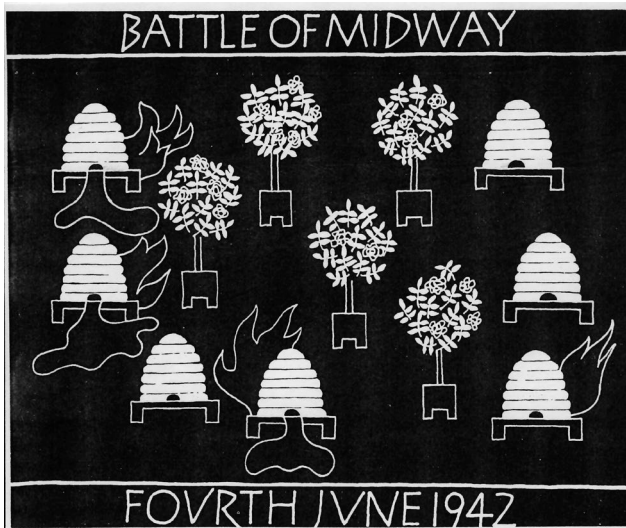


Fig. 4 - I. H. Finlay avec R. Costley, *Battle of Midway*

Ovide et ses *Métamorphoses*, particulièrement celles qui transforment un être humain en végétal (Daphné poursuivie par Apollon et changée en laurier...) seront également des références favorites.

### Les embrayeurs cosmiques

Je désigne sous ce nom un groupe d'œuvres qui ont rendu Finlay immédiatement célèbre : il s'agit des cadrans solaires et dispositifs apparentés. Dans son principe (fig. 5) le cadran solaire capte un signal issu du cosmos et le transforme en signe, c'est-à-dire lui attribue un signifié.

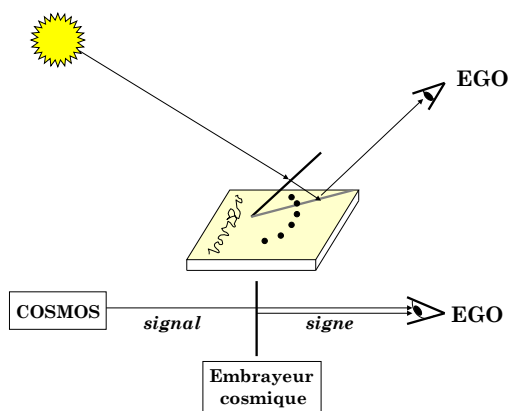


Fig. 5 - Schéma sémiotique d'un cadran solaire

L'information fournie par le dispositif (l'heure, la saison...) est alors en quelque sorte *interprétée* par une devise. Telle est la forme traditionnelle de l'engin. On se souviendra que le gnomon ou style d'un cadran solaire est parallèle à l'axe de la terre et que l'appareil rend visible la rotation de celle-ci par le lent déplacement de son ombre portée.

Finlay s'y intéresse à plusieurs titres et en renouvelle puissamment le modèle. Il y apprécie bien entendu avant tout le classicisme de la tradition et s'empresse d'adopter la devise en latin. Est également important pour lui le fait que le sujet qui contemple un cadran solaire est rendu conscient des forces cosmiques dont il est le jouet passif. Il est *saisi* par elles. Or ces forces sont précisément (aujourd'hui en tout cas) libres de tout investissement religieux ou symbolique. Enfin jusqu'à Finlay la *forme* des lignes ou des ombres qui parcourent le cadran n'avait jamais été exploitée. Or ces lignes décrites par l'ombre se déplacent à la fois selon un rythme diurne et un cycle annuel, engendrant un double réseau de lignes orthogonales. Finlay, naguère un des acteurs principaux dans le mouvement de la poésie concrète, s'en avise et déploie un merveilleux et riche éventail de métaphores formelles. Verticales et horizontales s'opposent comme *land* et *sea*, le triangle de

l'ombre est une voile, le gnomon un mât, le réseau orthogonal rappelle le réticule de visée des sous-marins, l'éventail des lignes horaires simule les plis du manteau de la Vierge, etc. Dans l'exemple de la fig. 6 (cadran solaire, ardoise et pierre, 1971) le gnomon est une plaque affectant la forme d'une voile, la fameuse voile noire qui doit signaler à Iseult que Tristan n'est pas à bord. Mais *wind shadow* (l'ombre du vent), expression maritime, désigne le cône de déventement qui s'établit derrière un voilier.



Fig. 6 - I. H. Finlay avec M. Harvey, *Tristram's Sail*

Le cadran solaire n'est d'ailleurs que le représentant principal d'une famille de dispositifs, tous explorés par Finlay : l'Horloge de Flore, la Harpe éolienne, le reflet dans l'eau, le poème flottant (sorte d'opérateur entropique où les lettres flottantes d'un mot se dispersent lentement sous l'effet du vent et des courants).

\*

Une visite approfondie du Jardin de *Little Sparta*<sup>2</sup>, ainsi nommé en référence à cette cité guerrière, permettrait d'admirer bien d'autres œuvres (il en comporte actuellement plus de cinquante), toutes explorant un aspect singulier de notre relation au paysage, au monde végétal, à notre passé culturel, à notre histoire récente... Les quelques thèmes détaillés ci-dessus ne fournissent donc qu'une vue encore partielle et tronquée, mais qui met l'accent sur cette constante de l'œuvre de Ian Hamilton Finlay: le jardin comme interface dynamique et médiatrice.

---

<sup>2</sup> Dorénavant géré par *The Little Sparta Trust*.

## Morfologie materiche ed estetica dell'evanescenza. Il giardino del *letterato* cinese

Patrizia Magli  
*Università Iuav, Venezia*

La morte della terra è il divenire dell'acqua, la morte dell'acqua è divenire aria e dell'aria di divenire fuoco e inversamente.  
Eraclito, *Frammento 76*

La scelta di analizzare un giardino della Cina classica segnala una strategia di messa a distanza : quanto più un oggetto è inconsueto, tanto più appare con maggiore rilievo<sup>1</sup>. Tuttavia può capitare che, per questa sua lontananza, l'oggetto si presenti talmente privo dei punti di riferimento a cui l'analista è solito ricorrere, da porgli seri problemi sulle sue condizioni di descrivibilità. Ma proprio a causa di ciò, un oggetto distante può configurarsi come un'affascinante sfida teorica in grado di mettere alla prova non solo abituali categorie descrittive, ma perfino alcune nozioni concettuali date per indiscusse. Passare attraverso la Cina, dice infatti François Jullien<sup>2</sup>, è un altro modo di ripensare noi stessi, la nostra cultura.

I cinesi costruivano i loro giardini come una *Weltlandschaft*, come un « paesaggio del mondo » : distese pianeggianti, montagne rocciose, acque, architetture, tutto in uno spazio limitato. In questa rappresentazione totalizzante della natura, in Oriente come in Occidente, esiste una stretta relazione tra paesaggio, arte dei giardini ed esperienza percettiva<sup>3</sup>. Là come

---

<sup>1</sup> Cfr. Hammad, 2003, p. 49.

<sup>2</sup> Jullien, (2003) ; tr. it. 2004, p. 175.

<sup>3</sup> Secondo Corbin (1983), il territorio è un palinsesto, scritto e ridisegnato in permanenza. Chi viene prima, si chiede Cauquelin (2000, p. 83) i paesaggisti o i creatori di paesaggio ? Esiste un continuo passaggio da un'arte all'altra e le risposte sono circolari : « Car si le peintre produit un modèle – par exemple les paysages

qua, l'arte fornisce un ordine alla percezione del mondo<sup>4</sup>. La natura, con i suoi limiti chiusure, tagli, inquadrature, punti di vista, combinazioni tra gli elementi, dice Anne Cauquelin appare « sous la forme d'un tableau »<sup>5</sup> In altre parole, la rappresentazione della natura è una configurazione discorsiva soggetta a precise regole retoriche. Un esempio è l'invenzione della prospettiva occidentale che, fissando l'ordine della rappresentazione, ha contribuito alla nascita stessa del « paesaggio ». Più che il dispositivo geometrico imposto allo spazio, la prospettiva soddisfa le condizioni che impone un certo tipo di strategia persuasiva : il *vedere* secondo un determinato regime di visibilità.

A questo regime appartiene l'arte dei giardini. Esempiare è il caso di Versailles in quanto passaggio dall'ordine oscuro della natura, come la foresta intricata da cui ha origine, ad un ordine trasparente, ai grandi spazi geometricamente organizzati dei parchi e dei canali. Metafisica delle grandi prospettive, Versailles è *miroir de l'infini*,<sup>6</sup> ma di un infinito così come lo ha sognato il pensiero occidentale.

Ebbene, la Cina è rimasta logicamente distante da questa forma di sensibilità dal momento che non ha conosciuto la codificazione astratta dell'oggetto percettivo a partire dalle leggi prospettiche. La pittura cinese non si è costruita su « tavola », secondo diagonali convergenti in un unico punto di fuga, ma ha privilegiato la forma a *rotolo* che svolge il paesaggio secondo un processo graduale in continua transizione. L'osservatore è costretto a camminare e a sostare davanti al supporto orizzontale della pittura, e questo si dispiega a seconda del suo procedere. La costruzione del paesaggio entra così in un sistema di variazioni che accompagnano, passo dopo passo, la dimensione senso-motoria dell'osservatore. Ma la differenza nelle strutture della figurazione tra arte orientale e occidentale non è data solo dalle forme del supporto. A cambiare sono soprattutto le regole retoriche soggiacenti alla rappresentazione.

Se questo è vero per il genere « paesaggio », così come lo è per la sintassi dello sguardo che « fa paesaggio » di una qualunque porzione del mondo naturale, a maggior ragione è vero per il giardino. Una delle verità essenziali del giardino, dice Anne Cauquelin, è che questo esiste per e a causa di

modèles du Lorrain et de Poussin pour la *gentry* anglaise – le jardinier-démiurge produit à son tour une réalité qui sera modèle pour le peintre-paysagiste ».

<sup>4</sup> Ne è un esempio il parco di Ermenonville. La *Nouvelle Heloise* di J.-J. Rousseau accompagna, duplicandone l'effetto, la stessa realizzazione. È, ad un tempo, un manuale di pittura, una guida per il paesaggio-architettura, e una guida per la passeggiata. Ecco dunque un *tressage* particolarmente significativo. Chi è stato il primo ? Rousseau scrivendo la *Nouvelle Heloise* ? Girardin leggendo il testo e formandosi l'idea di un paesaggio « morale » ? La pittura alla quale si riferisce ? Nerval non dice forse che il lago è stato ispirato al viaggio a Citera di Watteau ? Cfr. prefazione di M. Conan a *De la composition des Paysages* di E. L. de Girardin, Editions du Champ Urbain, 1979.

<sup>5</sup> Cfr. Cauquelin, 2000, p. 17.

<sup>6</sup> Cfr. Weiss, 1992.

qualcuno. Qualcuno l'ha *intenzionalmente* voluto, pensato, concepito, realizzato. Con il giardino, dalla dismisura, dal non conosciuto, dal senza nome che è la natura, si passa al misurato, alla norma, al nome, al denominato che è la cultura<sup>7</sup>.

A sua volta il giardino è un sistema di istruzioni semiotiche nei confronti del visitatore. Non solo grazie all'impiego di vari dispositivi deittici, come l'indicazione dei percorsi e le designazioni di fiori, viali, padiglioni e così via, ma soprattutto, essendo uno spazio strutturato, costringe ad azioni controllate, regolate, misurate. Se nel « far paesaggio », ad esempio, il punto di vista è scelto dall'osservatore, nel giardino le « vedute » sono installate nello spazio in base ad una strategia della visione intenzionalmente voluta e programmata dal suo artefice.

C'è dunque una sorta d'azione e reazione quasi diretta tra uno spazio così organizzato e i nostri comportamenti ; tra uno spazio così progettato e la coscienza stessa che abbiamo del nostro corpo e delle sue possibilità di agire. Lo spazio programmato, a sua volta, programma : comanda, attira, interdice. Distoglie il visitatore da una visione troppo contemplativa e lo invita a percorrere i suoi sentieri, vialetti attraverso un complesso sistema di accelerazioni, rallentamenti, attese, soste. Promotore di movimenti e di percorsi, questo spazio chiama ad un viaggio non solo concepito in base a indugi, arresti o punti di osservazione, ma anche a precisi scopi : ludici, contemplativi, ginnici, romantici o tutti questi insieme. Il giardino è dunque un vero e proprio progetto : ha un piano, una mappa, intenzioni, finalità.

La prima impressione che avverte il visitatore occidentale in un giardino della Cina classica, è come questo sia il risultato di una retorica più profonda di quella occidentale. Si tratta di una retorica polisensoriale. Nello stesso tempo, il visitatore accorto avverte che questa dimensione estetica non è fine a se stessa. Gli viene il sospetto che faccia parte di una più ampia strategia del senso di cui gli sfuggono sia le modalità che le finalità.

I cinesi, nella poesia come in politica, privilegiano infatti la formulazione involuta, l'espressione allusiva. Al confronto diretto, preferiscono l'implicito, il non detto, la sottigliezza di un approccio obliquo. Noi crediamo « naturale » accostare il mondo di fronte. Lo ordiniamo scegliendo un punto di vista privilegiato a partire dal quale lo organizziamo secondo una rete geometrica di coordinate. Ma, per dirla con Jullien<sup>8</sup>, che vantaggio potremmo trarne accostandolo invece di *traverso* ? In che modo una *deviazione* può condurre, più efficacemente, all'*accesso* ?

La domanda si complica soprattutto quando una strategia del senso che si avvale dell'implicito e dell'allusione informa strutture solidamente materiche come quelle di un giardino. È possibile segnalare un'estetica dell'evanescenza attraverso la corporea tridimensionalità di muri, padiglioni, ponti e gallerie in muratura ? Il giardino cinese infatti, ben lungi dall'essere aperto al lavoro spontaneo della natura, (come lo è, almeno in apparenza, il

---

<sup>7</sup> Cfr. Cauquelin (2000. p. 117).

<sup>8</sup> Cfr. Jullien, 1995 ; tr. it. , p. 7.



giardino romantico in Occidente), presenta una superficie estremamente articolata anche sul piano architettonico. In questo caso, ci potremmo chiedere di che natura sia l' « accesso » a cui porta il *non detto* inscritto nei percorsi di uno spazio architettonicamente costruito.

### ***Démarche scientifica e promenade estetica.***

In Cina, l'arte dei giardini ha perdurato attraverso i secoli, incontrando il suo massimo sviluppo tra l'epoca dei Ming (1368-1644) e dei Qing (1644-1911). Si chiamano *giardini dei letterati*, i giardini della Cina classica situati nella regione di Yangzhou e di Suzhou. Appartenevano ad alti funzionari dello stato che, ritirati a vita privata, si dedicavano all'estetica del paesaggio. Costoro si distinguevano, in particolar modo, nella pratica della calligrafia e della poesia. Nelle raccolte poetiche di numerosi grandi letterati quali Ouyang Xi (1007-1072), Su Shi (1031-1101), Huang Tingjian (1045-1105), i poemi che riguardano i giardini hanno grande rilevanza<sup>9</sup>. Il proprietario e artefice del giardino Jangnan a Suzhou, Qin Yao (1544-1604), fu così orgoglioso delle venti « scene » del suo giardino che compose un poema pentasillabico per ciascuna di esse. Nato dalla parola, il giardino tornava alla parola : era costruito per la sua descrizione, per la sua rappresentazione verbale. Sulle porte, addossate o iscritte agli stipiti delle entrate dei padiglioni, si trovavano frasi del tipo : « Poesia e calligrafia, ecco una dimora d'eccellenza ; nel giardino e nei boschi, nessun sentimento volgare »<sup>10</sup>.

Il giardino, sintesi e vettore privilegiato nell'incontro tra le arti, incarnava dunque la dimensione etica ed estetica del letterato. Ma chi erano i letterati ? La parola *wen*, primo carattere dell'espressione *wenren* che li designava, ha innanzitutto il significato di « vena, nervatura », intimamente legata alla genesi della scrittura. L'ideale, in calligrafia, era che i caratteri alludessero alle venature del legno o della pietra, oppure alle tracce di pioggia sui muri. Questa lieve modalità di emergenza del visivo, questo impalpabile « venir alla luce » delle forme è già tutta nella pratica pittorica : l'etimologia di « dipingere » (*hua*) significa infatti « tracciare, disegnare »<sup>11</sup>.

I giardini che qui prenderemo in analisi, tra quelli visionati a Suzhou, sono il giardino del Maestro della Rete e il già menzionato giardino Jangnan del letterato Qin Yao, entrambi della fine del XVI secolo.

Di questi giardini evidenzieremo due livelli descrittivi<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. Caroline Gyss, *Che Bing Chiu* (2004, p. 142).

<sup>10</sup> Sentenza calligrafica di Li Shan (1686-1726).

<sup>11</sup> Ritirarsi dalle preoccupazioni della vita pubblica per l'alto funzionario per lavorare alla propria perfezione in linea con gli ideali del confucianesimo, necessitava di alcune condizioni. Come dice Wuang Qiheng e Fu Jing (2004, p. 47) : « Cela a nécessité la recherche d'un intermédiaire permettant l'accession à l'idéal de la vie confucéenne et a façonné un lien indissoluble avec l'esthétique du paysage, devenue cet intermédiaire. C'est dans le cadre de cet intérêt exigeant porté à l'environnement de la retraite que c'est développé le jardin de lettré ».

<sup>12</sup> Cfr. l'opposizione tra esistenza ed esperienza di cui parla Jacques Fontanille (2003, tr. it. , p. 79).



i) Innanzitutto si tratta di spazi costruiti, dotati di chiusura, limiti, bordi, distanze. Vedremo come la forma globale del giardino sia dotata di uno o più centri di referenza e come, all'interno di questo spazio, si configuri l'interazione tra energie (tra cui quelle luminose) e le materie-substrato. Essendo soprattutto il giardino un luogo di accoglienza, analizzeremo la rete di percorsi, di localizzazioni dei punti di vista, di padiglioni, di osservatori. A questo livello descrittivo, l'accento è posto dunque sulla morfologia del giardino, sulla sua composizione e sugli elementi che in esso funzionano come « istruzioni semiotiche » per l'osservatore.

ii) L'esperienza che facciamo del giardino tuttavia non si limita alla ricostruzione di una composizione spaziale, a quello che potremmo definire come una sorta di « modellino inerte ». L'esistenza alla quale accediamo è un continuo *divenire*. In tale prospettiva tutti i tratti plastici e ciascuna figura identificabile che essi compongono (le montagne, la distesa infinita delle acque, la via, ecc.) devono essere considerate come « scene » colte lungo un movimento. A questo livello dovremmo analizzare come i valori si attualizzano nell'incontro dei corpi dei visitatori, ovvero, nella compresenza del loro corpo sensibile e di una porzione del mondo naturale. Qui l'attenzione si concentra sull'osservatore, sul suo punto di vista, sulla sua esperienza fenomenologica.

Da un lato, è dunque necessario affrontare la composizione del giardino, vale a dire l'articolazione morfologica delle sue parti indipendentemente dall'osservatore ; dall'altra invece è necessario individuarne una « seconda » morfologia, una morfologia più profonda e segreta che deriva dall'esperienza che di questa fa un soggetto installato all'interno del testo. Lo spazio acquisisce senso solo nel momento in cui contemplazione e movimento dell'osservatore partecipano alla sua costituzione ; quando la diversità sensibile delle materie e delle superfici che lo costituiscono è convertita nelle figure sensibili dello spazio vissuto : le texture e gli effetti visivi – l'opaco e il brillante, il liscio e il ruvido, il modellato e lo strutturato, lo striato e l'ondulato, sono proprietà plastiche che manifestano conversioni sensoriali solo grazie ai movimenti del corpo sensibile del visitatore. Queste conversioni permettono il riconoscimento di zone figurative come la tormentata verticalità delle montagne invece di semplici barriere di rocce, il cupo mistero di una foresta invece di un semplice bouquet di bambù, il sereno dilatarsi di una valle invece di un ridente fazzoletto di prato, il cammino che s'inoltra in anfratti oscuri invece di un angusto sentiero tortuoso. E così, la differenza tra un semplice stagno e l'immensa distesa delle acque spesso non è altro che il risultato di un elementare contrasto tra il brillante e il trasparente della superficie orizzontale dell'acqua in contrasto con la verticalità opaca di pietre ed edifici e il punto di vista dell'osservatore. Il « rugoso », l' « irregolare », il « regolare », il « liscio », l' « appiattito » formano altrettanti contrasti o sequenze figurative determinando associazioni iconico-figurative che i letterati denominavano « scene ».

La relazione tra questi significanti plastici e i « movimenti » dei visitatori produce il senso. In base a queste sue proprietà dinamiche, il giardino cinese

si configura come una costruzione polisensoriale in cui la sensomotricità del visitatore funge da connettore tra tutte le informazioni sensoriali. Che si tratti di contemplazione, di una passeggiata o, più in generale, di un'attività da parte del visitatore, il giardino, per dirla con Fontanille, si configura come un campo di esperienza : il percorso determina una modalizzazione del soggetto della percezione<sup>13</sup>.

### **La pittura di montagne e di acque e l'arte dei giardini**

Dove lo spazio è sottoposto ad un'ininterrotta metamorfosi è soprattutto il giardino del Maestro della Rete. Qui si assiste a continui cambiamenti di scene, prodotti dal gioco delle proporzioni, delle altimetrie, di spazi aperti e chiusi, di profondità e di distanze a seconda del procedere della visita.

Interamente circondato da un muro che ne faceva un luogo segreto che proteggeva la solitudine e meditazione del *letterato*, questo giardino si configura come uno spazio chiuso all'esterno per aprire all'interiorità<sup>14</sup>. Il primo muro ha funzione di schermo visivo, quello centrale separa, e l'ultimo, invece, segnala la lontananza. Tra la prima porta e il piano d'acqua, si incontra un padiglione (« padiglione dei Profumi Lontani ») che propone un primo punto di vista. Infatti non si ha mai una vista d'insieme perché subito all'ingresso del giardino una montagna artificiale di rocce giallastre sbarra la vista complessiva. Dietro la montagna s'incontra un piccolo stagno sinuoso. Bisogna contornare la montagna e camminare lungo lo stagno per giungere al padiglione dei Profumi Lontani ed avere improvvisamente la vista libera di spaziare sulla distesa aperta dell'acqua. Continuando si giunge alla « vista separata » (*gejing*) che corrisponde alle scene del centro con l'Isola dei Profumi e il padiglione per Riposare nello Stato Originale che sono entrambi le costruzioni più importanti del giardino. Queste zone sono separate e collegate tra loro, ad un tempo, dall'acqua, da isolotti, da alberi, ma anche da un sistema di gallerie in muratura. Qin Yao aveva attribuito a ciascun percorso, sentiero o ponte un nome, come, ad esempio, Qixingqiao (« ponte delle Sette Stelle ») o Baynjian (« torrente delle Otto Sonorità »). Le montagne artificiali, come gli ammassi di piante e i boschi di bambù, formano discontinuità. Si tratta, tuttavia, di discontinuità senza fratture in quanto ogni elemento risponde all'altro.

Le montagne artificiali sono edificate con pietre dal « tratto » frammentario, spezzato, discontinuo, dalle striature oblique su fianchi

---

<sup>13</sup> Cfr. Fontanille (*ibid.*, p. 83).

<sup>14</sup> I giardini iniziano con l'eremitismo. Nel *Songshu*, al capitolo « Yinyi liezhuan », (« Biografia degli eremiti ») si racconta che all'inizio dell'era Liusong (420-479) i letterati di Suzhou avevano raccolto dei fondi per mettere insieme delle pietre e canalizzare delle acque, piantare alberi e tracciare torrenti con lo scopo di costruire un giardino per l'eremita Dai Yong dove, « in poco tempo, piante e alberi sono prosperati, simili alla natura » (cfr. Wuang Qiheng e Fu Jing (2004, p. 57). In questo modo, concludono Wuang Qiheng e Fu Jing (*ibidem*) : « Le jardin n'était pas seulement l'environnement du reclus, mais était devenu une manière de recruter des reclus ».

soscesi che segnalano movimenti di faglie, erosioni brutali, insieme ad altre dal tratto arrotondato come se fossero levigate dalla carezza dei venti o dal lento sciabordare di acque calme. Queste ultime, a differenza delle altre, sono caratterizzate da tratti sinuosi come pieghe, rughe quasi organiche. Accanto allo stagno, le pietre sono disposte in strati orizzontali e si erigono sull'acqua come se fossero imponenti e tormentate scogliere dando l'impressione di vere e proprie montagne prive di base e viste da lontano. Oltre gli schermi costituiti dalle montagne artificiali, lo spazio del giardino è frammentato da muri che sbarrano la vista, pur essendo, nello stesso tempo, traforati da porte e da finestre a loro volta sbarrate e traforate.

Sul piano orizzontale questo spazio è solcato da corsi d'acqua che si svolgono e avvolgono in meandri tortuosi. Questo tracciato sinuoso e contorto corrisponde allo stile dei *Poemi di Xiaocangshan*, corrisponde alla ricerca del vuoto, alla strategia dell'implicito. Ma come evocare, attraverso la consistenza materica di uno spazio costruito, forme allusive?<sup>15</sup> Come

---

<sup>15</sup>Fontanille (2003, p. 77) L'ipotesi di lavoro concerne le diverse modalità di concatenazione dei modi sensoriali che sono in azione in questo spazio. Il tattile, l'udibile, l'olfattivo, il visivo producono combinazioni polisensoriali, comprese quelle connesse ai movimenti e alle mozioni intime. Il giardino si configura dunque come un'unità polisensoriale e, in quanto tale, possiamo trattarlo come un corpo-attante. Un « corpo-attante » per Fontanille è una configurazione composta da una struttura materiale dinamica e da un involucro. Sotto la pressione di forze esterne, ma anche interne, tale involucro è suscettibile di ricoprire diversi ruoli, fra cui quello di *contenente*, di *filtro* o di *superficie d'iscrizione*. L'involucro del giardino « contiene » materie e forme, « filtra », trattiene alcune presenze, ne lascia passare altre, è marcato da configurazioni interpretabili. I valori figurativi sono prodotti non dalla morfologia delle rocce o dai giochi di luce dell'acqua in movimento o perfettamente immobile, ma dalla loro interazione. Come fa rilevare Fontanille (ib., p. 78-9), Tanizaki dimostra che il paesaggio quotidiano orientale è dal lato dell'*opaco*, dell'*assorbente*, e delle luci *impregnate* ed *estenuate* dalle materie che attraversano; per contro, il paesaggio occidentale è dal lato del *brillante*, del *liscio*, del *riflesso* e delle luci *vivide*, *non-mediate* e *scintillanti*. Poco importa vagliare qui la pertinenza di questa distinzione culturale : è il suo principio a interessarci. Il valore attribuito da ciascuna cultura ai fenomeni luminosi dipende direttamente, secondo Tanizaki, dal rapporto che intrattengono le luci e le materie-substrato. Un tale principio può in seguito declinarsi:

1. in « valori orientali », per via di rapporti di impregnazione intima, reciproca e rallentata (*l'opaco*, *l'assorbente*, *l'attenuato* e il *rallentato*) ;
2. in « valori occidentali », per via di rapporti di contrasto superficiale, *non-mediat*o e accelerato (il *brillante*, il *puro*, il *liscio*, il *fulgido* e il *vivido*).

Le interazioni luci-materie reggono e determinano il processo di costituzione semiotica del giardino. Il riflesso, per esempio, si pone per un osservatore come il significante luminoso di un significato passionale che verte anch'esso su una proprietà materiale, vale a dire *l'attrazione e il godimento del brillante e del levigato*. A sua volta questo significato passionale dipende dall'intersezione con altre sensazioni (soprattutto tattili e sensomotorie). L'opacità, dal suo canto, è il significante luminoso di un significato di *profondità inquietante* e di *mistero*. I valori e le icone figurative del paesaggio, dice Fontanille, sono determinati in Tanizaki da regimi temporali: l'accelerazione e il rallentamento, l'istante e la memoria, ecc.

costruire con piante, sassi e una vera architettura in muratura, delle formulazioni evasive in grado di segnalare un'estetica dell'evanescenza ?<sup>16</sup>

La risposta arriva dalla pittura. Del resto, tutti i grandi pittori letterati hanno realizzato giardini e i migliori maestri di giardini erano anche pittori<sup>17</sup>. Abbiamo detto, pittura di paesaggio. Tuttavia, in cinese, non esiste un termine per designare « paesaggio ». Questa pittura si dice di « montagna(e)-acqua (e) » (*shan-shui*), o « montagna (e) – fiume(i) »<sup>18</sup>.

« I cinesi — hanno scelto di pensare il paesaggio secondo un'interazione di poli, quelli dell'alto e del basso, del verticale e dell'orizzontale, del compatto e del fluido, dell'opaco e del trasparente, dell'immobile e del mobile »<sup>19</sup>. Il paesaggio è sempre colto come una forma in tensione che si dispiega per polarità: il pittore cinese non dipinge oggetti visivi, non dipinge un'unità concreta (naturali-materiali), ma forze e vettori di vitalità.

È facile infatti raffigurare la montagna sotto la pioggia o con il sereno, avverte laconico un critico cinese dell'epoca Song. È facile rappresentarla perché si presta a tratti decisi e tipizzati. Ben altra cosa è cogliere il momento in cui dal sereno una montagna tende alla pioggia o dalla pioggia tende al ritorno del sereno. Difficile è raffigurare il momento in cui tutto il paesaggio si perde nella confusione : emergendo-immersedosi, tra il c'è e il non c'è. Il pittore cinese, dice Jullien (2003 ; tr. it., p. 27), invece di raffigurare degli stati distinti, in opposizione reciproca, dipinge delle modificazioni, coglie il mondo al di là dei suoi tratti distintivi. Lo coglie nella sua transizione.

<sup>16</sup> Si tratta della forza propulsiva dell'imperfezione che, contro ogni presunta estetica della vaghezza, deve essere ricondotta, secondo una prospettiva semiotica, a fenomeni di intelligibilità e di descrivibilità.

<sup>17</sup> La pittura cinese si è molto evoluta nel corso della sua storia. Nata come pittura di affreschi per templi e palazzi a scopo monumentale-ornamentale, è divenuta pittura di paesaggio su supporti costituiti da limitate superfici di seta o di carta. La pittura dei letterati conosce uno sviluppo affascinante a partire dal X secolo, durante le dinastie Song e Yuan.

<sup>18</sup> Anche in cinese moderno, paesaggio si dice *shan-shui-hua*. Le figure del mondo naturale sono colte non come oggetti statici, ma secondo la loro dimensione processuale, in formazione-variazione : e così la montagna o « si eleva imponente », o « si impone arrogante », oppure « si apre generosa » o « si acquatta », « si estende », o è « massiccia », « vigorosa »; le forme dell'acqua che può essere « profonda e serena », o « placida e liscia », o « vasta come l'oceano », « turbinante », « oleosa e lucida », « zampillante », « a schizzi », ecc.; oppure le forme del vento che può essere « rapido », « violento », « limpido », « debolissimo », o delle nuvole « leggere » o « gravi », « fluttuanti », o « dense », e così via.

<sup>19</sup> Jullien, op.cit., p. 165-6. L'espressione del *Laozi* che Jullien ha scelto di mettere in esergo alla sua riflessione sulla pittura cinese, « la grande immagine non ha forma », sta a significare che « se vi è forma » vi è separazione. Se vi è separazione, o è l'uno o è l'altro (« se non è tiepido è fresco, se non è caldo è freddo »). Se l'immagine prende una determinata forma, « non è più la grande immagine », ma resta irrigidita nella sua opposizione e assume valore solo per differenza.

In che modo coglie questo aspetto evasivo dell'apparire o del dissolversi delle cose? Lo coglie con leggeri tratti di pennello, tracciando forme che lentamente si sfaldano nei vapori e abbandonano i loro contorni, le loro individuazioni temporanee per raggiungere il fondo indifferenziato delle cose. Nel momento in cui la presenza si diluisce ed è attraversata dall'assenza. Di qui la funzione delle nebbie, delle nuvole, dei vapori che lasciano intravedere o che nascondono. In questa alternanza respiratoria, invece di immobilizzare l'oggetto, il pittore lo fa esistere all'interno di un esserci e non, attraverso un va e vieni di pieno e di vuoto.

### **Lontananze allusive e strategie visive dell'implicito**

L'estetica dell'evanescenza inscritta nello spazio del giardino cinese riguarda soprattutto la sintassi soggiacente alla sua morfologia. Vive negli interstizi, nei raccordi tra un luogo e l'altro che, come dice Antonio Costa<sup>20</sup>, ricorda la tecnica della dissolvenza cinematografica. Estranea ad una segmentazione topologica secondo le regole della geometria occidentale, la composizione, per i cinesi, riposa infatti sui nessi, sulle connessioni che collegano e separano, ad un tempo, i diversi elementi dello spazio. Rilevante, in questo senso, fa notare Jullien<sup>21</sup>, è il ruolo che svolge, nella lingua e nel pensiero cinese, la semplice preposizione « fra ». È la funzione che assolve la Porta della notte che lascia filtrare i raggi della luna. Le incisioni e le fessure sono un vuoto che, lasciando passare un po' di luce, mantiene la possibilità del movimento all'interno delle articolazioni che strutturano gli esseri e le cose. « Questo vuoto interstiziale – dice Jullien (*ibidem*) - è immanente alla cosa stessa: la inizia alla sua assenza (...). In questo modo essa respira, si libera, si lascia attraversare ». È attraverso questa logica « fra » vuoto e pieno, « fra » il c'è e il non c'è, che l'artista cinese coglie un mondo in trasformazione. Lo coglie attraverso la fluidità degli spazi e l'interpenetrazione tra interno ed esterno.

Le « scene » che articolano lo spazio del giardino sono infatti il risultato dell'agire sulla dimensione concreta del pieno e su quella astratta, virtuale, del vuoto. Il vuoto lasciato dall'artista sul foglio di carta permette all'osservatore di completare l'opera partecipando in modo attivo all'atto creativo. Analogamente, il vuoto nella poesia è quell'istante di sospensione tra la successione delle parole e delle rime; sospensione che dà sonorità e ritmo ai versi che si ordinano e si rispondono. Le « scene » del giardino sono, infatti, in continua metamorfosi; si succedono l'una l'altra così come si succedono le sensazioni e i pensieri da loro evocate nel visitatore, come « lo scorrere delle nuvole o l'avvicinarsi delle onde ».

Questo sistema di rappresentazione del mondo è messo in scena dalla scrittura che dà origine ad una « lingua grafica » che è divenuta l'arte più nobile presso i cinesi alla quale si ispirano pittura e arte dei giardini. La scrittura è un'arte che concerne non una semplice « calligrafia », bensì, come

---

<sup>20</sup> Cfr. Costa, 1999, pp. 89-103.

<sup>21</sup> Jullien, *ibidem.*, p. 134

dice Yolaine Escande<sup>22</sup> coglie il mondo attraverso la lettura delle relazioni spaziali tra le forme.

Colui che desidera eccellere nell'arte della calligrafia, dice Wang Xizhi<sup>23</sup>, deve innanzitutto concepire la forma e la grandezza dei caratteri, la loro posizione e animare di movimento ogni tratto affinché tutti i colpi di pennello siano legati tra loro da un comune slancio, senza interruzioni, attraverso fluttuazioni successive di angoli e curve. In questo modo, la composizione pittorica dei paesaggi, così come la struttura spaziale dei giardini, si ordina secondo lo stesso principio di fluidità che presiede l'ordine dei caratteri della scrittura; è concepita come una successione ininterrotta di pieni e di vuoti in cui ciascun formante plastico dipende da quello che lo precede e anticipa quello che lo segue. Del resto, lo stesso supporto della pittura si dispiega secondo un principio di linearizzazione fatto di distanze da percorrere lungo lo svolgersi orizzontale del rotolo<sup>24</sup>. Le sezioni (*duan*) che vi si succedono, costituite ciascuna intorno ad un centro, permettono all'osservatore di riposizionarsi, ogni volta, nel centro della nuova sezione. Il movimento è sempre latente, poiché ciascuna sezione è già inizio della seguente e continuazione della precedente.

Le stesse regole che governano le relazioni spazio-temporali in pittura, articolano lo spazio dei giardini. Il percorso immaginario che deve compiere l'osservatore della pittura, lo compie il visitatore del giardino. A differenza delle leggi della prospettiva occidentale, dice Jullien<sup>25</sup>, i teorici cinesi hanno sottolineato una sottile tipologia delle lontananze. L'evasività e l'allusione, a livello visivo, si attualizzano innanzitutto tramite un dispositivo spaziale: attraverso le lontananze vaghe e le loro modalità di cancellazione e indeterminazione<sup>26</sup>.

Si legge nell'arte dei giardini: « Senza il tortuoso, nessuna profondità ». Per i cinesi, perché il paesaggio aumenti di profondità è sufficiente che le montagne lontane non siano legate a quelle vicine. Basta far scomparire e riapparire più lontano i sentieri che serpeggiano tra i monti o il corso con molte curve dei fiumi. Se tentate di dare altezza alle montagne, si raccomandano i pittori letterati, non fatela apparire tutta intera.<sup>27</sup> E, allo stesso modo, se volete che l'acqua si distenda in lontananza, non fatela apparire in tutto il suo percorso, ma con i suoi itinerari « sinuosi e discontinui » in cui si nasconde e riappare. Ancora è bene che il sentiero « esca e penetri », « emerga e sprofondi »; solo così il paesaggio sarà interiormente « attraversato » dal senso della distanza. Uno dei mezzi tecnici

<sup>22</sup> Escande, 2004, p. 64.

<sup>23</sup> Cfr. Escande (ibidem, p. 70)

<sup>24</sup> Cfr. ibidem, p. 71.

<sup>25</sup> Jullien, 2003, tr. it. p. 67.

<sup>26</sup> Ma come si ottiene il « lontano », il senso di una distanza in uno spazio circoscritto? come condurre alle « lontananze » attraverso gli artifici dell'« implicito » e, viceversa, come segnalare l'implicito attraverso la lontananza all'interno dei limiti concreti di un giardino?

<sup>27</sup> Cfr. Jullien, ibidem, p. 35.

per suscitare l'implicito è dunque quello di far ricorso alle sinuosità dei sentieri, dei camminamenti, dei ponti, come applicazione diretta del tortuoso (*qu*)<sup>28</sup>.

Il vuoto delle nubi e delle nebbie non è solo l'indistinto in cui si perdono le forme all'orizzonte, ma respira all'interno di esse: le apre, le arieggia, le libera, le rende evasive. L'effetto di vaghezza non si limita dunque alla lontananza, ma il suo svuotamento opera anche dentro l'intimità delle cose. Nel non finito. In pittura, l'allusività è intimamente legata alla regola dell'incompiuto: l'uso del non finito evoca l'infinito<sup>29</sup>. Per il *Laozi*, lo stadio dello schizzo è quello in cui la pienezza non si è ancora frantumata e definita nella parzialità del finito. Vasari, nella sua descrizione della « perfetta maniera di dipingere », scriveva un vibrante elogio di questi contorni « che ci lasciano in sospenso tra il visibile e l'invisibile »<sup>30</sup>. È a questi « tratti distratti » dell'artista, paragonabili ai sottintesi o alle « parole in sospenso »<sup>31</sup>, che si deve l'attivazione dei meccanismi di cooperazione interpretativa.

Il vuoto pittorico si intende come lo spazio bianco lasciato nel tracciato, il *non detto* che si collega direttamente alle pratiche sperimentate dall'arte della scrittura cinese – che si tratti del « pennello secco », imbevuto di poco inchiostro, o del pennello « consumato » i cui radi peli consentono di ottenere un bianco di tonalità media. Questo « bianco volante », creato dai tratti dinamici del pennello, servirà come metafora anche alla critica letteraria per evocare il « vuoto tra le parole » e la portata allusiva del senso poetico. Così nei paesaggi, la montagna costituisce l'elemento principale e determina in genere il pieno, mentre l'acqua determina il vuoto nello stesso modo in cui la presenza di uno stagno in mezzo ai complessi architettonici dà l'impressione che l'acqua si estenda all'infinito.

La pittura cinese privilegia non solo il semplice tratto di pennello, ma la monocromia, rifiutando i colori vivi. I colori vivi banditi dalla pittura, lo sono anche nei giardini dei letterati. Grandi spazi sono riservati ai muri bianchi sui quali si stagliano rocce e piante e vasi. Nei trattati tecnici, infatti, si enumerano ben sei « colori » (dell'inchiostro): il « nero », il « bianco », il « secco », l'« umido », il « denso », il « fluido ». Queste tre coppie di opposti e di complementari si generano reciprocamente, determinando, con la loro alternanza tra polarità, caratteri più condensati, più opachi o più materici. Oppure, al contrario, più sbiaditi, più vaporosi, più immateriali e dunque più dinamici. Nella pittura cinese, la minore o maggiore densità del colore serve a evocare spazi e distanze. La lontananza è resa cancellando e rendendo sbiadito il tratto di pennello: più è vicino e più l'inchiostro è carico; più è

---

<sup>28</sup> Escande, 2004, p. 74.

<sup>29</sup> Congzhou, 1984, p. 5 raccomanda di non lasciar apparire che una parte di una montagna o di un albero, cosa che conduce l'osservatore a completare lui stesso la visione. Nel giardino, l'implicito e l'allusione sono dunque criteri essenziali per suscitare lo stato di attesa.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>31</sup> Questi tratti costituiscono il fascino stesso della conversazione, cfr. *Compte de Caylus*, 1910, p. 149 e sgg.

lontano e più l'inchiostro è sbiadito. Ma, lontano, per i cinesi, significa anche oscuro, misterioso, profondo. Il « lontano » incarna la dimensione filosofica del mistero (*xuan*). Nel giardino, a questa dimensione partecipa la moltiplicazione di spazi grazie a schermi e barriere di rocce che lasciano intravedere la profondità, oppure grazie al tracciato di camminamenti sinuosi che rendono lenta la penetrazione nel segreto.

### **Il dispiegarsi come configurazione materica**

La configurazione delle montagne-acque si concepisce dunque come una generazione reciproca di forze e di tensioni tra la roccia verticale e l'acqua orizzontale, tra l'aspra compattezza della prima e il carattere liscio e evanescente della seconda. La terra sta all'acqua come il pieno sta al vuoto. Ma gli elementi non sono entità stabili. Tra loro esiste ambivalenza e circolarità. I quattro elementi occupano nello spazio del mondo luoghi differenziati come l'alto e il basso, l'orizzontale e il verticale. A ogni elemento la sua modulazione. Ma anche la sua conversione. L'acqua diventa aria evaporando. La terra si smaterializza attraverso la trasparenza dell'acqua. Il giardino cinese mette in scena questa transazione da un elemento all'altro per associazione, addizione o sottrazione, per contiguità, per condensazione o frammentazione.

La somiglianza formale (*xingsi*) si stabilisce a partire da una traccia materica. La presenza di pietre e le montagne artificiali sono l'aspetto più saliente di questo spazio tanto che un letterato ha chiamato il suo giardino, *Foresta di pietre* e un altro *Yuanshanyan* come la pietra Yuanshan. A prima vista, queste rocce sembrano profilare un percorso, attraverso una forte presenza materica, verso la pura astrazione. Le pietre sono descritte con una vera e propria fisionomia antropomorfa. È il caso della celebre pietra Guanyunfeng tratta dal letto di un fiume, alta sei metri e mezzo, che è descritta come « svelta, dotata di un carattere solitario, altero e aperto »<sup>32</sup>.

Secondo Chen Congzhou<sup>33</sup>, i pittori cinesi ricorrono a particolari tecniche pittoriche come quelle delle « rughe » (*cun*). Sono tratti che servono a suggerire pieghe, avvallamenti, accidenti, asperità di particolari montagne. I costruttori delle montagne artificiali dei giardini fanno ricorso a particolari tipi di rocce per esprimere, in maniera analoga, le altezze a partire dalle concezioni pittoriche dei pittori. Le forme delle grandi rocce si accordano a quelle delle montagne lontane in pittura; il tratto a pennello impiegato per suggerire le montagne è identico a quello che serve per le rocce<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Questa pietra, slanciata, presenta una molteplicità di sfaccettature che giocano tra il vuoto e il pieno. Cfr. Chen Wei (2004, p. 115).

<sup>33</sup> Chen Congzhou è uno specialista di giardini cinesi, citato da Escande (2004, p. 63)

<sup>34</sup> Per esempio, in un dipinto del pittore Wang Meng (1308-1385), dal titolo « Abitare le foreste Juqu », la montagna è rappresentata come una frammentazione, uno sbriciolamento di rocce perforate. Lo storico dell'arte dei giardini Han Baode considera che, senza la presenza di padiglioni che segnalano la scala di grandezza di queste rocce, lo spettatore potrebbe credere che si tratti della rappresentazione di una



### **I quattro momenti/tappe della « via »**

I principi compositivi del giardino, dice Chung Wah Nan (2004, p. 211) si possono riassumere in quattro parole: « separare » (*ge*), « cercare » (*xun*), « guidare » (*yin*), « passare » (*du*).

Il primo concetto, « separare », « dividere », rinvia al procedimento architettonico che consiste nell'erigere barriere, nel mascherare, nascondere interamente o in parte. Insieme alle montagne artificiali, i muri assolvono la funzione di schermo. Ma una volta affermata la funzione di separare questa viene subito negata da una varietà di aperture che vi sono praticate come porte (la « porta della luna ») o finestre traforate che dissimulano e, nello stesso tempo, fanno intravedere gli altri spazi del giardino. Il fine è di creare l'impressione di mistero e aumentare il senso dell'attesa. Se attraverso le aperture del muro si intravede una corte, essa stessa chiusa da un muro traforato di aperture, si ha allora l'effetto di una successione tortuosa di corti che si succedono l'una all'altra, in una profondità infinita. Una sorta di « mise en abyme » ludica e poetica. La profondità reale è poca cosa. Talvolta solo qualche metro, ma il procedimento delle schermature crea un'illusione di profondità. Si tratta di nascondere e far intravedere, ad un tempo.

« Cercare » è l'attività a cui viene sottoposto il visitatore. Nella progressione del suo percorso è invitato ad una partecipazione attiva. Il sentiero sinuoso, seguendo le ondulazioni del terreno, prolunga nel visitatore, vero e proprio soggetto della ricerca, il tempo di attesa: la scoperta deve essere dilazionata. Ed è così che, dice Chung Wah Nan (2004, p. 212) : « Dans cet espace compartimenté incitant à la recherche, le promeneur, par son propre déplacement, prend part lui-même à la construction de l'espace du jardin ».

La nozione di « guidare » o « attirare » è il terzo tempo della « partizione » del giardino, che il maestro mette in opera dopo la tappa della « ricerca ». Esso include le idee di guidare, attirare, invitare, suggerire. L'invito comporta una sorta di appello semiotico che si avvale di un sapiente dispositivo deittico. Ad esempio, le aperture nei muri sono un mezzo per guidare. Lo sono analogamente le scritte che si possono trovare sulle porte come, ad esempio, « Accesso alla serenità », o « Entrata nel meraviglioso » suscettibile di attirare il visitatore e, nello stesso tempo, ne modula la competenza patemica. Le scritte e i nomi hanno la funzione di stabilizzazione iconico-figurativa. La deambulazione in questo spazio è infatti largamente aiutata dall'uso delle iscrizioni su tutti gli elementi scenici del giardino come su padiglioni, ponti e perfino rocce. Ogni scorcio è inventariato, commentato da iscrizioni su legno o pietra, collegati, messi in relazione gli uni con gli altri da percorsi preparatori. Senza iscrizioni calligrafiche, il giardino non può essere pienamente goduto o apprezzato. L'impresa di nominare un giardino e di

---

vera e propria montagna. Ecco dunque un esempio d'interazione tra arte dei giardini e pittura di paesaggio, ovvero di *shanshui*.

attribuirgli delle iscrizioni poetiche presso i cinesi è un'impresa molto ardua. Il capitolo XVII del *Sogno della Camera Rossa* descrive il modo in cui le citazioni e i nomi dei luoghi sono scelti in un parco che sta nascendo. Iscrizione calligrafica su alberi, ponti, rocce, padiglioni, belvedere, tutto funziona come una sorta d'impronta dell'uomo sulla natura. Il nome del padiglione in genere è scritto orizzontalmente al di sopra dell'entrata, mentre i versi a contenuto poetico o morale sono posti verticalmente sui pilastri a lato dell'entrata. Queste iscrizioni spiegano come apprezzare la scena, dice Chen Congzhou (1984, p. 46).

I sentieri piatti e rettilinei sono assai meno invitanti di quelli sinuosi che serpeggiano tra rocce e vegetazione e non si sa dove conducano, risvegliando la curiosità del visitatore. Rocce, piante, arbusti, ponti, camminamenti sono dispositivi indicali del cammino oltre che atti a costituire una deissi di osservazione.

I suoni svolgono la stessa funzione, quella di guidare il visitatore. Il più facile da ottenere è senza dubbio il rumore dell'acqua. Che può variare da un suono flebile come il mormorio di un ruscello o lo sgocciolio fino allo scroscio di una cascata. È fatto in modo che il visitatore senta il rumore dell'acqua prima di vederla. Il frusciare dei bambù o dei pini nel vento, prima di incontrarli.

La quarta nozione, quella di « passare » è il procedimento più nobile, ma anche il più difficile. Attraverso la divisione, la ricerca, poi la seduzione, il visitatore è indotto a passare da uno spazio all'altro. Passa attraverso un'apertura nel muro, attraversa un ponte, supera visivamente un ostacolo. L'idea di « passaggio » rinvia ugualmente all'« altra riva » del buddismo. « Le visiteur – dice Chung Wah Nan - doit parvenir à dépasser l'état d'âme suscitée par sa promenade physique ou spirituelle dans le jardin pour en atteindre un autre »<sup>35</sup>. Dice Guo Xi<sup>36</sup> : tra i paesaggi, vi sono quelli che si attraversano, quelli che si contemplano, quelli in cui si passeggia e quelli in cui si abita. Ma « il luogo che si attraversa o si contempla non ha lo stesso valore del luogo in cui si passeggia ». Passeggiare implica più investimento cognitivo e patemico di quanto lo faccia un semplice attraversamento. Secondo Zong Baihua<sup>37</sup>, non soltanto la « passeggiata » (*you*) può produrre l'effetto di far emergere l'« attesa » (un lungo percorso orientato, infatti, non induce soltanto a « passeggiare », ma anche ad « attendere »), ci obbliga a « sostare », a « guardare » (*wang*). Le finestre non servono soltanto a far circolare l'aria, ma anche a vedere verso l'esterno, ad attendere un nuovo stato emozionale. Il verbo *wang* copre, ad un tempo, sia il significato di « guardare, osservare », che di « sperare, attendere ». Si tratta di un percorso che stimola uno stato di disponibilità. A partire dall'attualizzazione di una pluralità di punti di vista e di passaggi, ciò che è in gioco è il trattamento

---

<sup>35</sup> Chung Wah Nan, 2004, p. 213.

<sup>36</sup> Cfr. Jullien, *ibidem*, p. 189.

<sup>37</sup> Zong Baihua, 1981, p. 55.

stesso delle prospettive temporali, fatte di accelerazioni e rallentamenti, di attesa, sospensione, scoperta. L'articolazione dello spazio, determinando regimi temporali differenziati, modula la dimensione passionale del visitatore.

Il « passaggio » è dunque una sorta di rivelazione che trascende la semplice ammirazione : dalla deambulazione all'osservazione, dalla curiosità e sorpresa all'emozione estetica fino ad un'esperienza di ordine puramente etico. Si tratta di una trasformazione attoriale che avviene attraverso variazioni di scena, sequenze spaziali, modulazioni di competenza.

La teoria dei quattro « tempi », che articola la generazione del giardino, integra l'osservatore/visitatore alla propria costruzione in quanto partecipante attivo. Gli attribuisce ruoli attoriali di visitatore, di viandante, di abitante<sup>38</sup>, ponendosi con lui in un dialogo continuo. Analogamente alle pitture di paesaggio, questo spazio diviene un campo di *apparizioni* e di *sparizioni*, indietreggia o avanza in profondità, raggiunge il centro di referenza o resta all'orizzonte. È fatto di anticipazioni (il suono dell'acqua prima di vederla) e di sparizioni (il cammino di collegamento da un padiglione all'altro). In questo modo, dice Jullien<sup>39</sup>, il giardino che non mostra le sue aiuole in ranghi serrati, ma lascia apparire qui un fiore sul muro, là un ramo tra le rocce, si configura come una presenza che si trattiene invece di dispiegarsi, che si svuota nell'assenza e non si impone, si dispiega grazie alla propria evasività. Procedendo per ritorni e variazioni, il giardino, come il *tao*, la « via », permane pur variando. L'essenziale, nella costruzione di questo spazio utopico, così come nella pittura di *shanshui*, non è il raggiungimento di una meta, ma l'andare. La saggezza ultima del Tao è infatti la via, perché Tao significa percorso, cammino, via.

---

<sup>38</sup> Attraverso la rete di corrispondenze, l'arte dei giardini manipola gli elementi in modo da costruire un microcosmo e dominare la percezione. In questo modo, viene ridefinito il rapporto soggetto-oggetto. « Non vi è più oggetto percepito e soggetto che percepisce, ma correlazione e scambio tra polarità (...). il mondo non è ciò da cui la coscienza si stacca radicalmente, per poterselo figurare come puro « davanti » a sé, *ob-iectum* ». Dice Shitao : « è il paesaggio a esprimersi attraverso di me ».

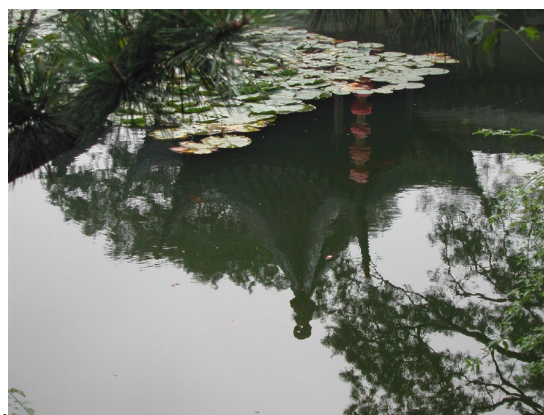
<sup>39</sup> Jullien, *ibidem*, p. 41.

Patrizia Magli

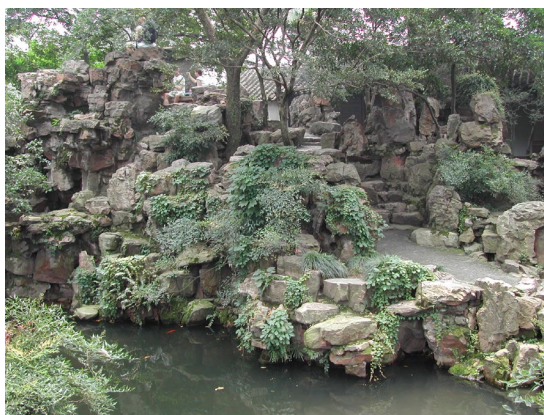
## Immagini



*Fig. 1.*



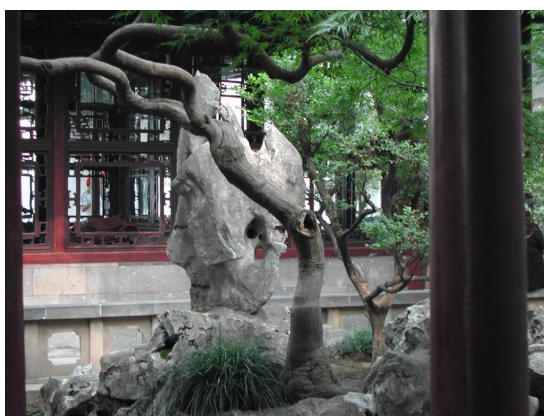
*Fig. 2*



*Fig. 3*



*Fig. 4*



*Fig. 5*



*Fig. 6*

### Riferimenti bibliografici

- A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, 2000.  
- *Petit Traité du Jardin ordinaire*, Payot, 2003.
- C. Bing Chiu - Sophie Couëtoux – Martine Espalieu-Ruby (eds.), *Le Jardin du Lettré, Synthèse des arts en Chine*, Musée Albert Kahn, Les Éditions de l'imprimeur, 2004.
- C. Wei, 2004, « Jardins de lettrés du Jiangnam : multiples facettes d'une même identité », in Che Bing Chiu - Sophie Couëtoux – Martine Espalieu-Ruby (eds.), 2004, pp. 113-131.
- C. Wah Nan, 2004, « La création contemporaine : l'héritage du *ting* », in Che Bing Chiu - Sophie Couëtoux – Martine Espalieu-Ruby (eds.), 2004, pp. 209-219.
- Compte de Caylus, « De la légèreté de l'outil », in *Discours sur la Peinture et la Sculpture*, éd. D'André Fontaine, Librairie Renouard, Paris, 1910, p. 149 e sgg.
- A. Corbin, « Le Territoire comme palimpseste », *Diogène*, Gallimard, 1983
- A. Costa, « Citizen Kahn. Ovvero: il paesaggio, il giardino e l'archivio », in Giuliana Baldan Zenoni-Politeo (a cura di), *Paesaggio e paesaggi veneti*, Guerini e Associati, Milano, 1999, pp. 89-103.
- Y. Escande, 2004, « Le jardin du Lettré : des lointains picturaux aux lointains du cœur », in Che Bing Chiu - Couëtoux, Sophie – Espalieu-Ruby, Martine (eds.), 2004, pp. 63-81.
- J. Fontanille, « Paesaggio, esperienza ed esistenza », in *Semiotiche*, n. 1. Tornino, Ananke, 2003, p. 73-100.
- C. Gyss – C. Bing Chiu, 2004, « *Jiehua-wenrenhua*. Forme et esprit : le jardin en perspectives », in Che Bing Chiu - Sophie Couëtoux – Martine Espalieu-Ruby, (eds.), 2004, pp. 131-151.
- M. Hammad, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi, 2003.
- J. Cheng, *Yuanye. Le traité du jardin (1634)*, Les Éditions de l'imprimeur, 1997.
- F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Seuil (2003), tr. It. *La grande immagine non ha forma*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2004.
- A. Weiss, *Miroirs de l'infini, le jardin à la française et la métaphysique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Le Seuil, 1992
- W. Qiheng e F. Jing, 2004, « Érémitisme et jardin en des temps troublés », in Che Bing Chiu - Sophie Couëtoux – Martine Espalieu-Ruby (eds.), 2004, pp. 45-63.

# De l'île de Cythère à Chaumont-sur-Loire L. B. Alberti (1404-1472) et R. Smithson (1936-1973) : « jardiner » la nature

Herman Parret  
*Université de Leuven*  
(Louvain)

L'exercice frivole que je vous offre devrait être sémiotisé après coup<sup>1</sup>, et je ne ferai qu'illustrer deux paradigmes irréconciliables en ce qui concerne la question esthétique par excellence quand il s'agit des jardins : n'importe quelle conception du jardin présuppose une idée de *nature* et une optique sur les conséquences de la domestication de la nature par le faire culturel qu'est le jardinage. « Jardiner » la nature, c'est culturaliser la nature, c'est surtout « ordonner » et « arranger » le chaos naturel. Mes réflexions s'organisent, en effet, selon l'axe de l'ordre et du désordre, du cosmique et du chaotique. A ce propos je voudrais présenter un contraste brutal et certainement inattendu. J'essaierai de faire revivre, d'une part le jardin de Polyphile, le jardin utopique qui incarne le rêve de l'homme de la Renaissance du *Quattrocento*, et d'autre part, en pleine postmodernité, le « jardinage » selon le *land-artist* le plus théoriquement conscient, Robert Smithson. Cinq siècles séparent les deux paradigmes, mais leur choc devrait nous faire comprendre ce qu'il en est de l'essence du jardin, et quelles sont les croyances et utopies tissées autour du jardin dans son fonctionnement de domestication de la nature chaotique.

---

<sup>1</sup> A la façon de Claude Zilberberg, « Le jardin comme forme de vie », *Revista de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada*, 1996-97, 7-8, p. 435-446. L'analyse néo-hjelmslevienne de Zilberberg a surtout comme sujet un texte sur le jardin, *La nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau, ce qui change totalement la perspective méthodique.

## Le jardin de Polyphile et Alberti

*Hypnerotomachia Poliphili*, publié à Venise en 1499, est en même temps un roman d'amour néoplatonicien décrivant un itinéraire initiatique et cathartique de l'amant vers sa maîtresse, et un traité d'architecture et de l'art des jardins. La description du « jardin des délices », l'île de Cythère, est d'une minutie formidable et la complétude du modèle renaissanciste du jardin, celui que Leon Battista Alberti avait proposé dans *De re aedificatoria*, publié en 1485, treize ans après sa mort, est hallucinante<sup>2</sup>. C'est dans la première partie du livre que l'auteur démontre sa passion pour l'architecture des jardins. Polyphile, dans un songe, entre dans une forêt obscure et se perd. Dans sa vision, il vit intensément et avec tous ses cinq sens son périple qui le mène à l'île de Cythère. L'île est circulaire et subdivisée en plusieurs sections, avec au milieu un amphithéâtre qui repose sur trente-deux colonnes. Au centre de l'amphithéâtre est située un petit temple rond avec une statue d'une Vénus agenouillée où va se célébrer le « mariage mystique » de Polyphile et Polia, la maîtresse. Vénus, d'ailleurs, est par excellence la divinité protectrice des jardins renaissancistes.

Seulement quelques mots sur la composition formelle et architecturale de « l'île-jardin » de Cythère, l'ultime étape de l'itinéraire spirituel de Polyphile, là où l'union des deux amants sera consommée. Polyphile lui-même est émerveillé par ce paradis terrestre immense, divisé en vingt sections et en trois cercles concentriques. La couronne circulaire extérieure contient des arbres de différentes espèces où on découvre même des animaux, la couronne médiane possède des plantations d'arbres fruitiers, la couronne intérieure des fleurs et des herbes. On peut entrer dans la clôture du jardin par une Voie Triomphale (au nord). Polyphile décrit le moindre détail du plan géométrique et architectonique du Jardin de Vénus. On découvre une fascination pour l'Égypte ancienne et les hiéroglyphes dans le texte onirique : tout un univers de symboles fantastiques se présente dans les gravures et est discuté dans les descriptions de Polyphile. Des éléments d'architecture – vases, fontaines, colonnes, autels – sont même techniquement analysés, comme s'il s'agissait d'un traité scientifique : l'attention est constamment mobilisée pour les mesures et les dimensions des objets. On assiste, dans ce jardin et surtout dans l'amphithéâtre de Vénus, à la fusion de l'architecture et de la végétation. L'architecture, en fait, est « pittoresque » par les effets très intenses d'un coloris saturé.

Il semble bien que le jardin-paradis fonctionne comme un lieu symbolisant le désir utopique d'un monde où règne l'harmonie parfaite. Et ce désir est lié à un sentiment de nostalgie pour une vie originare où l'être humain vivait en toute harmonie avec la nature. Les Champs-Élysées, l'Éden représente le modèle d'une existence idéalisée et heureuse, loin du temps et

---

<sup>2</sup> La description du jardin de l'île de Cythère se trouve aux Chapitres XXI, XXII et XXIII du Livre I. Le jardin a été magnifiquement reconstruit par ordinateur, dans le très beau livre de Silvia Fogliati et Davide Dutto, *Il Giardino di Polifilo*, Milano, Franco Maria Ricci, 2002 – [www.francomariaricci.it](http://www.francomariaricci.it) ; [ricci@fmmr magazine.it](mailto:ricci@fmmr magazine.it).



de l'espace réels. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'axiologie du « jardin de Polyphile », et ainsi la philosophie des jardins d'Alberti semble implémentée par le jardin de l'île de Cythère. Ce jardin-paradis est si proche de l'idéal albertien, que certains historiens ont pu dire que Leon Battista Alberti n'est plus ni moins l'auteur de l'*Hyperotomachia*. Liane Lefavre, dans un livre publié en 1997 par le très sérieux M.I.T. Press, l'affirme avec un grand nombre d'arguments philologiques et historiques. On mentionne généralement Franco Colonna, un dominicain à la *Chiesa di SS. Giovanni e Paolo* à Venise comme l'auteur de ce célèbre texte sans qu'il n'y ait d'ailleurs aucune certitude<sup>3</sup>. D'autres historiens, comme Silvia Fogliati<sup>4</sup>, évoquent même le nom de Giovanni Pico della Mirandola comme auteur possible. Un doute concerne également l'auteur des cent septante deux gravures magnifiques du livre : Bellini, Botticelli, ou Mantegna, on n'en sait rien. Cette discussion ne nous concerne évidemment pas en ce lieu. Il suffit de constater que la description de l'île de Cythère est radicalement albertienne et que son jardin-paradis incarne optimalement l'enseignement déposé dans *De re aedificatoria*. Certaines descriptions de Polyphile sortent quasi littéralement de ce texte (surtout du Livre IX de *De re aedificatoria*).

Tournons-nous dès à présent vers la philosophie du jardin chez Alberti<sup>5</sup>. Presque cent ans après sa mort, Giorgio Vasari évoque le grand théoricien du *Quattrocento* (dans une lettre de 1553) en rappelant que, pour Alberti, l'homme et son jardin dialoguent dans une relation affective et vitale<sup>6</sup>. Le rapport au jardin est une recherche d'une certaine forme de bonheur, une recherche aussi de la santé du corps et de la détente de l'esprit. Ceux qui ont visité la maison de Vasari à Arezzo, dans le quartier San Vito, et se sont proménés dans son jardin, savent que pour Vasari cette quête était essentielle. A part l'« orto » ou champ clos dans laquelle on pratique la culture des plantes pour l'alimentation, il y a également un « orto delizioso », un jardin des délices, ou « giardino » où la quête existentielle de bonheur se déploie. Le jardin albertien, en effet, est un jardin clos, familial, et ce n'est que progressivement que le jardin s'ouvre à un cercle plus large que celui de la famille : à Florence et à Rome au *Cinquecento*, jardins de cardinaux romains par exemple qui s'ouvrent au public en devenant un lieu ou s'organise la confrontation de la Nature et de l'Antiquité. Rien de cette mondanité dans le jardin albertien. Les instructions concernant le jardin chez Alberti sont surtout présentes dans ses considérations sur la *villa*, disons : la maison de campagne. La *villa*, dit Alberti, est « source de connaissance, de grâce, de

---

<sup>3</sup> Liane Lefavre, *L. B. Alberti's Hyperotomachia Poliphili*, Cambridge, Mass., 1997, par exemple p. 36-37 et p. 130-131.

<sup>4</sup> Dans son Introduction de *Il Giardino di Polifilio*, *op.cit.*

<sup>5</sup> Voir une excellente introduction récente à Alberti : Michel Paoli, *Leon Battista Alberti (1404-1472)*, préface de Françoise Choay, Editions de l'Imprimerie, 2004.

<sup>6</sup> Edouard Pommier, « Notes sur le jardin dans la littérature artistique de la Renaissance italienne », dans Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, *Histoires des jardins*, Paris, P.U.F., 2001.

confiance et de vérité » (*conoscente, graziosa, fidata, veridica*)<sup>7</sup>. L'ambition maîtresse d'Alberti est en effet de mettre en harmonie l'homme et ses activités avec le cosmos et ses lois comme les parties avec le tout. *De re aedificatoria*, le grand traité d'architecture, est explicite à ce propos, et le terme spécifique qui exprime ce programme, est *hilaritas* : la vocation du jardin est d'être le lieu où se révèle la joie qu'apporte le spectacle d'une nature, ordonnée selon les lois mathématiques qui gouvernent l'ordre du cosmos, de la cité et de la maison, qui se reflètent les unes dans les autres. Reste que, pour Alberti, le jardin est le domaine de la famille, c'est un lieu essentiellement privé, un refuge renfermé sur lui-même. En fait, le jardin de l'île de Cythère, dans son immensité et dans son élévation paradisiaque, n'est que la version *utopique* du modèle albertien.

Alberti est très impressionné par la beauté de la nature. Son admiration pour la beauté du monde n'a pas de limites. D'abord, pour la beauté des paysages, le charme des forêts, les chemins à travers les champs. Il vante la délicatesse des lointains montagneux « quand les montagnes sont situées au nord »<sup>8</sup>, mais également la *villa* « élevée sur une éminence, entourée de beaux prés verdoyants, de terres labourables, de bois, de ruisselets et de fontaines claires comme l'argent »<sup>9</sup>. Non moins pour la beauté d'un vaste horizon, beauté des animaux, spécialement du cheval, dans son traité *De equo animante*<sup>10</sup>. Et beauté du corps humain, changeant au cours de l'âge mais constamment beau. Je cite un long texte lyrique sur les délices du jardin :

En outre, les délices d'un jardin, avec ses plantations et ses portiques, te permettront de jouir du soleil comme de l'ombre. On disposera aussi d'une aire pour se divertir. De petites cascades créeront la surprise en maints endroits. La verdure de plantes pérennes marquera le bord des allées. Tu feras pousser une haie de buis dans une partie abritée de ton jardin ; en effet, le buis souffre et dépérit au grand air, sous le vent, et surtout lorsqu'il est exposé à l'humidité de la mer. Certains plantent le myrte au soleil, prétendant qu'il se plaît dans des conditions estivales. Mais Théophraste affirme que le myrte, le laurier et le lierre profitent de l'ombre, et, pour cette raison, il juge nécessaire de les planter à intervalles rapprochés afin qu'ils se fassent mutuellement de l'ombre contre l'ardeur du soleil. Des cyprès couverts de lierre ne manqueront pas non plus. De plus, on formera des cercles, des demi-cercles et toutes les figures qui conviennent aux aires des édifices, en ployant en en entrelaçant des branches de lauriers, de citronniers ou de genévriers. Phitéon d'Agriente avait dans sa demeure privée trois cents jarres de pierre dont chacune pouvait contenir cent amphores. De telles jarres, disposées devant les fontaines, sont l'ornement du jardin. Les Anciens faisaient monter de la vigne le long des colonnes de marbre afin de couvrir les allées du jardin. L'épaisseur des

<sup>7</sup> Cité par E. Pommier, art. cit., p. 129.

<sup>8</sup> L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (en traduction française par Pierre Caye et Françoise Choay, *L'art d'édifier*, Paris, Editions du Seuil, 2004), Livre V, 17.

<sup>9</sup> *Op.cit.*, Livre IX, 2.

<sup>10</sup> Voir Paul-Henri Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 342-344.

colonnes avait le dixième de leur hauteur, comme dans le genre corinthien. Des rangées d'arbres seront disposées « en quinconce », c'est-à-dire en ligne, à intervalles réguliers, avec des angles qui se correspondent. Des plantes rares, et précieuses pour les médecins, verdironent le jardin<sup>11</sup>.

Posons maintenant la question qui sous-tend mon interrogation : quelle est la conception de la Nature présumée par la théorie albertienne du jardin, si adéquatement exemplifiée par le jardin de l'île de Cythère ? Je me propose d'introduire cette question par une anecdote. Alberti connaissait bien la traduction du roman de Philostrate l'Athénien composé au troisième siècle de notre ère et traduit en italien au *Quattrocento*<sup>12</sup>. L'ouvrage de Philostrate raconte la vie, ou plutôt la légende, d'Apollonius de Tyane, magicien et faiseur de miracles, qui fit le voyage en Orient sur les traces d'Alexandre jusque dans l'Inde fabuleuse. Passant par Ninive, Apollonius s'arrête un moment devant un temple immense et il s'entretient de peinture avec son disciple Damis :

La peinture est donc une imitation, Damis ? ... Et ce que l'on voit dans le ciel, lorsque les nuages s'effilochent : centaures, boucs-cerfs, et même, par Zeus, loups et chevaux, de tout cela, que diras-tu ? Est ce que ce ne sont pas aussi des imitations ? Il ne faut pourtant pas en conclure que Dieu est peintre et que l'image dans les nuées est l'œuvre d'un jeu divin. Il faut juger, bien au contraire, que ce sont là des figures sans aucune signification, emportées dans le ciel au hasard, mais que c'est *nous*, naturellement portés à rechercher partout des représentations, qui leur donnons des *formes* et les créons.

Philostrate nous enseigne ainsi par ce récit qu'il y a des compositions contingentes et approximatives dans le chaos de la nature, mais que c'est l'artiste qui « crée » en achevant ce que le hasard n'a fait qu'ébaucher. Un texte de Pline l'Ancien que les théoriciens de l'art de la Renaissance citent souvent, porte le même message : « On discerne parfois, dans les veines du marbre, dans les stries de l'agate ou dans les auréoles de l'albâtre, d'étonnantes compositions qui, légèrement corrigées, font de merveilleux camées »<sup>13</sup>. Si légère soit la correction par l'artiste, on ne saurait pourtant en faire l'économie : la nature ne peut qu'*ébaucher*, l'art seul peut *parfaire*. La matière naturelle est pré-formée, mais seul l'artiste crée par la mise en forme d'une matière qui devient ainsi le digne support d'une œuvre d'art. *De Pictura* comporte de beaux exemples. Voici Alberti :

La Nature même *prend plaisir à peindre*. Nous la voyons souvent faire dans les marbres des hippocentaures et des visages de rois barbus. On raconte

---

<sup>11</sup> *Op.cit.*, Livre IX, p. 4.

<sup>12</sup> Cette histoire est racontée par André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1982, p. 85.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, p. 93.

même que Pyrrhus avait une pierre précieuse sur laquelle la nature elle-même avait distinctement peint les neuf muses avec leurs attributs<sup>14</sup>.

Alberti se souvenait sans doute de ces textes antiques quand il écrit dans son traité *De Statua* [*Sur la sculpture*] (1466) :

Je suppose que les arts qui produisent des oeuvres à l'image et à la ressemblance des corps engendrés par la nature, ont débuté ainsi : un jour, on découvrit par hasard, dans le tronc d'un arbre ou dans une motte de terre ou dans quelque autre objet du même genre, certaines figures qu'il suffisait de modifier très légèrement pour les rendre fort ressemblantes aux apparences naturelles. En se rendant attentif à ces phénomènes et en les remarquant avec soin, on essaya de voir si l'on ne pouvait pas, en ajoutant, en retranchant ou en achevant ce qui était imparfait, obtenir une parfaite ressemblance. En corrigeant et en polissant ainsi les contours et les surfaces selon ce que l'objet lui-même incitait à faire, on réussit à réaliser ce qu'on voulait, non sans y trouver de plaisir (*voluptas*)<sup>15</sup>.

Alberti croit trouver l'origine de la sculpture dans le tronc ou la terre, dans le bois ou l'argile, en lesquels, en effet, on *taille* et on *modèle* des statues. Par la *poiesis* du tailleur de bois, l'artiste crée l'image en engendrant la « parfaite ressemblance » : la mise en forme de la matière réalise l'image, i.e. la « ressemblance » entre la matière préformée et la forme sculpturale achevée.

Revenons un instant à l'entretien d'Apollonius avec Damis. Apollonius et Damis y discutaient de l'*imitation*, la *ressemblance*, l'*iconicité*. On se rappelle le message de ce charmant récit. C'est *nous* qui projetons partout sur des matières préformées des formes plastiques. Pour rendre l'artefact *ressemblant*, il faut corriger, modifier les apparences de la Nature. C'est pourquoi Alberti, à la suite d'Apollonius, affirme que l'*historia* est *révée* dans la Nature - *voir est rêver*. Et il faut trouver du plaisir (*voluptas*) dans cette rêverie : « rien d'étonnant dès lors si l'art d'imiter en vint un jour à un tel degré que, même sans le secours des formes ébauchées par le hasard dans la matière, on savait produire des images aussi ressemblantes qu'on le désirait ». Si la relation rhétorique est essentiellement *tensive*, c'est que l'iconique, s'il prime téléologiquement, n'est jamais réalisé, est en fait non réalisable : l'iconique est l'effet du *désir de ressemblance*, un désir qui travaille la *main* de l'artiste et ses techniques plastiques.

La rhétorique albertienne préconise une stratégie pour la mise en scène de ce que l'architecte des jardins *voit* dans la Nature. L'acte de construire un jardin est un acte d'*iconisation* dont la Nature est la matrice. Dans la dédicace à Brunelleschi de *De Pictura*, Alberti évoque la Nature « comme maîtresse des choses », et lui-même n'a oeuvré autrement que « pour faire sortir l'art gracieux et noble de la perspective *des racines mêmes de la Nature* » : *De*

---

<sup>14</sup> Leon Battista Alberti, *De la peinture* [*De Pictura*] (1435), traduction française par Jean Louis Schefer, Paris : Macula Dédale, 1992, p. 143.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, p. 29.

*Pictura* part « des principes même de la Nature », et la perspective, énonce Alberti, c'est « la Nature elle-même qui la montre »<sup>16</sup>. L'architecte des jardins, en un mot, « s'efforce de représenter les choses visibles, il convient tout simplement de noter de quelle façon les choses se présentent à la vue »<sup>17</sup>. Et Alberti d'insister :

Je ne vois pas de chemin plus sûr que d'observer la Nature même et de regarder longtemps et avec soin comment la Nature, *en artiste admirable*, a composé les surfaces sur les membres les plus beaux. Il faut donc s'attacher à *l'imiter* en cela avec tout le soin et la réflexion possibles<sup>18</sup>.

Pourtant, imiter la Nature ne dépend pas seulement de l'observation, mais également du *soin* et de la *réflexion*, de l'*imagination* même : « Il faut examiner toutes les choses dans la Nature, imiter toujours les plus apparentes et peindre de préférence *ce qui en donne plus à imaginer* à notre esprit *que nos yeux n'en voient* »<sup>19</sup>. C'est dire que, au delà des mouvements des corps, il y a des mouvements de l'âme à peindre : la Nature contient corps *et* âmes, lieux *et* passions. Le peintre *imagine* la grâce et le charme dans la Nature : il les *voit*, il est vrai, non pas en les observant, mais bien plutôt en les imaginant.

Qu'est la Nature selon Alberti et, en conséquence, dans l'axiologie de la Renaissance ? Observer et imaginer la Nature est en premier lieu cathartique : il faut nettoyer le monde de toute pensée, de toute subjectivité, de l'allégorie, de la mythologie, du symbolisme. N'est retenu que l'*oeil* en déshérence de toute subjectivité, et supplémenté par la *main*. Quiconque *regarde* fait déjà une peinture s'il dispose d'une main habile d'artiste. La Nature est omniprésente dans l'argumentation albertienne et sa fonction est évidente : elle constitue le *lien de dénotation*. Mais il convient de bien saisir le rôle dévolu à la Nature : elle n'est pas idéale, et même elle n'inspire pas, elle se déploie comme le domaine du *probable* : elle *vérifie*. La Nature pour Alberti est de l'ordre du probable dans lequel il n'y a plus de substitution possible. La Nature n'est donc pas l'objet d'une contemplation du vrai, du bon et du beau, elle est bien plutôt le *réel d'un point de vue humain* où l'homme est essentiellement le conglomérat d'un *oeil* et d'une *main*. Ainsi la Nature est-elle le moyen d'une observation du réel, une délimitation du champ iconoplastique. L'art, dans la philosophie d'Alberti et plus généralement de la Renaissance est une pratique visant à la pertinence référentielle des formes et des structures. L'art des jardins est une pratique visant à la pertinence iconique des stratégies plastiques. L'art est ainsi soumis à l'épreuve de réalité, c'est-à-dire de la vérifiabilité assurée, sans être totalement absorbé et anéanti par le référent.

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 73 et 123.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 145.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 161.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 177.

## Les jardins de Chaumont et Smithson

Le saut chronologique maintenant est de cinq siècles. J'ai visité en été la *mecca* de l'art des jardins, le *Festival des jardins* de Chaumont-sur-Loire<sup>20</sup> proposant une trentaine de projets d'architecture des jardins sous le thème de *Vivre le chaos. Ordre et désordre au jardin*<sup>21</sup>. En fait, ce thème nous rapproche du sujet de mon exposé : « jardiner » la nature, mettre de l'ordre dans le chaos naturel. Et surtout, quel est le concept sous-jacent de nature dans ce second paradigme. Comme au *Quattrocento* Alberti théorisait la Nature comme elle se déploie dans le jardin de l'île de Cythère, c'est Robert Smithson, le grand artiste *land art*, dans des écrits philosophiquement denses et subtils, qui offre un concept de Nature qui s'applique fort bien aux jardins de Chaumont-sur-Loire. La question primordiale du festival des jardins de Chaumont était : la théorie du chaos, chère aux scientifiques, peut-elle s'appliquer aux jardins, alors que, presque par définition, le jardin, artifice programmé, obéit à un ordre, fût-il aléatoire. Sur les bords de la Loire, on se posait une question hautement philosophique : est-il un vide existant, qu'on appelle Nature, avant tout acte créateur de l'artiste des jardins, la Nature étant alors une métaphore d'une origine immaculée ?

Les trente jardins du Festival exhibent chacun une exemplification d'une solution à cette question. Je ne vous montre que les cinq specimens qui m'ont le plus impressionné. Je vous les livre pêle-mêle. *Désordonnance* du canadien Stéphane Bertrand fait inmanquablement penser au jardin de l'île de Cythère, évidemment avec ses transpositions. Dans ce jardin est inscrite l'idée persistance d'ordonner la nature à la mesure de nos idéaux, que ce soit par la simple taille manucurée des arbustes, la mise en pots de plants, la création et la mise en forme de codes et de principes, par exemple la perspective, pour disposer, comprendre et appréhender le monde extérieur. En apparence, ce jardin est régulier : un damier inscrit dans un plan orthogonal, pots de fleurs sagement rangés, végétaux rigoureusement taillés. Sauf que les carreaux du damier s'inclinent dans tous les sens, créant un désordre total. Le jardin résiste, demande un effort pour être apprivoisé : c'est le visiteur qui va remettre de l'ordre là-dedans, marchant sur les cases pour les replacer à l'horizontale. Plus il y a de visiteurs, plus le jardin retrouvera une image ordonnée. Mais ? Dès que ces acteurs s'en iront, le désordre regagnera peu à peu du terrain... *Mikado*, de Caroline de Sauvage, architecte belge des jardins : agrandissement du célèbre jeu de hasard. Au-dessus de la tête du visiteur, les baguettes se croisent dans un enchevêtrement auquel le hasard a conféré une incertaine stabilité. Le sentiment de fragilité, le risque de voir s'écrouler l'édifice sont en effet omniprésents. Mais désordre et

---

<sup>20</sup> Ce festival s'organise tous les ans depuis 1992, de mai jusqu'en octobre, au parc historique du château de Chaumont-sur-Loire, sous la direction de Jean-Paul Pigeat. Chaque année, une trentaine d'architectes internationaux des jardins présentent un concept sur une parcelle de terrain entourée de buis.

<sup>21</sup> Voir le magnifique catalogue sous ce titre, de Jean-Paul Pigeat, Conservatoire international des parcs et jardins et du paysage, Chaumont-sur-Loire, 2004, avec une excellente bibliographie.

hasard créent un nouvel ordre dans lequel chaque baguette peut maintenir sa position. L'ambiance générale est faite de fragilité, de craquements, de cassures. Au sol, ce sont des pastilles de verre qui craquent sous les pas. Les ombres portées des baguettes divisent le sol en une géométrie qui rappelle les travaux de Mondrian. La palme de la complexité et de la bizarrerie, mais aussi de la sophistication, revient incontestablement à *La malédiction d'Agamemnon*, signé par l'Anglais Charles Jencks, un des maîtres du postmodernisme. Son jardin est constitué d'une passerelle d'un rouge agressif, en forme de spirale, courant sur un plan d'eau sur lequel se développent des plantes aquatiques. Le tout est redoublé par des effets d'optique verticaux et des jeux d'eau. Comme souvent avec les jardins contemporains, il y a syncrétisme avec l'installation plastique. *Fire Stories* d'un groupe australien d'architectes des jardins est à l'hommage de l'Australie sauvage, d'écosystèmes fragiles et des forces élémentaires puissantes qui, même si elles modèlent le paysage, sont essentielles à l'équilibre écologique de ce pays : la cendre, la fumée, le feu. Ce jardin, au sol couleur cendre, est entouré d'une haie elliptique de buissons carbonisés au pied desquels s'échappe de la fumée. Au centre, une clairière où ne subsistent que de troncs carbonisés. A leurs pieds, des cases lumineuses enterrées présentent des graines qui attendent de renaître, des rectangles plantés de jeunes pousses. Ici le chaos est un changement d'état à l'origine d'une renaissance. *Spinaspacca* de l'italien Antonio Perazzi est un jardin qui raconte la formidable force des mauvaises herbes, plantes épineuses, plantes sauvages portées par le vent. Elles poussent partout sur un dédale de chemin de briques de béton fissurées. On foule des dallages en cercles concentriques qui donnent l'impression d'être au cœur d'une ville disparue. Mais ces masses de végétaux de friche urbaine en désordre sont belles, vénéneuses, terrifiantes et complexes.

Ce jardin de Perazzi nous ramène à notre problématique théorique. Il est évident que dans l'architecture des jardins aujourd'hui tous les ordres classificateurs ont explosé. Le jardin comme prolongement d'une pensée ordonnée, explose. Les phénomènes de chaos sont maintenant intégrés dans le jardin, et le chaos est même devenu une source d'inspiration et de création. Au lieu d'expulser le chaos, comme au temps de la Renaissance albertienne, on construit avec, comme on joue avec l'instabilité. Plutôt que de vouloir arrêter le temps, on l'intègre. L'application de la théorie du chaos dans les jardins est omnipuissante aujourd'hui. Et pourtant, le jardin postmoderne rejoint une tradition qui remonte à la philosophie albertienne du jardin : le jardin comme microcosme de l'univers dans lequel les choses possèdent une capacité d'auto-organisation qui leur procure identité, cohérence, beauté même. Evidemment, les formes que l'on découvre dans la nature et que l'on simule dans l'art des jardins ne sont plus des formes euclidiennes : contre le goût classique de la symétrie et de la proportion, les formes artistiques d'aujourd'hui naissent de la rupture, des changements d'état de la matière, de la métamorphose. La nature, bien qu'ordonnée, est fragmentée, brisée, *fractale*. L'occupation fractionnaire de l'espace projette une *illusion* de

désordre. Quand on parle de jardin, on associe la notion d'ordre à l'intervention humaine et à un contrôle extérieur. Pourtant, les fleurs s'ordonnent spontanément. On confond souvent hétérogénéité et désordre. Il est vrai qu'on associe le chaos à une idée négative de désordre et d'absence de contrôle. Or, pour les architectes des jardins contemporains, le désordre est plutôt une richesse qui crée une nouvelle esthétique et qui pousse à apprendre à regarder autrement les choses. Ils considèrent que le désordre est fondamentalement synonyme d'ouverture, de liberté et de découverte. C'est en fait ce message que j'ai retenu de ma visite au Festival des jardins à Chaumont.

Je retourne à la question de base : quel concept de Nature est sous-jacent à cette nouvelle esthétique, cette architecture postmoderne des jardins ? Passons d'abord de Chaumont-sur-Loire au Sahara. Ce paysage *land art*, paysage fractalisé, une œuvre d'Eric Ossart réalisée quelque part dans le Sahara, ressemble étrangement à certains jardins que l'on a pu voir à Chaumont. Le jardin contemporain est dans un certain sens du *land art*, autre manipulation de la nature par intervention humaine, autre façon de « jardiner la nature ». Robert Smithson, artiste *land art* parmi les plus inspirés, en est le théoricien : ses *Collected Writings*<sup>22</sup> nous offrent des considérations utiles sur ce philosophème de prime importance pour le théoricien de l'art des jardins : « art et nature ». Le concept de Nature de Smithson doit être situé, on ne s'étonnera pas, à l'antipode de celui de Leon Battista Alberti. Pour Smithson, la Nature ne peut être définie que comme de la *matière informe*.

Partons de l'idée de l'*informe* dans la théorie de l'art contemporain. L'*informe* s'inscrit contre le concept de *forme* élaborée exemplairement par Henri Focillon dans *La vie des formes* (1966), là où il détermine la forme comme construction de l'espace et de la matière. La *forme plastique*, dans les mots de Focillon, est *mesure de l'espace* et *qualité selon la matière*. L'art, domaine privilégié de la vie des formes, pour Focillon, n'est pas une géométrie fantastique ni un produit du calcul topologique. La forme appelle, invite la matière, dans sa plénitude, à d'éternelles métamorphoses. Robert Morris, dans des écrits fondateurs, prend position contre Focillon en élaborant sa conception forte de l'*anti-forme*<sup>23</sup>. Voici un premier aspect de l'*anti-forme* : l'indétermination de l'arrangement des parties est caractéristique de l'existence physique des choses. C'est ainsi que, selon la doctrine de l'anti-forme, les matériaux discrets et homogènes doivent être remplacés par de la matière banale, ordinaire, industrielle même, par des déchets vulgaires et indéterminables. Selon l'« esthétique de l'anti-forme », les matériaux se soulèvent à peine au-dessus du sol, ce qui constitue une mise

---

<sup>22</sup> Robert Smithson, *Collected Writings* (edited by Jack Flam), Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

<sup>23</sup> Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 1 and 2*, dans *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1993.



en question radicale de la sculpture classique. Autre aspect à relever : le *hasard* dispose des matériaux. Chance et matière produisent de l'*anti-forme*. Robert Smithson, à la suite de Morris, soutient que la Nature elle-même produit de l'*anti-forme* selon ce mécanisme, et l'artiste, en fin de compte, ne fait que développer ou expliciter l'*anti-forme* naturel. C'est ainsi que Smithson manipule, sans aucune téléologie, des paysages, comme le célèbre *Spiral Jetty* (1970). Rien, ou presque rien, ne doit être ajouté pour que la Nature elle-même se transpose en art. La Nature est *forme-contingence*, c'est-à-dire, *anti-forme*, elle est matière sans forme. Les paysages de pierres du désert ou autres « jardins » *land art* n'existent que dans leur horizontalité gravitationnelle produite par l'impact de la chance. Avec l'*anti-forme* postminimaliste on est en pleine indétermination et dans la contingence totale de la matière naturelle.

Passons maintenant de l'*anti-forme* à l'*informe*. L'exposition *L'informe*, organisée en 1996 au Centre Pompidou par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss<sup>24</sup>, a introduit cette notion en théorie de l'art comme une nouvelle machine de guerre contre le modèle albertien de la Nature « jardinée ». L'*informe* est produit par le *bas matérialisme* ou *matérialisme*, terme emprunté à Georges Bataille qui préside cette nouvelle « esthétique de l'informe ». Le matérialisme de Morris était un matérialisme de premier degré : apologie du flexible, du mou, du moelleux, du coulant, contre la rigidité des formes géométriques des minimalistes. L'*informe* a eu en effet une fonction d'hétérogénéisation faisant éclater, par le retour à la basse matière, les catégories esthétiques classiques comme le beau, le sublime et le gracieux. Toutefois, il y a un matérialisme de second degré, plus radical et à dimension scatologique. Cet art scatologique est mis en place par Rauschenberg contre le modernisme, dans les années cinquante. On se rappelle les tableaux à la boue séchée aux couleurs oxydées. Le matérialisme, dans l'art contemporain, a précisément pour fonction d'extirper radicalement les griffes idéalistes, l'obsession d'une forme idéale de la matière, de ce que la matière *devrait-être*, selon un mot de Bataille. Extirper également la possibilité même d'une sublimation. La poussière, comme dans *Elevage de poussière* de Duchamp-Man Ray, devient de la matière artistique, tout comme la boue, les détritrus, les moisissures, proche déjà de l'excrément, des liquides du corps, larmes, sang, sperme, urine, morve, tous des dépositions de l'*informe*.

Revenons dès à présent à la « nature jardinée » par les artistes *land art*. A l'encontre de la Nature euphorisante d'Alberti, la Nature, dans ce paradigme smithsonien, est hautement dysphorique et menaçante bien qu'elle se laisse « jardiner » par l'artiste. A l'apologie albertienne du cosmique et de la forme s'oppose ainsi l'apologie smithsonienne du chaotique et de l'*informe*. La Nature, pour Smithson et avec lui pour une large portion d'artistes contemporains, n'a plus rien de cosmique : elle n'est que *matière informe*, et

---

<sup>24</sup> Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

le geste artistique ne peut rien d'autre que « cultiver », « jardiner » cette informité matérielle. Par une stratégie de *déplacement* ou de *réarrangement* : déplacer ou réarranger les fragments matérialistes de la Nature, c'est bien cela la « mise en jardin » de la Nature. Ce *réarrangement* est génialement réalisée par Smithson, là, par exemple, où il interpose des miroirs dans un paysage de sable (*Mirrors and Shelly Sand*, 1969-70). Ou ce *déplacement*, au sens littéral du terme, là où il introduit un tas de pierres au musée (*Chalk-mirror Displacement*, 1969). Le « jardin » le plus radicalement smithsonien, le plus radicalement anti-albertien, est sans aucun doute *1000 Tons of Asphalt* (1969) où on touche vraiment la limite de cette nouvelle « esthétique ». Que le spectacle se fait voir dans les jardins de Chaumont ou au milieu des déserts, n'importe. C'est bien ainsi que les artistes contemporains « jardinent la Nature ». A vous de sentir si vous préférez retourner précipitamment au bonheur albertien de l'île-jardin de Cythère.

## « Il giardino dei sentieri che si biforcano » : la Villa d'Este a Tivoli

Fausto Testa  
*Politecnico di Milano*

Se la fruizione estetica della natura in quanto paesaggio comporta la sollecitazione, in misura diversa, di pressoché tutti gli organi di senso dell'uomo<sup>1</sup>, laddove, nella realizzazione di un giardino, la natura stessa diviene materia per la ricreazione di un paesaggio artificiale, tale operazione artistica potrà del pari sfruttare la qualità polisensoriale intrinseca al proprio oggetto per disporre di una gamma straordinariamente ampia e variata di registri semantici.

Opera d'arte elettivamente vocata, come ebbe a scrivere Montaigne ricordando le emozioni ricevute durante la visita al giardino mediceo di Pratolino, a rivolgersi a tutti i « cinq sens de nature »<sup>2</sup>, il giardino ha inoltre assunto, nel corso della sua storia e, in particolare, nella tradizione occidentale moderna a partire dal Rinascimento, il carattere di una autentica *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte globale alla cui attuazione cooperano, secondo equilibri e gerarchie storicamente differenziate, una pluralità di discipline artistiche e di sofisticate competenze artigianali.

Sin dagli albori della moderna arte del giardino, dalla seconda metà del XV secolo, e quindi lungo tutto l'arco di sviluppo della tradizione italo-francese del giardino formale, l'inclusione della natura nell'universo umano della cultura si compie nei modi di un assoggettamento della natura stessa alle medesime « proporzionate misure » - come ebbe a scrivere Francesco di

---

Dedico questo saggio a Rossana Bossaglia per i suoi ottant'anni.

<sup>1</sup> Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, a cura di François Rigolot, Presses Universitaires de France, 1992, p. 79. Cfr. Rosa Maria Frigo, « Le jardin d'eau dans les relations de voyage du XVI<sup>e</sup> siècle », *La letteratura e i giardini*, Atti del convegno internazionale di studi, Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985, Firenze, Olschki, 1987, p. 227-240.

Giorgio - « che quelle delle case »<sup>3</sup>, conferendo all'architettura un ruolo egemone nel governo degli impianti strutturali del giardino e nella manipolazione della materia vegetale. Sempre l'architettura presiederà del pari alla realizzazione di grotte, ninfei, mostre d'acqua, padiglioni, *fabriques*, che andranno a popolare con continuità lo spazio del giardino nei secoli successivi, anche dopo la rivoluzione stilistica che, nel corso del Settecento, vedrà imporsi il nuovo gusto per la natura libera con il giardino paesistico all'inglese.

Dalla fine del XV secolo verrà tuttavia ad acquisire un'importanza sempre maggiore anche la scultura<sup>4</sup>, deputata ad arricchire la *natura artificata* del giardino di apparati statuari, ornamento sempre più fastoso - organizzato spesso in cicli o sequenze dal valore simbolico, allegorico o narrativo - dei giardini formali, destinato a sopravvivere alla rivoluzione stilistica che si consuma nel corso del XVIII secolo per continuare ad animare, con presenze cariche di forza evocativa sentimentale, anche i giardini paesistici.

Sarà quest'ultima tradizione culturale che vedrà infine il coinvolgimento più deciso, per quanto indiretto, della terza delle arti maggiori : la pittura, pronta ad offrire, con la pittura di paesaggio, un vasto e raffinato repertorio di modelli, ciascuno depositario di una peculiare *Stimmung*<sup>5</sup>, per le sistemazioni geomorfologiche e le composizioni vegetali del giardino all'inglese.

In particolare, poi, l'utilizzo delle acque, che costituiranno una presenza costante nei giardini, per quanto in forme storicamente molto diversificate, mobiliterà, nella stagione manierista e barocca, competenze artigianali ad altissimo livello per realizzare impianti idraulici sempre più complessi e sofisticati, in grado di «plasmare» l'elemento liquido in sfarzose, fugaci composizioni. La decorazione delle fontane, e delle nicchie o grotte che le accolgono, comportò inoltre l'apporto di altre arti minori, alle quali si debbono raffinate tessiture di tartari, colature, incrostazioni di « cose marine ».

Per il tramite dell'acqua, infine, anche la musica, per quanto in forme elementari votate a produrre stupefazione piuttosto che autentico godimento estetico, potrà offrire il suo contributo ad arricchire lo spazio del giardino,

---

<sup>3</sup> Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltese Degrossi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1967, p. 245.

<sup>4</sup> Cfr. Derek Clifford, *A History of Garden Design*, London, Faber and Faber 1962, p. 38-45 ; Elisabeth Blair MacDougall, « Imitation and Invention : Language and Decoration in Roman Renaissance Garden », *Journal of Garden History*, vol. 5, n. 2, 1985, p. 119-134. Cfr. anche Claudia Lazzaro Bruno, *The Renaissance Garden*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 131-166 ; David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1991, p. 17-27.

<sup>5</sup> Cfr. Georg Simmel, « Philosophie der Landschaft », Id., *Brücke und Tür*, Stuttgart, Koehler, 1957, trad.it. *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 71-83.

grazie agli organi idraulici, che, sul modello degli *automata* pneumatici eroniani, verranno spesso utilizzati per animare con i loro suoni i giardini dal Rinascimento al Barocco.

Nell'analisi dei giardini storici, se si intende assumere il giardino, ogni singolo giardino, inteso come spazio organizzato significante - rispettando così quella che nella più parte dei casi è stata la volontà di committenti e progettisti - , è necessario tuttavia rilevare come, oltre a configurarsi quale testo elettivamente polisensoriale e, per così dire, multimediale, esso, come e più di ogni opera di architettura, sia una sorta di organismo « vivente » in un equilibrio dinamico diacronico, suscettibile cioè di modificarsi nel tempo per i naturali processi di crescita della vegetazione, di degradarsi per incuria e abbandono, ma anche di subire profonde alterazioni in seguito ad interventi di « aggiornamento » stilistico, prassi, ad esempio, assai diffusa nel XVIII secolo al fine di assecondare il desiderio dei committenti di ammodernare i propri giardini formali, percepiti come obsoleti nei confronti del nuovo universo di forme imposto dall'imperante moda del giardino all'inglese.

Esito di tali operazioni è la creazione di organismi ibridati, entro i quali si affiancano per convivere, in muta paratassi o in palese conflitto, e comunque entro un testo che conserva una propria identità unitaria, sistemi formali eterogenei rispondenti ad estetiche antitetiche.

Se a queste situazioni radicali si può far fronte, in sede di indagine storica, con procedure analitiche che, forti di rigorose precisazioni filologiche, sappiano isolare astrattamente coerenti tagli sincronici in modo da consentire uno studio metodologicamente corretto delle differenti fasi costruttive dell'opera in esame, un certo tasso di eterogeneità risulta tuttavia comunque intrinseco al giardino e in fondo coesenziale alla composizione di arti, codici, sistemi simbolici, ordini sensoriali che cooperano alla sua definizione.

Poiché inoltre, come spesso si è verificato nella storia, arti diverse possono presentare cicli di sviluppo discronici - sotto il profilo stilistico ma anche per quanto pertiene le poetiche - il giardino, come opera d'arte globale, costituisce il luogo elettivo di emergenza di tali eterogeneità e frizioni, che possono anche manifestarsi, come si potrà verificare più oltre, qualora sistemi formali depositari *ab origine* di una specifica valenza semantica vengano forzati a comunicare messaggi differenti, pur continuando a condurre su di sé, per una sorta di inerzia del codice, tracce del valore originario.

Analoghe situazioni di tensione risultano del pari rilevabili, sotto un altro punto di vista, anche per quanto riguarda i differenti ordini sensoriali implicati nella composizione e nei processi di ricezione del giardino : se in molti casi, spesso in risposta ad una precisa volontà progettuale coerente a una consapevole teorizzazione, essi si trovano ad agire in solidale sinergia tra loro e a declinare, per vie diverse e ciascuno nel proprio codice specifico, un medesimo contenuto semantico, ovvero agire autonomamente entro un neutro ordinamento paratattico, talora possono anche trovarsi - in risposta a riconoscibili istanze espressive - ad interferire conflittualmente tra loro, comunicando messaggi incoerenti o, al limite, in esibito contrasto.

Le tensioni che, come si è accennato, possono incrinare la coerenza interna di un congegno multimediale e polisensoriale delicato e complesso come il giardino in quanto neutri accidenti della storia o preterintenzionali incidenti della progettazione, nella tradizione manierista sono state tuttavia ricercate ed ostentate. L'interprete che affronti lo studio delle più ardite realizzazioni di quella età aurea del giardino formale sarà pertanto indotto a interrogarsi se, nell'analisi di ciascuna di esse, ci si trovi di fronte ad un testo unitario e non piuttosto a testi eterogenei, contigui, o meglio co-incidenti, e perciò stesso in attrito tra loro, e che l'effetto di senso complessivo che ne deriva scaturisca, primamente, da tale irriducibile, conflittuale eterogeneità.

Fantasmagorico teatro del disorientamento, il giardino manierista assume così a forma simbolica emblematica di quella intensa stagione di incertezze e di crisi vissuta dalla civiltà europea nel corso del XVI secolo.

Se tale crisi, nell'ambito dei linguaggi artistici, si manifesta come frantumazione dell'identità della forma, la frizione tra istanze semantiche e modalità di produzione di senso dei differenti codici linguistici interagenti nel giardino manierista assume in tale prospettiva anche una precipua valenza critica, delineando una nuova poetica, in aperto contrasto con quelle rinascimentali.

Quella « perdita del centro » che la storia dello stile mostra ad evidenza, per la definizione degli impianti compositivi, nel passaggio tra il classicismo maturo dei primi due decenni del XVI secolo e le successive insorgenze anticlassiche - si pensi, a titolo di esempio, sulla scena fiorentina, alla dissoluzione dei misurati schemi spaziali di Fra' Bartolomeo operata da Pontormo - avrà nel giardino un luogo emblematico ove palesarsi, trovando espressione proprio nella tensione, evidente anche a livello di modalità fruttive, tra i diversi codici che ivi interagiscono, all'interno di un medesimo organismo formale.

Tale radicalizzazione dell'eterogeneità tra i codici artistici cooperanti alla costruzione di un giardino - in particolare architettura e scultura<sup>6</sup> - che in varia misura caratterizza tutti i più importanti giardini realizzati in Italia centrale dalla fine del quarto al nono decennio del secolo - dai giardini medicei di Castello, di Boboli e di Pratolino, a quelli di Villa Lante a Bagnaia, di Caprarola e di Bomarzo nel viterbese - si manifesta in forma esemplare nel complesso forse più sofisticato e fastoso cui tale tradizione abbia dato vita : il giardino della Villa d'Este a Tivoli.

Il grandioso complesso fu creato « con rarissima, et singolare magnificenza »<sup>7</sup> per volere del cardinale Ippolito d'Este<sup>8</sup>, figlio cadetto di

---

<sup>6</sup> Cfr. Fausto Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.

<sup>7</sup> *Descrizione di Tiuoli, et del Giardino dell'Ill.mo Cardinal di Ferrara, con le dichiarazioni delle statue antiche et moderne et d'altri belli, et marauigliosi artificij, che ui sono, con l'ordine come si trouano disposti*, ms., Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Ital. 1179, ff. 247r-266v, f. 248v ; il testo è stato edito da David R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1960, p. 141-150, per la citazione p. 143.

Alfonso I, duca di Ferrara, nominato governatore di Tivoli sin dal 1550 da parte del papa Giulio III. I lavori di costruzione, che si protrassero tra il 1560 e il 1572<sup>9</sup>, anno della morte del committente, senza che l'opera potesse dirsi compiuta, vengono ricordati dalle fonti coeve, non senza palesi enfattizzazioni apologetiche, con i connotati mitici di una ciclopica impresa, che avrebbe trasfigurato un vallone aspro e petroso nel più splendido dei giardini.

Per quanto i documenti attestino con certezza il suo intervento solamente riguardo ad alcune fontane, da parte della storiografia contemporanea si ritiene con giudizio unanime che l'eruditissimo Pirro Ligorio, che fu alle dipendenze di Ippolito in qualità di « antiquario », e che aveva lavorato allo scavo archeologico della tiburtina Villa Adriana<sup>10</sup>, debba essere riconosciuto come il responsabile del progetto complessivo del giardino, pur senza potersi escludere che altri membri del cenacolo di umanisti legato al Cardinale siano intervenuti nella definizione del programma iconografico dell'apparato decorativo della villa e del giardino.

---

<sup>8</sup> Sulla figura del Cardinale si rimanda a Vincenzo Pacifici, *Ippolito II d'Este Cardinale di Ferrara* (1920), ristampa anastatica Tivoli, Società Tiburtina di Storia e Arte, 1984 ; H. Lutz, « Kardinal Ippolito II d'Este (1509-1572) », *Reformata reformanda. Festgabe für Hubert Jedin*, a cura di Erwin Iserloch & Konrad Repgen, 2 voll., vol. I, Münster, Aschendorff, 1965, p. 508-530, trad. it. in *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, XXXIX, 1966, p. 127-156 ; L. Byatt, voce « Este, Ippolito d' », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993, p. 367-374.

<sup>9</sup> Della vasta bibliografia relativa alla storia del complesso tiburtino si segnalano : Francesco Saverio Seni, *La Villa d'Este in Tivoli*, Roma, Scuola tipografica «Tata Giovanni», 1902 ; Vincenzo Pacifici, « Villa d'Este », *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte*, I, 1921, p. 58-90 ; Attilio Rossi, *La Villa d'Este a Tivoli*, Milano, Treves, 1935 ; David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.* ; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, München, Prestel Verlag, 1966 ; Isa Belli Barsali & Maria Grazia Branchetti, *Ville della campagna romana, Lazio 2*, Milano, Sisar, 1975, p. 118-132 ; Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli*, Firenze, Bonechi, 1978 ; David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1979, p. 311-340, in particolare 311-319 ; Id., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, *op. cit.*, p. 85-91 ; Claudia Lazzaro Bruno, *The Renaissance Garden*, *op. cit.*, p. 215-242 ; David Dermie, *The Villa d'Este at Tivoli*, London, Academy Editions, 1996 ; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *Villa d'Este*, a cura di Isabella Barisi & Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, Roma, De Luca, 2003, p. 11-31, in particolare p. 23-29 ; Isabella Barisi, « Il disegno del giardino e l'architettura vegetale », *Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 55-81 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2004, p. 83-105.

<sup>10</sup> Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 89-90 ; William L. MacDonald & John A. Pinto, *Hadrian's Villa and Its Legacy*, New Haven-London, 1995, p. 216-220 ; Eugenia Salza Prina Ricotti, « Villa Adriana in Pirro Ligorio e Francesco Contini », *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei : Memorie : Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie 8, XVII, 1973, p. 1-47.

A dispetto delle modifiche introdotte nel corso dei lavori di completamento dell'opera negli anni successivi la morte del committente, e di quanto il tempo, l'incuria e l'azione dell'uomo, abbiano potuto, nei secoli successivi, alterare ulteriormente l'aspetto del giardino, un nutrito corpus di fonti coeve costituisce una solida base documentaria per ricostruire idealmente l'assetto originario che il complesso avrebbe dovuto assumere nell'intento dei suoi creatori.

In particolare spiccano, per la ricchezza analitica delle informazioni e per la prossimità cronologica alle fasi conclusive della costruzione del giardino sotto il cardinale Ippolito, l'incisione realizzata da Étienne Dupérac nel 1573, e pubblicata nello *Speculum Romanae Magnificentiae* dal Lafrerj, e un'anonima *Descrizione* manoscritta, conservata in due copie identiche, a Parigi e a Vienna, che si ipotizza riproducano entrambe un originale perduto, redatto dopo il 1568 e attribuibile probabilmente allo stesso Pirro Ligorio<sup>11</sup>. Le due redazioni della *Descrizione* - che registrano il progetto in fase di attuazione - avrebbero accompagnato, fungendo da legenda, un disegno - non conservato - di Dupérac, inviato nel 1571 alle corti di Parigi e di Vienna con evidente volontà di propaganda<sup>12</sup>, e dal quale lo stesso artista avrebbe poi derivato il soggetto per la sua incisione, dedicata alla regina di Francia, Caterina de' Medici<sup>13</sup>.

Oltre ad attestare in modo attendibile, salvo qualche dettaglio<sup>14</sup>, il progetto definitivo dell'opera - del quale, secondo una consuetudine diffusa, vengono descritti come esistenti anche particolari ancora non realizzati - tali fonti, e, in particolare, il testo della *Descrizione*, contengono puntuali notazioni pertinenti e anche le modalità di fruizione, percettiva e dinamica, del giardino estense<sup>15</sup>, e costituiscono perciò, considerando l'importanza paradigmatica che esso detiene tra i contemporanei, un documento prezioso al fine di investigare la complessità dei livelli semantici e dei registri sensoriali implicati nella definizione del giardino come forma simbolica nell'età della Maniera.

<sup>11</sup> Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 92-93; David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 125-126, 141-142; Id., *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 84. L'attribuzione a Ligorio è revocata in dubbio da Maria Luisa Madonna, « Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio », *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Officina, 1979, p. 190-226, in particolare p. 190.

<sup>12</sup> Si tratta dei manoscritti: Paris, Bibliothèque Nationale, cod. Ital. 1179, ff. 247r-266v; Wien, Nationalbibliothek, cod. 6750, ff. 449r-461v (edito quest'ultimo da Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 99-102). Un frammento della medesima descrizione è conservato alla Biblioteca Estense di Modena: Campori, MS G.2.3.

<sup>13</sup> I testi della missiva indirizzata da Dupérac a Caterina de' Medici nel 1573 ad accompagnare l'invio dell'incisione, e la legenda relativa a quest'ultima redatta da Antonio Lafrerj e intitolata *A quelli che amano et desiderano di veder le cose belle, e rare*, sono pubblicati in Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 102-103 e in Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli*, op. cit., p. 23.

<sup>14</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 142.

<sup>15</sup> David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, op. cit., p. 255-257.



Si richiude un gran uacuo, il quale pochi a'ni sono era pieno di dirupe di sassi, et di macchie, ma ora da due lati contigui è rileuato talmente, che fa una dolcissima collina, alla radice della quale s'allarga un piano in quadro [...] ridotta in questa forma per ordine dell III.<sup>mo</sup> et R<sup>mo</sup> sig.<sup>r</sup> Don Hippolito da Este Cardinal di Ferrara, il quale avendo fatto stirpare le macchie, romper' i gran sassi, et agguagliar' i dirupi, et condottoui un grosso ramo del fiume hauendo fatto forare con grand.<sup>ma</sup> fatica et spesa il Monte passando sotto la Città hà fabbricato la sua famosissima villa, et Giardino Estense con rarissima, et singolare magnificenza, i compartimenti delle fabbriche, le statue, et altre infinite marauiglie, lequali sono notate ad alfabeto, et numeri, che mostrano il lor sito nel presente ritratto<sup>16</sup>.

Sin dall'*incipit* la *Descrizione* evidenzia come, nella realizzazione del giardino, i problemi costruttivi comunque inerenti alla formalizzazione di un'area aperta tanto vasta fossero accentuati dall'impervia natura del sito dove esso sarebbe sorto, in forte pendenza e caratterizzato da un duplice declivio strutturato secondo due direttrici approssimativamente ortogonali orientate da nord-ovest a sud-est e da nord-est a sud-ovest. L'intervento di sistemazione territoriale con il quale si volle ricondurre un'area siffatta alle forme razionalmente ordinate che una tradizione formale ormai canonizzata imponevano al giardino<sup>17</sup>, ebbe il carattere di una impresa grandiosa, tale da richiedere vasti lavori di demolizione, un'imponente opera di riporto di terra e l'erezione di muri di sostegno atti a stabilizzare il nuovo assetto del terreno.

Lo spazio disponibile venne configurato in forma di un quadrilatero, solo approssimativamente regolare in quanto nel determinare la definizione perimetrale di esso si dovette tener conto, soprattutto sul lato a destra, guardando dalla Villa, delle costruzioni già esistenti.

Le dimensioni complessive del recinto che delimita il giardino - circa 200 metri per 250 - e la presenza di esedre sporgenti lungo i lati ad accogliere la *Fontana di Pegaso*, la *Fontana di Roma* e la *Fontana di Nettuno*, progettata ma mai realizzata, inducono ad ipotizzare un riferimento planimetrico al modello delle Terme imperiali romane<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>17</sup> Cfr. Claudia Lazzaro Bruno, *The Renaissance Garden*, *op. cit.*, p. 69-108.

<sup>18</sup> Cfr. Marcello Fagiolo, « Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino : Pirro Ligorio e la « Filosofia » della villa cinquecentesca », *Natura e artificio*, *op. cit.*, p. 176-189, in particolare p. 186-187; riproposto con lo stesso titolo in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*, a cura di Giovanna Ragionieri, Atti del convegno di studi, Siena - San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978, Firenze, Olschki, 1981, p. 197-210, in particolare p. 209-210; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 19-20. Il richiamo a prestigiosi modelli romani era d'altra parte sotteso già alla scelta del sito - meticolosamente studiato sotto l'aspetto archeologico da Pirro Ligorio - incastonato tra ville e complessi templari antichi. Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 87-90; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 11-13; David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 20-25; A. Scheurs, « "Herkules verachtet die einstigen Gärten der

Un'ulteriore memoria dell'antico può essere riconosciuta nell'evocazione della tipologia castrense, che traspare quale schema soggiacente l'impianto viario del giardino, disciplinato con rigore da un reticolo di percorsi ortogonali fulcrato intorno ad un asse centrale, che coincide con quello della villa, e interconnesso alla maglia strutturale dell'antica Tibur e del suo territorio<sup>19</sup>.

La trasfigurazione dell'erta pendenza antistante la villa in «una dolcissima collina»<sup>20</sup> verrà del pari attuata ispirandosi ad un prestigioso edificio antico ben noto a Ligorio che lo aveva studiato nella sua attività di «antiquario»: il Tempio della Fortuna a Preneste<sup>21</sup>. Tale complesso monumentale offriva infatti soluzioni di alto valore scenografico e simbolico, in chiave neoimperiale<sup>22</sup>, utilizzabili per la costruzione architettonica di un terreno in declivio, e in tal senso era stato ripreso e canonizzato quale *exemplum* da Bramante nel *Cortile del Belvedere* per conferire disciplina formale al pendio che separava i Palazzi Vaticani dalla villa innocenziana del Belvedere mediante una sequenza di terrazze raccordate tra loro da una forte cerniera assiale, nel contesto di un progetto nel quale la rigorosa

---

Hesperiden im Vergleich mit Tibur". Die Villa d'Este in Tivoli und die "memoria dell'antico" », *Architektur und Erinnerung*, a cura di Wolfram Martini, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 107-127. Cfr. anche Antonella Ranaldi, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma, Quasar, 2001.

<sup>19</sup> Cfr. Marcello Fagiolo, «Il significato dell'acqua», *op. cit.*, p. 186, fig. 85 ; 92 ; riproposto con lo stesso titolo in *Il giardino storico italiano*, *op. cit.*, p. 210 ; David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 20-25 e fig. a p. 19, p. 49 e *passim* ; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, «Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 18-19 e fig. 12 a p. 22.

<sup>20</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>21</sup> Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 90-92.

<sup>22</sup> Secondo una antica tradizione, ancora ben viva almeno per tutto il XV secolo, il Tempio di Palestrina era infatti ritenuto un palazzo di Giulio Cesare: nella riproposizione bramantesca del tipo, tale suggestione ben si compone con la fitta tessitura di riferimenti alla dinastia giulio-claudia che connotano la politica delle immagini del committente Giulio II. Cfr. Christoph Luitpold Frommel, « I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere », *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, a cura di Matthias Winner & Bernard Andreae & Carlo Pietrangeli, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21-23. Oktober 1992, Mainz am Rhein, 1998, p. 17-65, in particolare p. 25-26 ; Christoph Luitpold Frommel, « Giulio II, Bramante e il Cortile del Belvedere », *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, a cura di Max Seidel, Convegno Internazionale, Firenze, 22-27 settembre 1997, Venezia, Marsilio, 2000, p. 211-219 ; Fausto Testa, « "ut ad veterum illa admiranda aedificia accedere videatur". Il Cortile del Belvedere e la retorica politica del potere pontificio sotto Giulio II », *Donato Bramante (1444-1514). Ricerche, proposte, riletture*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, p. 229-266, in particolare p. 242.

organizzazione prospettica dello spazio si era coniugata con una fitta serie di riferimenti a soluzioni tipologiche desunte dall'architettura classica<sup>23</sup>.

A Tivoli il pendio nord-orientale - a destra per chi guardi dalla Villa - venne assoggettato allo schema compositivo che governa l'impianto del giardino soltanto a livello di disegno planimetrico. L'inclinazione del terreno, per quanto ricondotta a un profilo regolare, venne infatti conservata, in quanto, in un certo senso, ignorata: non incide affatto sull'organizzazione topografica dello spazio, e non è percepibile in pianta dacché, come ben mostra l'incisione del Dupérac, il tracciato dei sentieri e delle aiole, con due coppie simmetriche di « Laberinthi »<sup>24</sup> risulta identico nelle due aree - l'una pianeggiante, l'altra in declivio - simmetriche rispetto all'asse centrale del giardino.

È il pendio che degrada frontalmente rispetto alla Villa ad essere invece esplicitamente affrontato e tematizzato come problema di costruzione architettonica, con l'adozione di una soluzione a terrazze successive<sup>25</sup>, collegate da scabee e rampe oblique ed incardinate ad un asse di simmetria ad esse ortogonale, che ripropone, in forma ancor più ampia e articolata, anche se forse non altrettanto monumentale, la rielaborazione del modello prenestino esemplarmente sperimentata da Bramante nel Cortile del Belvedere, al completamento del quale, è opportuno rimarcarlo, lavorò lo stesso Pirro Ligorio.

A Villa d'Este, dopo l'ingresso, che si trova sull'asse centrale all'estremità opposta rispetto al palazzo, presso la Porta Romana della cinta urbana tiburtina, si apre una vasta area piana - « un piano in quadro »<sup>26</sup> - realizzata artificialmente con una colmata di terra di riporto. In origine questa parte del giardino era quadripartita da una grande pergola a crociera - una « Crociata di Pergole coperte di uerdura con li suoi portoni »<sup>27</sup> - al cui centro si ergeva un padiglione a pianta ottagonale, sviluppato su due piani e coperto da una cupola di verzura, ripreso da quattro minori padiglioni simili ma più bassi disposti a *quinquax* nei quattro quadranti adiacenti, con una soluzione che riprendeva un impianto strutturale ed un tipo di arredo vegetale di ascendenza tardomedioevale<sup>28</sup>, rimodellandolo tuttavia secondo uno schema

---

<sup>23</sup> Oltre ai testi citati nella nota precedente, per il Cortile di Belvedere si rimanda ai classici contributi: James S. Ackerman, « The Belvedere as a Classical Villa », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 70-91 (ripubblicato in Id., *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge (Ma.)-London, The Mit Press, 1991, p. 325-359); Id., *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954; Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969, p. 865-882.

<sup>24</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

<sup>25</sup> In tale configurazione è da riconoscersi anche un richiamo al favoloso archetipo dei giardini pensili di Semiramide a Babilonia. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », op. cit., p. 13.

<sup>26</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Cfr. David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, op. cit., p. 179-180.

compositivo ispirato al progetto bramantesco per la basilica di San Pietro a Roma<sup>29</sup>. Il « piano in quadro » entro il quale si iscrive la « Crociata di Pergole », con le sue tre porte di accesso per ciascuno dei quattro lati introdurrebbe un'allusione all'archetipo della Gerusalemme Celeste, conferendo alla zona di accesso al giardino una precipua connotazione sacrale<sup>30</sup>.

Questa zona pianeggiante era limitata, dal lato verso la Villa, da un primo importante asse trasversale, ritmato dalla sequenza di quattro peschiere rettangolari - delle quali soltanto tre furono in realtà poi portate a termine - e concluso alle due estremità dalla *Fontana del Diluvio* (ricordata nella legenda del Lafrejrj come *Fontana della Dea della Natura* e nota anche, in ragione dell'ingegno musicale che la anima, come *Fontana dell'Organo*) e dalla progettata, ma mai eseguita, esedra con la « *Fontana del mare o di Nettuno* »<sup>31</sup>. L'impianto planimetrico che coordina in un complesso coerente tale sequenza di fontane evoca l'*hippodromus* descritto da Plinio il Giovane<sup>32</sup>, quand'anche non si riferisca, come parrebbe significare la spina delle due « mete sudanti »<sup>33</sup>, al tipo antico della Naumachia di Nerone<sup>34</sup>, riproponendo il nesso tipologico imperiale *Palatium-Circus*, esibito in forma di esaltata monumentalità da Bramante nel progetto per il Cortile di Belvedere, il cui completamento con il Nicchione terminale venne realizzato nel 1565 ad opera dello stesso Pirro Ligorio<sup>35</sup>.

Dopo la serie delle peschiere si innalza il pendio che conduce alla Villa, cui venne imposto un profilo regolare, e che è articolato da un complesso di

---

<sup>29</sup> Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 145.

<sup>32</sup> Cfr. C. Lazzaro Bruno, « The Villa Lante at Bagnaia : An Allegory of Art and Nature », *The Art Bulletin*, LIX, 1977, p. 553-560, in particolare p. 559 ; Id., *The Renaissance Garden, op. cit.*, p. 226. Sul modello pliniano si vedano : James S. Ackerman, « Sources of the Renaissance Villa », *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, *The Renaissance and Mannerism*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1963, p. 6-18, ripubblicato con un *Postscript*, in Id., *Distance Points, op. cit.*, p. 303-324 ; Lise Bek, « Ut ars natura, ut natura ars : le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento », *Analecta Romana Instituti Danici*, 7, 1974, p. 109-156.

<sup>33</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 144.

<sup>34</sup> Cfr. Marcello Fagiolo, « Il giardino come teatro del mondo e della memoria », *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di Marcello Fagiolo, Officina, Roma, 1980, p. 125-141, in particolare p. 130. Cfr. anche Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>35</sup> Cfr. David R. Coffin, *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 55-58. Per i rapporti tipologici tra i due interventi ligoriani al Belvedere e all'*hippodromus* tiburtino si veda Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque : le Fontane dell'Ovato, della Rometta e dell'Organo », *Villa d'Este, op. cit.*, p. 95-109, in particolare p. 105.

scalinata e di rampe parallele all'asse centrale o oblique rispetto ad esso. Il dislivello è strutturato in una sequenza di strette terrazze, quasi dei viali, ortogonali all'asse di simmetria del giardino.

Come nel complesso bramantesco, archetipo al quale variamente si ispireranno quasi tutti gli impianti di giardino realizzati nel corso del XVI secolo, anche a Villa d'Este elemento saliente nella organizzazione dello spazio è indubbiamente l'asse di simmetria, che coincide con quello della Villa e che innerva come un *cardo maximus* il giardino, costituendo una matrice d'ordine e di unità. Esso crea, infatti, un canale ottico che guida lo sguardo dal portale di accesso sulla spianata a valle, su su verso la sommità del pendio, in un percorso ascensionale scandito da una sequenza di punti di appoggio visivi e da un progressivo infittirsi della vegetazione<sup>36</sup> destinato a concludersi con la monumentale loggia posta al centro della facciata della residenza del Cardinale.

Dopo l'ingresso a valle, è il corridoio della pergola a imporre, con una struttura a cannocchiale che guida lo sguardo e il cammino e che non ammette alternative, la preminenza del « Viale di mezzo »<sup>37</sup>.

Usciti dalla « cerchiata coperta di verdura »<sup>38</sup> e percorsa una prima rampa, circa a metà del declivio, al centro di un bacino ovato incorniciato da due rampe semiellittiche, si incontra il grandioso episodio plastico e sonoro della *Fontana del Dragone*. Infine, dopo una sequenza ascendente di tre nicchioni, l'asse si conclude con la loggia a due piani che raccorda la villa al giardino.

A fianco dell'asse centrale e paralleli ad esso si prolungano altri viali, almeno due i principali, che completano la strutturazione longitudinale dello spazio giocando un ruolo che appare ad evidenza gerarchicamente secondario. Sprovvisi di gangli plastici di un rilievo scenografico paragonabile alla *Fontana del Dragone*, essi sono scanditi, con un ritmo meno infittito, da un minor numero di nicchioni, e privi del grandioso approdo finale della loggia monumentale della villa, non possono certo competere quanto a forza di attrazione visuale, con il « Viale di mezzo ».

« La forma al detto giardino dagli architetti disegnata »<sup>39</sup> - per valerci delle parole scritte dal cronista tiburtino Giovanni Maria Zappi nel 1576 - la

---

<sup>36</sup> Cfr. Isabella Barisi, « Il disegno del giardino e l'architettura vegetale », *op. cit.*, p. 72.

<sup>37</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 143. Tale impianto, che pone in sequenza l'arco di accesso alla pergola, il corridoio di verzuera e la « *Scalinata dei Bollori* », potrebbe essere stato ispirato dalla successione arco-rampa che caratterizzava il modello tiburtino di via della Scalinata. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 20.

<sup>38</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>39</sup> Giovanni Maria Zappi, *Annali e memorie di Tivoli di Giovanni Maria Zappi (1576)*, a cura di Vincenzo Pacifici, Tivoli, Società tiburtina di storia e arte (Studi e Fonti per la Storia della Regione Tiburtina), 1920, p. 55-65, per la citazione p. 55.

« forma » alla quale la natura è « ridotta » per volere del « Cardinal di Ferrara »<sup>40</sup>, così come ci è restituita dall'incisione di Dupérac e dal testo della *Descrittione*, risulta puntualmente ispirata a un *ordo* geometrico e prospettico rispondente ai canoni estetici teorizzati fin dalla metà Quattrocento per la formalizzazione della natura nel giardino, ed esemplarmente incarnati dall'archetipo bramantesco del Belvedere.

Come è ben espresso, per quanto nei toni esaltati dell'encomio apologetico, nella dedica ad Ippolito d'Este fatta precedere da Daniele Barbaro alla propria edizione del *De Architectura* di Vitruvio, grazie all'opera del Cardinale, a Tivoli « la natura conuiene confessare di essere stata superata dall'arte »<sup>41</sup>. Il « gran uacuo [...] pieno di dirupe di sassi, et di macchie »<sup>42</sup>, evocato dall'anonimo estensore della *Descrittione*, si è trasformato in un giardino : l'uscita della natura dalla selvatichezza e il suo accedere all'ordine umano del simbolico coincide con il suo assoggettamento<sup>43</sup> alle « proporzionate misure », che già Francesco di Giorgio auspicava venissero estese dalla progettazione degli edifici alla definizione planimetrica dei giardini, del pari votati ad assumere « qualche figura perfetta »<sup>44</sup>.

Anche la materia vegetale, pur senza raggiungere gli eccessi di cristallizzazione astrattizzante proposti dall'*Hyperotomachia Poliphili*, sia per quanto riguarda in generale il « riquadramento del giardino »<sup>45</sup>, sia per la manipolazione artificiosa delle essenze nelle pergole e nei labirinti di verzura, risulta a Villa d'Este sottoposta ad una rigorosa disciplina architettonica<sup>46</sup>, cifra distintiva di una ormai consolidata tradizione tipologica, che era stata chiaramente teorizzata oltre un secolo prima da Leon Battista Alberti, il quale aveva postulato anche per l'impianto dei giardini una rigorosa scansione « architettonica » da realizzarsi mediante la vegetazione : « Praeterea et cicli et emicicli, et quae descriptiones in areis probentur ex

<sup>40</sup> *Descrittione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

<sup>41</sup> Vitruvius Pollio, *I dieci libri dell'architettura*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi, 1567, *Allo illustrissimo et reverendissimo Cardinal di Ferrara D. Hippolito da Este*, s.i.p.

<sup>42</sup> *Descrittione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

<sup>43</sup> Cfr. Giulio Carlo Argan & Maurizio Fagiolo, «Premessa all'arte italiana», cap. V, « La strutturazione della natura. Schemi astratti », *Storia d'Italia*, vol. I, Torino, Einaudi, 1972, p. 775-780 ; Claudia Lazzaro Bruno, *The Renaissance Garden*, op. cit., p. 69-108.

<sup>44</sup> Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, op. cit., p. 348 ; il passo, nella sua completezza, suona : « Perché i giardini principalmente si fanno per dilettazone di chi fa edificare, e ancora secondo la comodità del luogo, però pare superfluo assegnare la figura loro : pure si debba il compositore ingegnare di ridurla a qualche figura perfetta ».

<sup>45</sup> *Descrittione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 144.

<sup>46</sup> Cfr. Isabella Barisi, « Il disegno del giardino e l'architettura vegetale », op. cit., p. 65-72.

lauro ex citro ex iunipero deflexis ac sese mutuo complectentibus ramis concludentur »<sup>47</sup>.

Il codice linguistico - estrapolato dall'architettura e fondato sui canoni della *concinnitas* proporzionale e sulla disciplina prospettica - grazie al quale la natura *prende forma* nel giardino entro una struttura ordinata e razionalmente dominabile, è latore di un plesso di valori semantici che gli sono intrinseci *ab origine*, e che, proiettati sul giardino, conferiscono ad esso un preciso significato quale forma idealizzata della natura. Sotto l'egida dell'imponente costruzione metafisica platonico-pitagorica su cui si fondava la teoria delle proporzioni nella tradizione del pensiero umanistico, attribuendo all'architettura la potestà di attuare una corretta *mimesis* astratta della Natura, per tramite della *concinnitas* proporzionale ed entro i vincoli di una rigorosa orditura geometrica, la natura in quanto giardino potrà infatti attingere la propria originaria perfezione archetipica, rivelando l'essenza razionale che ne è fondamento, celata sotto l'accidentalità degradata della *facies* con cui essa si presenta nella varietà fenomenica, prima dell'intervento redentore dell'artificio umano.

Articolata composizione di forme geometriche regolari dominata da una nitida impalcatura tettonica ortogonale e assoggettata al rigore della simmetria, il giardino della Villa d'Este, in quanto complesso organizzato significativo, si attesta pertanto quale prodotto esemplare di un codice di configurazione dello spazio che aspira a proporsi quale « metafora o simbolo della spazialità assoluta »<sup>48</sup>, attualizzazione *in re* di una struttura intelligibile<sup>49</sup>, « forma », nel senso pieno di « paradigma universalistico e simbolo figurale pregno di cosmica e assoluta autorevolezza »<sup>50</sup>.

È sulla scena di tale Eden *more geometrico constructus* che può attuarsi a Villa d'Este, come esibito gioco di citazioni, carico di un coerente corredo di ulteriori connotazioni idealizzanti di secondo livello - riferite non già ad astratte qualità gestaltiche, bensì ad un codificato repertorio di modelli storici - l'assemblaggio di autorevoli suggestioni tipologiche romane - le terme imperiali, lo schema planimetrico castrense, il Tempio di Palestrina, l'*hippodromus* pliniano, la Naumachia<sup>51</sup> - secondo un paradigma progettuale canonizzato dalla cultura rinascimentale nella sua inesausta tensione alla

---

<sup>47</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1485), IX, v, trad. it. *L'architettura*, testo latino e traduzione di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi, 2 voll., Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, vol. II, p. 806.

<sup>48</sup> Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*, Roma, Officina, 1966, p. 41.

<sup>49</sup> Cfr. Robert Klein, « La forme et l'intelligible » (1958), Id., *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Gallimard, 1970, p. 151-173, in particolare p. 151-160.

<sup>50</sup> Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo*, op. cit., p. 109.

<sup>51</sup> Il recinto della *Fontana della Civetta* sarebbe idealmente da ricondursi al modello dell'« *Aviarium* » varroniano. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « L'evoluzione delle Fontane dal Cinquecento al Novecento », *Villa d'Este*, op. cit., p. 111-131, in particolare p. 113.

*imitatio-aemulatio* dell'Antico<sup>52</sup>, ed attuato in modo esemplare nei grandi archetipi bramantesco e raffaellesco del Belvedere e di Villa Madama<sup>53</sup>.

Come ancora rimarca una puntuale osservazione di Francesco di Giorgio, tale sofisticata opera di estetizzazione della natura basata sui codici di configurazione dello spazio elaborati dall'architettura, avrà come ordine sensoriale di riferimento il più intellettualizzato e astratto dei sensi: la vista. « Non con manco proporzionate misure son da fare che quelle delle case, dov'è la ragione delle corrispondentie grato e bello all'occhio essare il fa »<sup>54</sup>.

Nella tradizione rinascimentale il giardino è, in modo pressoché esclusivo e a più livelli, dominio incontrastato dell'occhio.

A Villa d'Este le valenze semantiche del complesso in quanto Eden umanistico si rivelano elettivamente in tutta la loro pienezza nella sinossi visiva a volo d'uccello che di esso ci è offerta dall'incisione di Dupérac: tale immagine consente di apprezzare nel suo esibito nitore tettonico la rigorosa disciplina geometrica dell'impianto, palesando con pari chiarezza l'orditura di citazioni planimetriche di tipi architettonici antichi di cui il giardino è intessuto.

L'occhio, in quanto fulcro ordinatore della piramide prospettica è, d'altronde, ancora una volta in ossequio al modello canonizzato da Bramante con il Cortile del Belvedere<sup>55</sup>, il fondamento della « topografia della percezione »<sup>56</sup> che governa la struttura compositiva del giardino di Villa d'Este, assoggettandola a una « geometria del vedere »<sup>57</sup> impostata anch'essa, come nell'archetipo bramantesco, su un impianto a fuga centrale e a fuoco unico.

---

<sup>52</sup> Per una intelligente sintesi su questo tema, si rimanda a Hubertus Günther, « La rinascita dell'antichità », *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di Henry Millon & Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, p. 259-305.

<sup>53</sup> Al modello della Villa Madama, in particolare, rimanda il principio di composizione additivo adottato - e rivisitato in chiave manierista - da Pirro Ligorio nel montaggio dei diversi modelli archeologici citati. Cfr. David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 12. La stessa Villa Adriana, costituì peraltro un prestigioso esempio per l'applicazione di tale criterio progettuale. Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>54</sup> Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte militare*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>55</sup> Cfr. Letizia Franchina, « Proposta di lettura prospettica di un giardino: il « Belvedere » bramantesco », *Il giardino storico italiano*, *op. cit.*, p. 45-52.

<sup>56</sup> Per il concetto si veda Francesca Rigotti, *Metafore della politica*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 86 e *passim*.

<sup>57</sup> Per una analisi più approfondita delle valenze simboliche di cui è depositaria la « geometria del vedere » che Villa d'Este assume dal modello bramantesco del Belvedere si rimanda a Fausto Testa, « *“ut ad veterum illa admiranda aedificia accedere videatur”* Il Cortile del Belvedere e la retorica politica del potere pontificio sotto Giulio II », *op. cit.*, p. 245-251.



Il « Viale di mezzo », asse che taglia simmetricamente il giardino per il lungo dall'ingresso a valle sino alla villa, scandito da una sequenza di episodi plastici e architettonici il cui ritmo si infittisce sul declivio che adduce all'edificio, impone infatti al complesso tiburtino - come ben si evince anche dalla *Descrizione* - un percorso ottico egemone, che funge da nervatura strutturante, in grado di conferire coerenza, unità, ordinamento gerarchico, ma anche da legge topologica, tale da fissare un preciso verso di lettura dettato dalla marcata direzionalità ascensionale, a un organismo complesso, dislocato a più livelli su un impianto perimetrale non del tutto regolare, e concepito come composito centone di tipi antiquariali dalle differenti matrici planimetriche.

In relazione al significato annesso dalla tradizione del pensiero umanistico al codice prospettico della rappresentazione come strumento di *mimesis*-conoscenza del reale, in grado di disvelarne, in una sintesi percettiva immediata che ha nel soggetto vedente il suo proprio fulcro ordinatore, l'intima essenza, la qualità edenica del giardino - cui alludono del pari il « riquadrimento »<sup>58</sup> geometrico e i riferimenti ai prestigiosi modelli dell'architettura antica - si palesa pertanto, ad un altro livello, nella stessa « structure of vision »<sup>59</sup> che lo ordina, agendo quale intelligibile principio armonico<sup>60</sup> a promuovere una idealizzazione razionalistica dello spazio che da essa prende forma come immagine di un cosmo ordinato, misurabile e perciò dominabile.

Osservando l'incisione di Dupérac si può inoltre rimarcare come l'approdo conclusivo del « Viale di mezzo » - coincidente con il punto di fuga dell'ideale impianto prospettico, dove gli sguardi vengono attratti per convergere e ove lo spazio rivela pienamente la logica gerarchica che lo ordina - corrisponda alla monumentale loggia a due piani con scalee diagonali che si erge al centro della vasta facciata della villa. Si crea in tal modo l'impressione che l'*ordo* imposto da tale « geometria del vedere » allo spazio che le è soggetto promani dall'architettura della villa e - come parrebbe alludere la coppia di scalinate a forbice simmetriche che scendono al terrazzo immediatamente successivo, il ritmo delle quali si moltiplica dilatandosi trasversalmente nei sentieri che discendono tagliando in diagonale il pendio seguente - debordi a cascata dalla residenza del committente per investire la valle sottostante, conferendo al giardino il senso di una grandiosa metafora architettonica e spaziale intesa ad esaltare il ruolo di demiurgico *dator formarum* della natura che le fonti coeve attribuivano al cardinal Ippolito.

---

<sup>58</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 144.

<sup>59</sup> Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1979, p. 161.

<sup>60</sup> Cfr. Robert Klein, *La forme et l'intelligible* [1958], Id., *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Gallimard, Paris 1970, p. 151-173, in particolare p. 151-160.

Qualora tuttavia si scelga di abbandonare il palco privilegiato dal quale l'incisione di Dupérac ci consente di esercitare un signorile dominio visivo sul giardino e, accolta come guida l'anonimo estensore della *Descrittione*, si decida di inoltrarsi tra i sentieri che abbiamo osservato dall'alto, il luminoso spettacolo di ordine e di misura razionale che sinora ci si è offerto alla contemplazione sarà destinato ad offuscarsi, lo sguardo si farà incerto, divagante, la vista stessa sarà costretta ad abdicare al proprio ruolo egemone e ad accogliere i più oscuri messaggi che l'udito e il tatto verranno a declinare.

Nello stesso modo l'architettura, il cui linguaggio aveva mostrato di condurre in sé, quasi per una inerzia propria agli schemi gestaltici e topologici adottati, un'intrinseca qualità semantica, tale da innalzare il giardino al rango di « metafora o simbolo della spazialità assoluta »<sup>61</sup>, si troverà a dialogare con le istanze di senso veicolate dall'apparato scultoreo, che in quel medesimo spazio si insedia, trasformandolo dall'interno da spazio-segno, emblema dell'Eden, a spazio-scena, riplasmato idealmente in funzione dei percorsi allegorico-narrativi che in esso si snodano<sup>62</sup>.

Tutto ciò a Villa d'Este accade all'interno di un organismo che preserva tuttavia intatta la propria identità formale e che, in virtù del proprio statuto multimediale e polisensoriale, è in grado di accogliere entro di sé codici linguistici e ordini sensoriali latori di istanze semantiche in frizione, quand'anche non in conflitto, tra loro : il luminoso ordine del Belvedere e l'erratico labirinto allegorico di Bomarzo si compenetrano compiutamente, come se, volendo riprendere un paragone con l'arte della pittura già più sopra evocato, nel medesimo dipinto potessero idealmente sovrapporsi la *Pala di San Marco* di Fra' Bartolomeo e la *Pala Pucci* di Pontormo.

Rispetto al modello del Belvedere, si osserva come il carattere peculiare della planimetria del giardino di Villa d'Este sia dato dalla sequenza di « xiiij viali »<sup>63</sup> « trasuersali »<sup>64</sup> che « intersecano » perpendicolarmente il « Viale di mezzo ». Il bramantesco nitore assiale della composizione si complica così in un intreccio di viali ortogonali « i quali » come segnala ancora la *Descrittione* « tutti hanno i suoi rincontri, ò di fonte, ò di statue, ò di altra simil cosa, che rappresenta bellissima uista »<sup>65</sup>.

Se una serie di episodi plastici ed architettonici è disposta infatti in successione sull'asse di simmetria, in direzione della villa di seguito alla *Fontana del Dragone*, sono tuttavia numerose le fontane, e senza dubbio quelle più spettacolari e significative, che dislocano la loro presenza lungo gli assi trasversali, in posizione periferica e deviante rispetto alla « via regia » indicata dal « Viale di mezzo ».

---

<sup>61</sup> Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo*, op. cit., p. 41.

<sup>62</sup> Cfr. Fausto Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista*, op. cit., p. 36-41.

<sup>63</sup> *Descrittione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 143.

Si è già potuto notare come la *Fontana del Diluvio* e quella di *Nettuno* chiudano alle due opposte testate il viale delle peschiere-hippodromus-naumachia, scandito, lungo l'asse mediano, dalle guglie delle due *Metesudanti*.

Dalla *Fontana del Dragone*, sulla destra, procedendo dal basso in direzione della villa, un piccolo viale conduce al complesso formato dai recinti architettonici della *Fontana degli Imperatori* e della *Fontana della Civetta*, raggiunta quest'ultima anche da un più ampio viale trasversale situato più a valle e tangente il margine dell'anfiteatro che accoglie la *Fontana del Dragone*.

Più in alto, sul limitare inferiore del pendio che adduce alla residenza del Cardinale, la fantasmagorica presenza di acqua e di suoni del *Viale delle Cento Fontane* collega la « *Fontana di Tiuli* »<sup>66</sup>, chiamata anche *Fontana della Sibilla Albunea o dell'Ovato*, con la scenografica *Fontana di Roma*. Lungo l'ultimo tratto del declivio, prima della villa, una serie di statue e di fontane era collocata in nicchie, grotte, logge, sparse lungo i viali trasversali ed i sentieri obliqui che attraversano questa sezione del giardino.

La geometrica chiarezza dello schema bramantesco, nel quale l'asse di simmetria agiva quale principio ordinatore di una spazialità logica, orientata, e come tale dominabile visivamente e razionalmente, viene, in questo modo, sottilmente confutata.

L'accentuazione dell'asse, a Villa d'Este, preserva infatti, e solamente nella inquadratura a volo d'uccello dell'incisione di Dupérac, una mera parvenza di unità visuale. Chi s'avanzi dall'ingresso del giardino per salire verso la villa lungo il « Viale di mezzo » sarà infatti sottoposto ad una diversa « geometria del vedere » che lo vorrà costantemente distratto dalla metà finale da un fitto susseguirsi di aperture prospettiche : i viali trasversali « seruono àueder più distintamente ogni cosa »<sup>67</sup>, dischiudendo scenografiche vedute in cui appaiono, come fondali, le fontane sparse nel giardino.

Tale è la « geometria del vedere » che governa l'esperienza della visita al giardino che ci è restituita dalla testimonianza di un viaggiatore contemporaneo come Nicolas Audebert, il quale organizza la sua descrizione del complesso tiburtino secondo i ritmi di un percorso discendente a partire dalla villa, scandito dalla sequenza delle « allées qui en largeur trauerent le Jardin », così ricche di fontane e di episodi plastici, per riservare soltanto una rapida notazione conclusiva ai cinque viali « qui vont en la longueur », « ce qu'il y a de beau » nei quali era stato in precedenza analizzato come pertinente alla struttura primaria ordita dai percorsi trasversali<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 144. Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>68</sup> Il testo della descrizione di Audebert - il quale visitò la villa in un periodo che si colloca tra la fine del 1576 e gli inizi dell'anno successivo - è edito in Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, p. 164-190, in particolare p. 188-189.

Alla fruizione del giardino come percorrenza visiva guidata dall'asse centrale, che nella incisione di Dupérac sembrava affermarsi come totalmente egemone e priva di autentiche alternative, si affianca così una percorrenza erratica, che impone di abbandonare il « Viale di mezzo » per inoltrarsi nelle vie che ad esso si intersecano, e perdersi nei sentieri obliqui.

La deviazione rispetto al *cardo maximus*, puramente suggerita dall'aprirsi vedutistico dei viali trasversali, si impone tuttavia come necessità fisica dopo il *Viale delle Cento Fontane*. Qui, se lo sguardo procede infatti liberamente verso la loggia della Villa attraverso una sequenza di nicchie dislocate lungo l'asse centrale, il percorso fisico risulta però interrotto. L'ascesa può avvenire soltanto abbandonando il « Viale di mezzo », che sul pendio sussiste solo come allusione visiva ma non è in realtà praticabile, e inoltrandosi per un intreccio di sentieri obliqui che, privi di univoci appoggi visivi ascensionali focalizzati sulla Villa, adducono alle due coppie di rampe convergenti, simmetriche ai lati dell'asse, le quali portano infine all'ultimo terrazzo su cui sorge la residenza del Cardinale.

Si innesca in tal modo una dinamica di disorientamento, accentuata dal carattere della vegetazione, che, fattasi via via più folta sull'area a pendio - nella quale è possibile riconoscere il tradizionale « selvatico »<sup>69</sup> - rende i sentieri « vie sotterranee, et fresche non percorse mai dal sole »<sup>70</sup>, impedendo allo sguardo di spaziare, di orientarsi, di mantenere il riferimento all'asse, di individuare la loggia monumentale della villa che costituisce la meta del salire.

La frizione che così si ingenera - con una soluzione che ha un precedente assai simile nel giardino della villa medicea di Castello - tra due « geometrie del vedere » di opposta matrice, coesistenti all'interno di un medesimo organismo, comporta un'autentica decostruzione critica dei principi formali deputati, nella tradizione rinascimentale, a presiedere la definizione progettuale del giardino, i quali, dopo essere stati applicati quasi ostentatamente a Villa d'Este, vengono a essere sottilmente confutati « nella frantumazione dell'univocità dell'impianto compositivo, nell'invenzione della molteplicità di fruizione psicologico-spaziale, infine nella negazione polemica della aspirazione rinascimentale all'unitarietà compositiva e alla biunivocità prospettica »<sup>71</sup>.

La crisi dello schema prospettico, e dei valori idealizzanti di cui questo è latore, implica del pari una profonda alterazione dello statuto del soggetto percipiente al quale la natura si offre in forma di giardino. Come osserva, infatti, David Coffin :

This constant deviation from the principal axis, whether forced or only suggested, means that the observer can never fully experience the gardens in a Renaissance manner from a fixed objective viewpoint. His experience of the

<sup>69</sup> Cfr. Claudia Lazzaro Bruno, « The Villa Lante at Bagnaia », *op. cit.*, p. 553.

<sup>70</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>71</sup> Claudia Conforti, « Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo », *Il giardino storico italiano*, *op. cit.*, p. 147-163, per la citazione p. 147.

gardens becomes a much more subjective one of continuous exploration and surprise, unified by the constantly varying sounds of water<sup>72</sup>.

Il visitatore che si fosse inoltrato nel reticolo di percorsi che il giardino di Villa d'Este gli propone, non solo sarebbe stato infatti chiamato a controllare il costante disorientamento visuale al quale l'impianto del complesso lo sottopone, ma anche a subire una variata sequenza di *chocs* visivi, uditivi e tattili prodotti dalla presenza, quasi ossessiva, delle acque.

L'acqua è, infatti, la vera sovrana dello spettacolo messo in scena nel giardino, nel quale l'uso delle fontane e la manipolazione artificiosa dell'elemento liquido, metamorfico protagonista di innumerevoli « belle mutationi »<sup>73</sup>, conoscono esiti straordinari, che superano per ricchezza e varietà ogni precedente esperienza<sup>74</sup>.

Le fontane e i bacini presenti in gran numero a Villa Adriana - oggetto di scrupolosi studi *in situ* da parte di Ligorio - costituiscono, verosimilmente, la matrice archeologica diretta del trionfo di acque di Villa d'Este. Senza dubbio una potente suggestione dovette anche essere esercitata dalla stessa situazione idrografica tiburtina, che, con le grandiose cascate dell'Aniene, offriva un imponente modello per le fontane del complesso estense e, nel contempo, con la sua ricchezza di acque, costituiva l'inesauribile fonte alla quale il sistema idrico del giardino poteva alimentarsi.

Tra il 1560 e il 1565<sup>75</sup> complesse opere di idraulica, tra cui lo scavo di un condotto sotterraneo di circa duecento metri che raggiungeva l'Aniene in prossimità delle cascate, furono portate a termine per poter fornire al giardino l'ingente quantità d'acqua necessaria per animare le sue fontane, che nel loro insieme agiscono come una gigantesco congegno inteso ad esplorare, nella sua infinita ricchezza, la fenomenologia plastica e sonora delle acque.

Chi fosse entrato nel giardino dall'ingresso principale, a valle, si sarebbe trovato, al principio, incanalato entro la galleria della pergola per procedere quindi in una direzione obbligata, accompagnato dal mormorio, per ora garbato, delle acque che scaturivano dalle fontane site nella terrazza

---

<sup>72</sup> David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>73</sup> Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V*, Roma, Giacomo Mascardi, 1611, p. 65.

<sup>74</sup> Cfr. David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, *op. cit.*, p. 40-46 ; 52-54 ; 56-57 ; Isabella Barisi, « Tivoli, Villa d'Este », *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, 2 voll., vol. I, *Toscana, Lazio, Italia Meridionale e isole*, a cura di Vincenzo Cazzato & Marcello Fagiolo & Maria Adriana Giusti, Milano, Electa, 2001, p. 282-305.

<sup>75</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 9 ; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 37-39 ; Isabella Barisi, « Il disegno del giardino e l'architettura vegetale », *op. cit.*, p. 62 ; Leonardo Lombardi, « L'impianto idraulico », *Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 60-61 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio*, *op. cit.*, p. 84, 86.

inferiore : « due fontane di sassi rustici » presso l'entrata e « quattro fontane nelli quattro canti di questo Padiglione fatte in forma de gigli grandi »<sup>76</sup>.

La pacata atmosfera della spianata inferiore, ancora ispirata a modelli tardomedioevali, scema tuttavia bruscamente, per lasciar il campo a un universo spettacolare e inquietante : il susseguirsi dei viali trasversali scandisce l'apparire delle fontane secondo il ritmo del loro improvviso stupefacente, rivelarsi attraverso le prospettive inaspettate che si aprono nel verde.

Usciti dalla pergola, la residua porzione pianeggiante del terrazzamento inferiore antistante al pendio che adduce alla villa è occupata dalla sequenza di quattro peschiere rettangolari. Gli specchi d'acqua della coppia delle vasche mediane, al centro delle quali si ergevano due « Mete sudanti le quali gettano acqua dalla Cima al basso »<sup>77</sup>, erano valicati da una traslucida volta a botte intessuta da vigorosi zampilli d'acqua che, scaturiti da coppie contrapposte di balaustrini regolarmente dislocati lungo il perimetro del bacino, « quando buttano tutti in un tempo si riuniscono uno con l'altro »<sup>78</sup> a formare con « vago e bel vedere [...] una gentil pioggia artificiosa, ma non naturale »<sup>79</sup>, dalla quale, « le soleil luyant a trauers »<sup>80</sup>, prendeva forma, agli occhi dello spettatore che si fosse trovato nel punto di osservazione corretto e nelle giuste condizioni di luce, soprattutto « au soleil leuant ou couchant »<sup>81</sup>, la traccia iridescente dell'arcobaleno.

Inquadrati da tale baluginante cornice, sulla sinistra del visitatore che stesse salendo verso la villa, sarebbero apparsi quindi gli « infiniti capi d'acqua, che n'escono con mirabile impeto »<sup>82</sup> dalla *Fontana del Diluvio*, che deve il proprio nome all'imponente quantità d'acqua emessa<sup>83</sup> e la cui fronte concludeva con mirabile effetto l'asse rilucente delle peschiere in un trionfo

---

<sup>76</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 144. Il particolare è confermato anche dalla descrizione di Nicolas Audebert ; cfr. Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 188. Il testo di Audebert, nel quale l'esperienza diretta si confonde spesso con dati relativi al progetto desunti dall'incisione di Dupérac, non è perciò sempre attendibile al fine di una ricostruzione filologica del complesso tiburtino. Esso tuttavia costituisce una fonte preziosissima per conoscere gli artifici idraulici del giardino estense e soprattutto, per quanto pertiene alle finalità specifiche di questo studio, un documento imprescindibile per comprendere quali registri percettivi venissero sollecitati nel visitatore contemporaneo durante il processo di fruizione estetica del giardino.

<sup>77</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 145.

<sup>78</sup> Giovanni Maria Zappi, *Annali e memorie di Tivoli, op. cit.*, p. 57.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 183.

<sup>81</sup> *Ibid.* L'effetto sarà descritto con ammirata acribia da Michel de Montaigne (*Journal de voyage, op. cit.*, p. 129) e ancora, nel 1611, da Antonio Del Re (*Dell'antichità tiburtine capitolo V, op. cit.*, p. 69-70).

<sup>82</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 145.

<sup>83</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 186.

di ornamenti « a oro intarsiati con marmi, e specchi che risplendessero e rendessero il riverbero del tramontante sole »<sup>84</sup>.

Alla *Fontana del Diluvio* corrisponde, alla testata opposta del viale delle peschiere, la « Fontana grande, che rappresenta il Mare come quella che raccoglie in se tutte le acque del giardino »<sup>85</sup> - altrimenti nota come *Fontana di Nettuno* - nella quale « quattro cavalli marini » che circondano il dio degli abissi « gettano acqua »<sup>86</sup>, e dalla quale fuoriesce, per raccogliersi in una sottostante peschiera esterna al giardino, una « Cascata »<sup>87</sup>.

Si ascende quindi lungo una delle tre scalinate parallele dette « *Scalinate dei Bollori* », « con i parapetti dalle bande et con i suoi vasi, et vaschette, che gettano acqua l'una nell'altra »<sup>88</sup> « in forma de bollore »<sup>89</sup>, per giungere, in un crescendo progressivo, all'esplosivo getto proiettato verso l'alto dalla *Fontana del Dragone*, incastonata nel recinto ovato chiuso ai lati da due cordonate, sui parapetti esterni delle quali altre catene d'acqua scaturiscono dalle poppe di due sirene alate, mentre da una serie di vasi disposti sui parapetti interni si levano vigorosi zampilli, che vanno infine a ricadere nella vasca centrale.

Sul *cardus maximus*, a monte della *Fontana del Dragone*, un effetto simile a quello esibito nelle « *Scalinate dei Bollori* » era ottenuto anche nella *Loggia di Pandora*, dove, secondo quanto testimonia Nicolas Audebert, la figura di Pandora - reinterpretata dal cronista francese come *Psiche* - stringeva tra le mani un vaso, « comme s'il estoit chault et boillant », dal quale, mediante un ingegno idraulico, l'acqua « regorge de façon qu'il semble boillir »<sup>90</sup>.

Come ancora ricorda Audebert, che riservò una particolare attenzione a « les secretz & artifices » delle « fontaines artificielles »<sup>91</sup>, nella *Fontana di Leda* un gioco d'acqua offriva una luminosa riproduzione del disco solare :

Soubs le bras gaulche de Leda est un vase couché, dedans lequel sourd une fontaine par le moyen de laquelle le Soleil est fort naïvement représenté, y ayant une piece de fer blanc toute ronde en forme de soleil, appliquée sur la bouche du vaisseau, sans y toucher, mais tellement proche que il ne demeure que peu d'espace entr'ouuert entre ledict fer blanc et la bouche du vase, de sorte que l'eau qui veult sortir en abondance pousse de force contre le fer blanc, et ainsy s'espand toute platte au tour; faisant une grande rondeur, puis

---

<sup>84</sup> Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V*, op. cit. p. 68.

<sup>85</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 145.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.* La *Descrizione* restituisce un'esperienza virtuale, in quanto la fontana non fu mai portata a compimento. Cfr. anche Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V*, op. cit., p. 69.

<sup>88</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 145.

<sup>89</sup> Antonio Lafrejrj, *A quelli che amano et desiderano di veder le cose belle, e rare*; cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 103 ; Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli*, op. cit., p. 23.

<sup>90</sup> Cfr. Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », op. cit., p. 176-177.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 169.

par ceste force et combat qui est a la sortie, l'eau venant à s'esclaircir & dilater représente une forme de rayons qui sont si brillans & de tant de diuerses formes & figures, que la voue en demeure comme esblouye. & par ce moyen le soleil est imité, lequel en ce lieu représente Juppiter<sup>92</sup>.

Nella *Fontana di Tivoli* una fragorosa cascata deborda nella vasca sottostante da un bacino in cui vi è uno « scoglietto posto nel mezo del detto vaso dal quale sorge un bel bollor d'acqua che con artificio fá un bellissimo giglio »<sup>93</sup>, richiamando una delle insegne del cardinal Ippolito.

Questo stesso compiacimento virtuosistico nel plasmare l'elemento liquido in modo da conferire ad esso labili forme di oggetti viene trionfalmente esibito nella medesima fontana, dove, entro « Grotticelle poste alle radici del Monte trà u'fiume et l'altro [...] sono diuersi animali, che gettano acqua con inuentioni bellissime, et rappresentano nelle Piogge Padiglioni uentagli becchiere, bollori, gigli, et altre simili cose »<sup>94</sup>.

Dall'area della *Fontana di Tivoli* i tre canali sovrapposti del *Viale delle Cento Fontane* intessono una variegata parete di zampilli, di spruzzi, di veli d'acqua che accompagna il visitatore fino al bacino della *Fontana di Roma*, allusivo al corso del Tevere, e alla cascata che evoca il salto tiburtino dell'Aniene.

[II] Primo acquedotto più alto degli altri due, hà 23 barchette di pietra, et ciascuna barchetta hà la sua Anten'a di mezzo, dalla quale esce un grande e bel bollore, lacui acqua casca in dette in dette barchette, et doppò per certifori ornati di mascare acquatili si spande gentilmente sopra l'orlo del muro disopra nel quale sono posate le barchette in modo che proprio par che nuotino, et dilà si uersa tutta insieme nel secondo acquedotto più basso, facendo nel cascare un effetto mirabile, perche ui sono accomodati certi grondali sopra li quali passando l'acqua rappresenta una gagliardissima pioggia quando casca dalli tetti facendo infiniti ueli gorgoli d'acqua che di lettano incredibilmente<sup>95</sup>.

Lo straordinario spettacolo delle acque prosegue nel « Secondo acquedotto, che per uariare getta l'acqua nel terzo acquedotto da molte cannelle, lequali [...] fan'o diuerses forme nel gettare l'acqua fuori »<sup>96</sup>, per placarsi infine nel canale inferiore che « non hà altro, che il suo Fiumicello »<sup>97</sup>.

L'acqua sarà infine protagonista di un'altra raffinata scenografia che ha per teatro il padiglione<sup>98</sup> posto al centro del *Giardino segreto* adiacente al fianco nord-orientale della villa, nel quale erano collocate « quattro fontane

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 172.

<sup>93</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 146.

<sup>94</sup> *Ibid*.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 147.

<sup>96</sup> *Ibid*.

<sup>97</sup> *Ibid*.

<sup>98</sup> Per il riferimento archeologico all'archetipo pliniano della *diaeta* si veda David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome, op. cit.*, p. 188-189.



che buttano acqua in forma di specchio»<sup>99</sup>: il visitatore che si fosse soffermato ad ammirarle stando al centro del piccolo edificio sarebbe stato aggredito da una miriade di zampilli sorti all'improvviso dal suolo per innalzarsi a intessere « en l'air un entrelassement d'eau »<sup>100</sup> e ricadere infine sul pavimento, ove le acque verranno fugacemente a disegnare « un compartiment fort beau & ingenieux qui dure jusques a tant que la quantité de l'eau qui s'espand apporte la confusion »<sup>101</sup>.

A Villa d'Este le acque non mettono in scena soltanto uno spettacolo « marauiglioso alla uista »<sup>102</sup>, per offrire al visitatore anche un suggestivo concerto sonoro e coinvolgerlo infine tattilmente con un'insidiosa trama di scherzi d'acqua.

Questi infatti pullulano intorno alla *Fontana di Roma*, pronti a colpire colui che si segga ad ammirarla sulle adiacenti panche di pietra, e a guizzare contro chi si avventuri sul ponte che attraversa il bacino del Tevere.

Scherzi d'acqua si ritrovano sulle pendici del roccione della *Fontana di Pegaso*, dove, « en un instant sans y penser on se trouue tout baigné »<sup>103</sup>, presso la *Fontana di Tivoli*, nella quale il « Corritore scoperto » che forma una sorta di « Teatro » a criptoportico dietro la fontana « è tutto pieno d'inganni da bagnare per piacere chi su si posa »<sup>104</sup> e presso la *Fontana della Civetta*, dove, come racconta Agostino del Riccio :

e in mentre che si stava a vedere e sentire questi canti, usciva una quantità di zampilli fuori della grotta che tengono trenta braccia da ogni banda, e le giovinette con le loro madre e fratelli non vogliono uscire della grotta, perché hanno paura di non si bagnare. Così ad un tratto, quando son dubbiose quel che debbono fare, la volta della gran grotta che viene ad essere fatta di spugne, manda giù certe goccioline d'acqua sempre rinforzano attalché le povere donzelle e i lor parenti non sanno che partito si pigliare, fuor della grotta viene a zampillare di scelta acqua, e quel che è peggio, dura da trenta braccia, cioè quindici braccia per banda, e se stanno nella grotta, piove loro addosso attalché ci bisogna sbucare o bere o affogare, come dice il proverbio. [...] Io che ho visto tal cosa, mi sono rallegrato e risomi di cotal piacevolezza<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> Antonio Lafreij, *A quelli che amano et desiderano di veder le cose belle, e rare*; cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 103; Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli*, op. cit., p. 23.

<sup>100</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », op. cit., p. 189.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 189-190.

<sup>102</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 146.

<sup>103</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », op. cit., p. 177.

<sup>104</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 147. Cfr. anche Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V*, op. cit., p. 46-51.

<sup>105</sup> Agostino Del Riccio, « Del giardino di un re », a cura di Detlef Heikamp, *Il giardino storico italiano*, op. cit., p. 59-123, per la citazione p. 87.

Una vasta gamma di suoni naturali dell'acqua viene poi artificiosamente riprodotta nel giardino<sup>106</sup>: dal mormorio delle fontane accolte nei padiglioni della pergola, al dilavare delle acque sulla superficie delle mete sudanti che avrebbero dovuto ergersi al centro delle due peschiere mediane, al gorgoglio delle « *Scale dei Bollori* », alla « rouinosa pioggia »<sup>107</sup> che poteva essere simulata dalla *Fontana del Dragone*.

Nella *Fontana del Diluvio* « si doueuano rappresentarele uoci de molti animali et suoni di quasi tutti gl'istrumenti così bellici, come musici »<sup>108</sup> e, a conclusione del concerto musicale eseguito da un organo idraulico, lo svuotamento del serbatoio d'acqua che consentiva il funzionamento di quest'ultimo comportava l'emissione subitanea di una imponente massa d'acqua « qu'il semble vrayment d'une tempeste et orage pour le grand bruit qui se faict par la force & impetuosit  dont elle est poussee »<sup>109</sup>, prima di placarsi « tous doucement »<sup>110</sup> nel bacino sottostante.

L'universo dei suoni artificiali veniva del pari esplorato a Villa d'Este in un crescendo di virtuosismo mimetico.

La *Fontana del Dragone* poteva variare il tenore della propria emissione, simulando l'esplosione di un piccolo mortaio, o una scarica di fucileria « con un capo d'acqua, la quale salendo altissimo, nell'uscire fa strepiti come di colpi d'artiglieria »<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> La sonorità diffusa e variata che anima il giardino, facendo di esso quasi un unico grande strumento musicale è stata posta in relazione con la fede pitagorico-platonica nel valore cosmologico dell'armonia musicale diffusa nella cultura umanistica e condivisa dallo stesso Ligorio. Cfr. Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e Villa d'Este: la scena di Roma e il mistero della Sibilla », *Il giardino storico italiano op. cit.*, p. 173-196, in particolare p. 189-190; Id., « Il Genius Loci di Villa d'Este », cit., p. 198-201; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque », *op. cit.*, p. 106.

<sup>107</sup> Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V, op. cit.*, p. 65.

<sup>108</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 145.

<sup>109</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 186.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Antonio Lafrejerj, *A quelli che amano et desiderano di veder le cose belle, e rare;* cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli, op. cit.*, p. 103; Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli, op. cit.*, p. 23. L'effetto verrà ricordato da Michel de Montaigne (*Journal de voyage, op. cit.*, p. 128-129), che visitò il giardino nell'aprile del 1581, e minuziosamente descritto con ammirazione tanto da Nicolas Audebert quanto da Antonio Del Re. « *quatre Dragons [...] jettent l'eau par la bouche & de la force qu'elle sort comme par secousses, faict un pareil bruit que coups de harquebuses, de sorte que cela continuant, il semble d'une escoppetterie de harquebusuers, & durant que cela se faict on entend parmy ce bruit comme quelques coups de gros canon qui est le gros tuyau du milieu qui ne jette que par interualles & a coups interrompuz repesente fort bien l'artillerie mettant son eau hors comme par gorges avec un gargoulement tel que faict une bouteille pleine estant renuersee la bouche contre bas* ». Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 180-181. « Alle volte con arte detta acqua fa scoppi a guisa di piccola bombarda, ò di più archibugi scarcati insieme; & alle volte si allarga intorno a guisa di padiglione, rappresentante rouinosa pioggia, cosa marauigliosa a vedere, & a penetrar l'ingegno

Nella *Fontana del Diluvio*, « qui surpasse du tout les aultres [...] pour l'artifice et secrets ingenieux qui y sont »<sup>112</sup>, l'acqua, entrata violentemente in una camera eolica, comprimeva l'aria insufflandola entro le canne di un organo, la cui tastiera veniva azionata automaticamente, « sans ayde de personne »<sup>113</sup>, mediante un congegno mosso anch'esso dall'energia idrica, il quale « con mirabile artificio à forza d'acqua suona da se stesso ogni madrigale ò mottetto che si voglia à quattro, ò cinque voci »<sup>114</sup>, mentre, « pendant que ceste musique dure, il y a un *Rossignol* qui ne cesse de chanter »<sup>115</sup>.

Al tacersi della musica, simultaneamente alla violenta e fragorosa emissione d'acqua che concludeva il concerto, « durant ce deluge » si poteva udire, « au milieu de ceste eau », un tritone in pietra – l'araldo che, nella narrazione ovidiana<sup>116</sup>, per volere di Nettuno decreta la cessazione del diluvio-, suonare una tromba « d'un son enroué », la cui voce si innalzava

---

di far con l'istessa acqua in vn momento così belle mutationi ». Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V, op. cit.*, p. 64-65.

<sup>112</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 184.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 185. Cfr. anche Michel de Montaigne, *Journal de voyage, op. cit.*, p. 128.

<sup>114</sup> Antonio Lafrejerj, *A quelli che amano et desiderano di veder le cose belle, e rare*; cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli, op. cit.*, p. 103; Leonardo B. Dal Maso, *La villa di Ippolito d'Este a Tivoli, op. cit.*, p. 23.

Cfr. Patrizio Barbieri, « Organi e automi musicali idraulici di Villa d'Este a Tivoli », *L'Organo*, XXIV, 1986, p. 3-61; Leonardo Lombardi, « La Fontana dell'Organo e gli automi musicali idraulici », *Villa d'Este, op. cit.*, p. 107; Marcella Ilari, « La musica a Villa d'Este nella seconda metà del sec. XVI », *Ville e parchi nel Lazio*, a cura di Renato Lefevre, Roma, Palombi, (Lunario romano 1984), 1984, p. 185-202.

<sup>115</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 186.

<sup>116</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 330-347, edizione consultata Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, p. 20-21. Secondo l'interpretazione di David Dornie il plesso di fontane ubicate nella sezione inferiore del giardino (*Fontana del Diluvio*, *Peschiere*, e *Fontana di Nettuno* - per la quale si ipotizza tuttavia una collocazione leggermente differente rispetto a quella indicata da Dupérac) costituirebbero, nel loro insieme, una grandiosa allegoria del ciclo di rigenerazione della terra dopo il diluvio, evocato non solo nella grandiosa emissione d'acqua della fontana omonima, ma anche nella « pioggia artificiosa » che si inarca sopra le due peschiere mediane. Ad un secondo livello l'allegoria alluderebbe alla realtà tiburtina, celebrando l'opera del Cardinale, artefice del nuovo ordine imposto al caos naturale del vallone con la creazione del giardino. Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 48-50. L'iridescente volta d'acqua che valicava le peschiere inquadrando la fontana verrebbe così ad evocare anche l'arcobaleno apparso a Noè a suggellare la fine del diluvio, alludendo all'unione simbolica tra cielo e terra. Cfr. *Ibid.*, p. 44; 115. Sulla base dell'interpretazione della coppia di mete sudanti come *figura* delle Colonne d'Ercole, Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna ipotizzano la possibilità di anettere l'asse delle peschiere anche al ciclo erculeo sviluppato nella sezione superiore del giardino. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « I miti del giardino di Ippolito », *Villa d'Este, op. cit.*, p. 83-93, in particolare p. 88-90.

grado a grado per poi scemare « peu à peu » in « un gargoulement et murmure qui semble venir de fort loing »<sup>117</sup>.

La *Fontana della Civetta* « mentre si versa l'acqua rappresenta naturalissime le uoci di Rosignoli, Cardellini, Fanelli, et altre sorti di vcelli »<sup>118</sup>, « avec une telle melodie qu'il semble ny auoir difference entre cest'artifice, et le naturel »<sup>119</sup>, accompagnandosi lo spettacolo sonoro ad un teatrino di automi<sup>120</sup>, palese memoria eroniana destinata a suscitare la più viva impressione presso i contemporanei, come testimoniano la minuziosa descrizione di essa redatta da Nicolas Audebert<sup>121</sup>, quella più succinta lasciataci di Montaigne<sup>122</sup> - entrambi attenti a comprendere il funzionamento del congegno - ma anche la vivace notazione di Agostino del Riccio :

Molti uccelletti sono intorno a una grotta et nel mezzo, s'io non fallo, vi è una bella statua, et tal fiata esce fuori appo quella una civetta di rame ma dipinta al naturale; subito che esce fuori, tutti gl'uccelletti cantavano, e quando tornava dentro tutti si chetavano<sup>123</sup>.

Il ricchissimo apparato di fontane che popola il giardino, esibendo creazioni di grandiosa monumentalità e di fastoso impatto scenografico, non ha tuttavia soltanto la finalità di offrire al visitatore « bellissime viste »<sup>124</sup> e di coinvolgerlo in un intenso spettacolo di immagini e di suoni.

I gruppi plastici che supportano le mostre d'acqua, ma anche i paramenti decorativi iconici che rivestono le strutture delle fontane, detengono infatti precisi valori semantici, talora puntuali e circoscritti, ma di norma agenti all'interno di elaborate sequenze allegorico-narrative, che si valgono del telaio tettonico dell'impianto del giardino come di un'ideale pagina sulla quale inscrivere i propri percorsi di senso<sup>125</sup>.

<sup>117</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 186-187. La complessa articolazione sonora della *Fontana del Diluvio* avrebbe dovuto essere completata, secondo la ricostruzione di David Demie, da un antro retrostante la Grotta della Sibilla Tiburtina scavata nella zona basamentale della fontana, nel quale l'eco della musica dell'organo si sarebbe confuso con il naturale rumore delle acque ad evocare l'oscura, tellurica fascinazione del verbo profetico della Sibilla. Cfr. David Demie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>118</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>119</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 182.

<sup>120</sup> Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 63-65 ; Leonardo Lombardi, « La Fontana della Civetta », *Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 112-113.

<sup>121</sup> Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 182.

<sup>122</sup> Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>123</sup> Agostino Del Riccio, « Del giardino di un re », *op. cit.*, p. 87.

<sup>124</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>125</sup> Il telaio fondamentale dell'impianto iconografico del giardino risulta chiaramente delineato, o, meglio, esibito nel testo della *Descrizione*, sulla quale si è basata, con raffinato esercizio di approfondimento erudito, la ricostruzione di esso elaborata da David Coffin nella sua classica monografia sulla Villa d'Este (*The Villa d'Este*, *op. cit.*, in particolare p. 78-92) e riproposta, con marginali nuove precisazioni, negli studi

Lo spazio ordinato e razionalmente dominabile nella sinossi visiva della veduta prospettica accoglie così al suo interno una spazialità di altra matrice, governata dalla sintassi dei cicli iconografici declinati dall'arredo statuario, i quali ordiscono a Villa d'Este un complicato congegno semantico, fatto di percorsi intersecantisi intorno snodi polisemici, o talora sovrapposti e poliversi, realizzando nel giardino la « costruzione di uno spazio scenico delle immagini-segni, dei figurati della significazione : di una significazione che decentra la gerarchia del significato unico per una pluralità dei sensi »<sup>126</sup>.

In tal modo il giardino amplifica nella dilatata estensione che gli è concessa quanto si evidenzia anche negli ambienti interni della villa, dove le decorazioni pittoriche non si organizzano in un ciclo iconografico coerente<sup>127</sup> per sviluppare al contrario in sequenze limitate e circoscritte di ambienti, quand'anche non nelle singole stanze, una pluralità di narrazioni all'apparenza autonome, la cui unità di fondo poggia su un reticolo sottile di

---

posteriori (*The Villa in the Life*, op. cit., p. 327-329 ; *Gardens and Gardening in Papal Rome*, op. cit., p. 85-91 ; *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 87-93). Un'opera così prestigiosa e così vertiginosamente complicata come Villa d'Este non poteva tuttavia cessare di sollecitare l'interesse degli studiosi, offrendosi anzi quale campo elettivo di esercizio per l'ermeneutica iconologica, in un processo che, se ha portato a perfezionare la conoscenza del complesso tiburtino, lascia sopravvivere ancora molte zone d'ombra, e, d'altro canto - come spesso accade in questi ambiti di studio -, convive con la tentazione all'eccesso di interpretazione e rischia di innescare un gioco *ad infinitum* di letture alternative, tutte legittimamente - e talora con impiego sofisticato e sapiente di filologia ed erudizione - fondate, ma tali da erigere un « labirinto » dell'esegesi, nel quale un « labirinto » del senso come Villa d'Este non potrà peraltro non compiacersi nel rispecchiare se stesso. Oltre ai numerosi saggi elaborati nel corso degli ultimi tre decenni da Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, e al già citato contributo di David Dermie (*The Villa d'Este at Tivoli*, op. cit.), si segnala il recente volume di Gérard Desnoyer (*La Villa d'Este à Tivoli ou Le songe d'Hippolyte. Un rêve d'immortalité héliaque*, Myrobolan, 2002) che propone una radicale, meticolosa rilettura del complesso tiburtino come trascrizione di una teologia poetica neoplatonica, risolvendo la spazializzazione del senso che il giardino propone in una sinossi ideale ottenuta grazie ad « une perception ubiquiste » (*Ibid.*, p. 143) che riarticola le immagini significanti in una pluralità di plessi sintattici astratti. Non è ambizione di questo saggio dar conto della complessità del dibattito storico-critico che il *corpus* di testi citati sottende né tantomeno tracciarne il bilancio : ai fini dei quesiti che qui ci si è posti, che riguardano la forma della produzione del senso attiva nel giardino piuttosto che i contenuti da esso comunicati, va tuttavia segnalato che le diverse interpretazioni del complesso tiburtino elaborate dalla critica, tutte sottendono la struttura a reticolo poliverso che si è cercato qui di ricostruire e di evidenziare.

<sup>126</sup> Giancarlo Innocenti, *L'Immagine Significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova, Liviana Editrice, 1981, p. 121.

<sup>127</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 93 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 98.

rapporti concettuali o tematici che nel giardino potrà tradursi in un labirintico intrico di percorsi<sup>128</sup>.

Il complesso tiburtino viene così a configurarsi come un testo simbolico a più livelli, il più elementare e immediato dei quali è rappresentato dalla fitta disseminazione di cifre araldiche, che presidiano capillarmente gli ambienti interni della villa e ogni zona del giardino.

Il giglio estense e le figure dell'*impresa* del Cardinale – un'aquila bianca che afferra una ghirlanda adorna di alcune mele d'oro, accompagnata dal motto « *Ab insomni non custodita dracone* »<sup>129</sup> - compaiono, singolarmente o in svariate combinazioni, con presenza quasi ossessiva: « le arme del Cardinal sostenuta da due fanciulli »<sup>130</sup> accoglieva i visitatori sul fastigio della « porta principale del giardino » a valle; aquile e gigli ornavano il padiglione della pergola posta nel terrazzo inferiore, decorano il bacino della *Fontana di Tivoli*; insieme alle mele d'oro ricoprono il pavimento e le pareti della *Grotta di Diana*, dove cariatidi portano sul capo cesti di aurei pomi, dai quali si dipartono intrecci di rami carichi dei medesimi frutti, che si snodano su ampi fascioni lungo le diagonali della volta, al centro della quale campeggia un'aquila bianca entro un serto di rami con mele d'oro; gigli estensi, alternati ad imbarcazioni di pietra e a vasi, fanno da coronamento al condotto superiore del *Viale delle Cento Fontane*, al centro del quale, lungo l'asse primario del giardino, si erge la figura di un'aquila; ghirlande di mele d'oro invadono la trabeazione e si avviticchiano intorno alle colonne che fiancheggiano la nicchia della *Fontana della Civetta*, sul cui fastigio, riprendendo il motivo che caratterizza il coronamento del recinto della fontana, si staglia l'aquila bianca tra due gigli; due aquile si ergono del pari sulla sommità dei pilastri d'accesso alla *Fontana degli Imperatori*; un'aquila conclude, tra le volute del frontone spezzato, il prospetto della *Fontana del Diluvio*; un'aquila bianca tra rami intrecciati con i pomi delle Esperidi occupa il frontone del ninfeo a edicola della *Fontana di Tivoli* nel salotto al piano inferiore della villa; lo stemma di Ippolito e tralci in stucco con i pomi delle Esperidi costituiscono il decoro della prima delle tre *Fontanine rustiche* in foggia di ninfei a edicola ubicate nella « Manica lunga » della villa, mentre la seconda di esse si fregia di un decoro musivo con le consuete mele d'oro e di due aquile bianche, e la terza, posteriore al 1571, è adorna di una teoria di gigli; un grande stemma del cardinale campeggia infine, sorretto da due putti, sul fastigio della *Grotta di Venere*, un ninfeo a camera realizzato al piano inferiore della villa e aperto sul giardino segreto.

<sup>128</sup> La spazializzazione di un contenuto concettuale tradotto in un *discorso* per immagini è tratto costitutivo del giardino manierista, che lo assimila alle coeve esperienze dei Teatri della Memoria. Cfr. Fausto Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista*, op. cit., p. 37. Sul modello dei Teatri della Memoria si rimanda a Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>129</sup> Calco dell'ovidiano « *ab insomni concustodita dracone* »: Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 190, edizione consultata cit. p. 352-353.

<sup>130</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143.

Se tale infittita cifratura presiede all'impossessamento simbolico del territorio nel segno del suggello araldico di Ippolito II, non esaurisce tuttavia in ciò la propria funzione; l'universo del mito cui l'emblema rimanda conferisce infatti ad esso una ben più vasta pregnanza semantica e una autonoma vitalità nell'introdurre, con un ridondante gioco di allusioni, la narrazione fondamentale che coordina, a più livelli, il tessuto iconografico del giardino.

Le mele d'oro evocano infatti l'impresa erculea del Giardino delle Esperidi, avallando così l'ideale identificazione del complesso tiburtino con l'*Hortus Hesperidum*, figura dell'Eden trasposta nelle forme della mitologia classica<sup>131</sup>, archetipo dell'originario stato di perfezione della natura, qui ricreato dall'arte per volere del Cardinale.

Gli aurei frutti del Giardino delle Esperidi per un erudito umanista come Ligorio<sup>132</sup> detenevano tuttavia anche un eminente valore di allegoria morale: la vittoria di Ercole sul drago - simbolo delle passioni e del vizio - che le difendeva conduce infatti idealmente l'eroe alla conquista delle virtù cui le tre mele alludono; « *non irasci* », « *pecuniae non inhiare* », « *voluptatibus non esse deditum* »<sup>133</sup>.

Il riferimento all'*Hortus Hesperidum*, contenuto nell'impresa del Cardinale, ancorché non limitarsi a suggerire una sovrapposizione tra il complesso tiburtino e l'illustre archetipo, agisce pertanto come autentico nucleo generatore del congegno semantico ordito nel giardino, evocando un universo di valori morali e introducendo quella che è, senza dubbio, la figura centrale del sistema allegorico della villa: Ercole, autentico fulcro dal quale si irraggiano i plurimi sviluppi tematici e le molteplici narrazioni mitiche che intessono il testo di immagini simboliche ordito dall'apparato decorativo del giardino.

I giardini di Tivoli, novello *Hortus Hesperidum*, come ebbe a scrivere Marc-Antoine Muret - dotto umanista francese al servizio del Cardinale dal 1558<sup>134</sup>, che si ipotizza possa aver avuto parte nel processo di definizione del programma iconografico del complesso tiburtino<sup>135</sup> - sono infatti consacrati

---

<sup>131</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 89; Id., *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 99.

<sup>132</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 79, 95; Id., *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 93.

<sup>133</sup> *Suidae Lexicon Graece et Latine*, Halle, 1843, I, pt. 2, coll. 875-876. Il riferimento di tale canone etico al cardinale si iscrive d'altronde in una ben precisa tradizione estense, dacché le tre virtù connesse ai pomi delle Esperidi erano state indicate quale elettivo patrimonio morale dell'eroe tebano già nella vita di Ercole dedicata nel 1514 al fratello di Ippolito, Ercole II d'Este, da Lelio Gregorio Giraldi. Cfr. Lelio Gregorio Giraldi, *Opera omnia*, 2 voll., Leyden, 1696, vol. I, col. 581. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 79.

<sup>134</sup> Cfr. Charles Dejob, *Marc-Antoine Muret : un professeur français en Italie dans la seconde moitié du 16. siècle*, E. Thorin, 1881.

<sup>135</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 94; David R. Coffin, *The Villa in the Life*, op. cit., p. 327.

ad Ercole, conquistatore delle mele sacre, antico patrono della regione<sup>136</sup>, mitico progenitore degli Estensi, e infine, in qualità di eroe dissodatore e bonificatore, ideale protettore della grandiosa trasformazione territoriale voluta da Ippolito a Tivoli<sup>137</sup>.

Dedicatio hortorum Tiburtinorum  
Aurea sopito rapuit quae mala Dracone  
Alcides, eadem nunc tenet Hippolytus.  
Qui memor accepti, quos hic conseverat hortos,  
Auctori voluit esse sacros<sup>138</sup>.

All'eroe genealogico del casato viene peraltro ad affiancarsi, come ancora indica Marc-Antoine Muret in un secondo epigramma dedicatorio, l'eroe eponimo del Cardinale, il casto Ippolito.

Dedicatio hortorum Tiburtinorum  
Nec labor Alciden fregit, nec blanda voluptas  
Unquam animum casti molliti Hippolyti.  
Ambarum hos hortos virtutum accensus amore,  
Herculi & Hippolyto dedicat Hippolytus<sup>139</sup>.

I versi di Muret ci introducono nel cuore del sistema simbolico del giardino, ne individuano i protagonisti, evocando l'universo etico di cui entrambi sono testimoni esemplari e in ragione del quale adempiono alla funzione di condensare in sé l'encomio del committente, e della sua casata, con la celebrazione dei valori morali che gli pertengono nel suo ruolo di sacerdote, principe della chiesa e governatore di Tivoli<sup>140</sup>. Ercole e Ippolito sono infatti consacrati dall'umanista francese quali campioni di virtù: il coraggio e la strenua abnegazione dimostrati da Ercole nel travaglio delle sue fatiche, la castità eroica di Ippolito.

La diarchia che governa il giardino si regge tuttavia su un tessuto di connessioni ben più ricco, che correla i due eroi sul piano tematico ma anche in ragione delle intersezioni delle narrazioni mitiche che li vedono protagonisti, dando vita ad un congegno simbolico complesso, articolato su

---

<sup>136</sup> Con questo ruolo la figura di Ercole compare come *Saxanus* negli affreschi della *Prima Sala Tiburtina* della Villa, nella quale si evoca la mitica fondazione di Tivoli. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 60-63. Cfr. anche David Dornier, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 49-50.

<sup>137</sup> Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « I miti del giardino di Ippolito », *op. cit.*, p. 89.

<sup>138</sup> Marc-Antoine Muret, *Orationes, epistolae & poemata*, Leipzig, Johann Grosse, 1672, *Poemata varia duobus libris distincta*, libro I, p. 47, n. 53.

<sup>139</sup> *Ibid.*, n. 52.

<sup>140</sup> L'impresa appare in tal senso connotata da una decisa tensione ideologica. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « I miti del giardino di Ippolito », *op. cit.* p. 88.



più livelli e capace di una diaspora di dinamiche espansive tali da convocare altre figure e sviluppare ulteriori percorsi di senso.

Le peripezie di entrambi gli eroi greci ai quali il giardino è consacrato si concludono con la conquista dell'immortalità : Ercole accolto sull'Olimpo<sup>141</sup>, Ippolito resuscitato in terra laziale sotto le spoglie di Virbio<sup>142</sup>.

L'accesso ad un superiore livello di esistenza, conquistato dopo aver attraversato le tenebre della morte o il travaglio della più cieca disperazione accomuna Ercole e Ippolito alla terza figura cardine del sistema simbolico del giardino, l'eroina greca Ino, scampata alla morte e trasmutatasi nella divinità marina Leucòtea, per approdare infine in terra laziale ove sarà onorata a Tivoli come Sibilla Albunea.

I tre protagonisti del complesso tiburtino declinano pertanto un medesimo motivo: il raggiungimento dell'immortalità, che, se ad un livello più generale adombra, sotto la scorza pagana del mito, il tema cristiano della morte e resurrezione, conduce anche una puntuale allusione alla personale vicenda umana del committente. Anch'egli infatti era idealmente risorto a vita nuova una volta che Pio IV lo ebbe reintegrato nella funzione di governatore di Tivoli dopo l'esilio patito sotto il pontificato di Paolo IV, nello stesso modo di Ippolito-Virbio, resuscitato per opera di Esculapio e assurto in terra laziale, per intervento di Diana, al rango di divinità minore, secondo l'analogia formulata da Ligorio nella traslazione allegorica della vita del Cardinale affidata a una serie di sedici disegni che illustrano la « vita parallela » dell'eroe eponimo, verosimilmente elaborati al fine di realizzare un ciclo di arazzi per la villa<sup>143</sup>.

Ercole, Ippolito-Virbio, Ino-Leucòtea-Sibilla Albunea sono del pari legati tra loro sul piano della narrazione mitica : ciascuno di essi ebbe infatti un ruolo nelle vicende degli altri due in un gioco complesso di intersezioni che avrà una parte non secondaria nel determinare le logiche compositive dei percorsi allegorico-simbolici nel complesso tiburtino.

Ercole, divinità patrona di Tivoli, Ippolito-Virbio, mitico fondatore di Ariccia, venerato in un tempio a lui dedicato presso il Lago di Nemi, e la Sibilla Albunea, oggetto di un culto elettivamente tiburtino, presiedono infine tutti, come numi tutelari, al territorio ove sorge Villa d'Este : nell'economia generale del sistema del giardino essi potranno pertanto agire o interagire, con ruoli e rilievo diversi, anche all'interno della grandiosa allegoria geografica che nel giardino si realizza, in un'ulteriore specifico percorso

---

<sup>141</sup> L'episodio è evocato della scena del *Concilio degli Dei* affrescata al centro della volta della *Sala di Ercole*. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 55-56.

<sup>142</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 487-546, edizione consultata cit., p. 628-631 ; Ovidio, *Fasti*, VI, 733-756, edizione consultata Publio Ovidio Nasone, *Fasti e frammenti*, Torino, UTET, 1999, p. 456-457 ; Virgilio, *Eneide*, VII, 761-777, edizione consultata Publio Virgilio Marone, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, UTET, 1971, p. 626-627.

<sup>143</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 69-77 ; Renato Lefevre, *Pirro Ligorio e la sua « Vita di Virbio »*, *Dio minore del Nemus Aricinum*, Roma, Quasar, 1998 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 99-106.

semantico, a suggellare l'impossessamento simbolico della regione da parte del suo governatore.

I grandi temi morali della vittoria della Virtù sul Vizio, e dell'esaltazione della Castità, il continuo richiamo alla conquista dell'immortalità come glorioso epilogo del ciclo morte-resurrezione, l'apologia dinastica e personale del committente, l'appropriazione del territorio nel segno del *genius loci* vengono così a coagulare intorno alla triade Ercole, Ippolito, Sibilla Albunea.

Tale imponente sedimento di contenuti troverà nel giardino il luogo in cui tradursi in un discorso per immagini, che si dipana nello spazio secondo sequenze allegorico-narrative entro le quali si dislocano statue antiche, gloria collezionistica del Cardinale, e opere moderne realizzate *ad hoc*, in una serie plurima di percorsi di senso che il testo della *Descrizione* ci consente di ricostruire nelle sue linee essenziali.

L'asse principale del giardino, la « via regia » che conduce alla Villa dall'accesso a valle, con la sequenza delle fontane che lo popolano, ha come protagonista la figura di Ercole e scandisce i temi etici della contrapposizione tra Vizio e Virtù e della conquista dell'immortalità che premia chi abbia saputo perseguire quest'ultima.

Lasciata la terrazza inferiore e le figurazioni araldiche che comparivano nella pergola, ascesa la « *Scala dei Bollori* » mediana, si dischiude la spettacolare visione della *Fontana del Dragone* « così detta per che rappresenta il famoso Dragone, che custodiva l'Orto dell'Esperidi »<sup>144</sup>, circondata da due scale curvilinee, episodio senza dubbio eminente per la centralità della posizione, per la grandiosità della sistemazione architettonica e, non ultimo motivo, per l'imponente e sonora emissione d'acqua, l'unica di tale rilievo lungo l'asse centrale.

Dietro di essa, in un ninfeo a nicchia scavato nel pendio retrostante, secondo il progetto originario avrebbe dovuto stagliarsi :

Un'Ercole di forma colossa con la mazza in mano, il quale stà in un Nicchio nel mezo come Protettore dell'Aquila, che uccide il Dragone, alludendo così all'impresa del Cardinale, la quale è un'Aquila, con un ramo del pomo dell'Esperide et il motto dice ab insomni non custodita dracone<sup>145</sup>.

<sup>144</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>145</sup> *Ibid.* Il gruppo di Ercole non fu mai collocato nella nicchia, dove, già nel 1611, Antonio del Re descrive una statua di *Giove con la folgore*. Secondo una ipotesi avanzata da David Dornie tale soluzione iconografica, ancorché non costituire un travisamento del progetto attestato dalla *Descrizione*, risponderebbe al contrario all'intento originario dei creatori del giardino. L'interpretazione complessiva dell'impianto iconografico che, a partire da tale supposizione, viene elaborata, per quanto comporti una parziale riarticolazione dei plessi semantici dell'arredo plastico, in ragione della analogia tra la figura di Giove e quella di Cristo Giudice, non contraddice nella sostanza la tesi centrale proposta dalla *Descrizione*, che vuole il giardino estense una grandiosa ritrascrizione del tema cristiano della morte e resurrezione nel linguaggio dell'allegoria mitologica. Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, 36-37 ; p. 115-117. Anche di Ercole la cultura umanistica

Proseguendo lungo l'asse, in ascesa, si incontrava un :

Nicchio grande corrispondente alla fontana del Dragone d'abasso, nel quale è posto un'Ercole d'età senile à giacere di forma golossa di marmo antico et molto bello, et questo si posa sopra tutte le spoglie et trofe ; et hà la sua Claua et pelle del leone sotto il capo, il nicchio poi è tutto dipinto di cose che rappresentano le forze del medesimo Hercole<sup>146</sup>.

Ercole, colto nella *Fontana del Dragone* nel momento cruciale del suo gesto eroico, che insieme allude alla decisiva intrapresa della via della virtù, ricompare qui, circondato dalle memorie della sua gloria, con le fattezze di un vecchio la cui fiaccata natura umana è pronta ad accogliere la catarsi della divinizzazione, evocata dal successivo episodio plastico.

Al di sopra della nicchia che ospitava la statua dell'Ercole vecchio, sempre ovviamente sull'asse primario si ergeva infine un :

Pic distallo grande, sopra il quale è collocata una statua colossa antica di marmo che rappresenta il medesimo Hercole, et hà un fanciullo in braccio auolto nella pelle del leone et una ceruia appresso in'anzi ai piedi, et perché alcuni fauleggiano che quel fanciullo fusse Achille nodrito del latte della Cerua, et fattato per esser stato inuolto nella pelle del leone per questo esse'dosi di mostrato con le due prime statue la fatica doue uccide il dracone, et il riposo doue giace sopra le sue spoglie, quiui si dimostra l'imortalità per ragione della quale fù adorato dagli huomini per Dio<sup>147</sup>.

L'apoteosi conclude la vicenda terrena di Ercole : l'immortalità dell'Olimpo è la meta alla quale conduce la via della virtù eroica.

La connotazione araldica di Ercole quale antenato mitico degli estensi, si contamina pertanto, come già si è avuto modo di anticipare, con un preminente simbolismo morale, al fine di esaltare la virtù del Cardinale suggerendo l'analogia tra questi e la figura dell'eroe greco.

Secondo la *Descrizione*<sup>148</sup>, in una posizione che risulta oggi difficile definire con esattezza, ma comunque site in nicchie scavate sul pendio, adiacenti alla *Fontana del Dragone* dovevano essere poste statue antiche effigianti *Socrate*, *Solone* e *Licurgo* solennemente assisi, immagini di sapienza e di giustizia che si integravano nel ciclo iconografico deputato all'esaltazione della virtù realizzato dalla serie di episodi plastici che avevano avuto come protagonista Ercole, riprendendo, nello spazio giardino, un tema che aveva avuto compiuto sviluppo all'interno della Villa con le figure di saggi greci affrescate nella *Sala della Nobiltà*<sup>149</sup>.

---

aveva peraltro elaborato una interpretazione quale *figura* del Cristo : cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 89 ; Id., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, op. cit., p. 90-91 ; Id., *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 99.

<sup>146</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 148.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>149</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 56-57.

Lungo l'asse centrale, proseguendo ancora in ascesa verso la Villa, dopo la coerente sequenza narrativo-allegorica dedicata ad Ercole, la riflessione sul tema del male innescava un autonomo sviluppo allegorico nelle due fontane successive, la prima delle quali, in una loggia posta al centro dell'asse trasversale chiamato *Passeggiata del Cardinale*, è nota come *Grotta di Pandora*<sup>150</sup>. La statua di Pandora si ergeva sopra una roccia, sotto la quale era posto un drago che sprizzava acqua. Ai lati, in due nicchie, erano site due statue di Minerva. Il motivo del conflitto tra Vizio e Virtù veniva qui sviluppato accostando una duplice immagine della dea della saggezza<sup>151</sup> alla figura di Pandora, scaturigine di tutti i mali ed i principi di corruzione morale che affliggono l'umanità.

L'ostensione dei nefasti effetti che conseguono da una condotta peccaminosa veniva ripresa nel successivo episodio plastico posto sull'asse, proseguendo verso l'alto, la *Fontana di Leda*, ospitata nel piano inferiore della loggia a due livelli che si eleva al centro della facciata della Villa. Il gruppo principale rappresentava Leda con il Cigno, l'animale in cui, al fine di possederla, si era trasformato Giove, la cui presenza è qui convocata una seconda volta, come osserva Audebert, nella forma dell'epifania solare realizzata grazie a un raffinato gioco d'acqua<sup>152</sup>. In quattro nicchie trovavano collocazione le figure di Elena, di Clitennestra, di Castore e di Polluce, « tutte quattro figliuoli di Giove et di Leda »<sup>153</sup> e tutti legati nel mito a tragiche vicende di discordia e di lutto, che hanno la loro matrice originaria nell'illecita e peccaminosa unione da cui essi discendono.

Ai piedi delle due rampe che adducono al secondo piano della loggia, su due piedestalli, si ergevano, « come per custodia del Palazzo »<sup>154</sup>, una statua di Ercole ed una di Achille, figure entrambe legate, per quanto in modo differente, all'idea dell'immortalità, già evocata all'interno del ciclo erculeo e qui così richiamato al termine dell'itinerario lungo l'asse centrale.

Il tema della vittoria della Virtù sul Vizio, sotteso alla vicenda di Ercole evocata lungo l'asse centrale, è fatto oggetto di un ulteriore sviluppo per tramite di un'altra narrazione mitica, concettualmente organica alla precedente ma svolta lungo un itinerario spaziale differente, per quanto fisicamente interconnesso al precedente all'interno di una coerente topografia allegorica. È in questo contesto che farà il proprio ingresso in scena la figura di Ippolito.

<sup>150</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 149.

<sup>151</sup> Nell'economia del plurimo gioco di richiami reciproci che si intesse tra le diverse figure presenti nel giardino, la presenza di Minerva può del pari giustificarsi in ragione del legame che essa ha con le Muse, celebrate nella *Fontana dell'Ovato* (Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, V, 250-272, edizione consultata cit., p. 186-187). Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, op. cit., p. 73.

<sup>152</sup> Cfr. Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », op. cit., p. 172, Cfr. *supra* nota 92.

<sup>153</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 149.

<sup>154</sup> *Ibid.*

Ercole, che si staglia nella nicchia dietro la *Fontana del Dragone*, è al centro di un bivio che è insieme reale e metaforico. Il momento cruciale nella scelta dell'eroe tra il Vizio - il dragone, simbolo delle basse passioni - e la Virtù - le mele d'oro - è segnato dal divaricarsi a Y di due vie<sup>155</sup>. Ercole è al bivio tra Vizio e Virtù, l'alternativa si compendia, secondo la logica dell'allegoresi mitologica, in due figure : Venere e Diana.

Alla sinistra della statua di Ercole, per chi stia ascendendo in direzione della Villa, immediatamente al di sopra della nicchia della *Fontana del Dragone*, il *Viale delle Cento Fontane* conduce al recinto architettonico della *Fontana di Tivoli*. Quivi, nella parete posta a chiudere il terrapieno sul lato della Villa, si apre il complesso di tre stanze chiamato *Grotta di Venere*, il cui ambiente centrale ospitava una fontana dominata da un'antica statua di Venere che sorge dal bagno, del tipo della Venere Capitolina, circondata da figure di putti che cavalcano oche e di giovani versanti acqua da vasi. Secondo la *Descrizione* questa grotta era « dedicata al piacere uoluttuoso »<sup>156</sup>, a Venere come « madre di Cupido brutto ed armato d'arco et di saette, che è la lussuria et brutta attione di mortali »<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> La trama viaria del giardino acquisisce qui una precisa valenza simbolica, riproducendo nel tracciato dei viali la Y pitagorica. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 83.

<sup>156</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 144.

<sup>157</sup> Pirro Ligorio, *Libro dell'antichità*, Torino, Archivio di Stato, ms. a.II.14.j. 27 (« de la Diana Ephesia »). In merito alla *Grotta di Venere* Marcello Fagiolo avanza una interpretazione opposta rispetto a quella esposta e codificata dalla *Descrizione*, per quanto non esclusiva, bensì complementare ad essa nell'ambito di una ambigua dialettica di indistinzione tra il Bene ed il Male. Venere potrebbe infatti essere interpretata come *Venus genitrix*, non già dea della lussuria, ma divinità che rappresenta la forza generante della natura. Si verrebbe in tal modo a creare una serie di connessioni tra essa e le figure della Sibilla Alburnea - identificata con la *Mater Matuta*, dea della nutrizione - e della Diana Efesia, « *Dea della Natura* » che campeggiava al centro della *Fontana dell'Organo*. La topografia del bivio erculeo tra Vizio e Virtù assumerebbe così un diverso orientamento : la Virtù è ad oriente, nella costellazione Venere-Sibilla-Diana Efesia, mentre ad occidente la teatralità della Fontana di Roma si carica di risvolti negativi che alludono alla finzione mistificatoria e dunque al Vizio. Secondo Fagiolo tale interpretazione sarebbe corroborata dalla stessa vicenda delle acque, che giungono nel giardino, tramite gli acquedotti, in corrispondenza delle « fontane di vita » della Sibilla e della Diana Efesia, e avrebbero dovuto concludere la loro vicenda nell'opposta Fontana di Nettuno : « acque di pericolo di morte, di approdo finale ». Tale determinazione topologica delle opposte aree del giardino riceverebbe un'ulteriore conferma della corrispondenza con l'orientamento del cammino del sole, poiché ad oriente si collocano le fontane di vita, mentre le fontane occidentali alluderebbero alla dispersione e alla morte. Cfr. Marcello Fagiolo, « Il significato dell'acqua », op. cit., p. 181-185 ; riproposto con lo stesso titolo in *Il giardino storico italiano*, op. cit., p. 204-208. Sulla stessa linea si muove Maria Luisa Madonna (« Il Genius Loci di Villa d'Este », op. cit.), che avanza la proposta (che peraltro non viene sviluppata analiticamente a livello della iconografia complessiva del giardino) di individuare un duplice livello di lettura del simbolismo di Villa d'Este. Accanto al simbolismo esoterico di contenuto morale

Tornati alla *Fontana del Dragone*, sulla destra della statua di Ercole, un sentiero in salita - più stretto e certo meno spettacolare della porzione del *Viale delle Cento Fontane* che adduce alla *Grotta di Venere* - ascende alla *Grotta di Diana*, ospitata in una loggia che si apre al termine della *Passeggiata del Cardinale* nelle sostruzioni del primo terrazzamento, e « dedicata », con esplicita contrapposizione rispetto alla precedente, « al piacer honesto et alla Castità »<sup>158</sup>.

All'interno dell'ambiente principale « sono due fontane una dedicata a Diana Dea della Castità l'altra a Hippolito giouane castissimo ; il quale uolse più presto patir la morte, che co'sentire al furor di Fedra sua madrigna »<sup>159</sup>. Completavano l'arredo le statue dell'eroina romana Lucrezia e di Penthesilea, regina delle Amazzoni e sorella della madre di Ippolito<sup>160</sup>, e grandi pannelli

---

sviluppato lungo il percorso ascensionale verso la villa dalla vicenda di Ercole si dovrebbe riconoscere un parallelo simbolismo esoterico, rilevabile solo inabissandosi dall'alto verso il basso, e fulcrato intorno alla figura di Venere intesa come Natura Generante, forza motrice e vivificante del cosmo. Regno delle acque, sito di Venere e della Sibilla Albunea, il giardino viene interpretato come la scrittura di « una cosmologia di ascendenza esiodea, risemantizzata dall'orfismo neoplatonico e storicizzata in onore del *Genius Loci* » (*Ibid.*, p. 194), luogo di un « viaggio iniziatico nell'intimo dei segreti della vita della Natura » (*Ibid.*, p. 198). Tali tesi sono state recentemente rielaborate nel saggio Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « I miti del giardino di Ippolito », *op. cit.*, nel quale si propone una rilettura complessiva anche del ciclo erculeo, di cui si ritiene opportuno ridimensionare le connotazioni etiche ad esso attribuite dalla *Descrizione*, la veridicità della quale sarebbe inficiata dalla preoccupazione di occultare gli autentici messaggi esoterici del giardino sotto una veste moralistica adeguata all'incipiente temperie controriformista. L'interpretazione di Venere in chiave neoplatonica, quale figura dell'amore come forza di mediazione tra cielo e terra è ripresa anche da David Demie, che inserisce pertanto la *Grotta di Venere* entro una differente topografia simbolica, connettendola al tema della generazione evocato dalla Diana Efesia e dalla Sibilla-Mater Matuta nelle fontane del *Diluvio dell'Ovato*, lungo un coerente percorso a mezza costa che si prolunga a L sino alla *Rometta*. Cfr. David Demie, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 82.

<sup>158</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 144.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 149. Tale statua non fu mai posta in sede e in sua vece venne installata una statua di Minerva.

<sup>160</sup> Tale presenza potrebbe inoltre costituire una allusione alle figure di Amazzoni appartenute ad Augusto ritrovate tra le rovine dell'Atrio Palatino, corroborando in tal modo una consapevole strategia di assimilazione tra la Villa d'Este e la « Villa di Augusto » - in realtà Tempio di Ercole Vincitore - i cui resti si trovano nella medesima area tiburtina. Cfr. A. Scheurs, « "Herkules verachtet die einstigen Gärten der Hesperiden im Vergleich mit Tibur". Die Villa d'Este in Tivoli und die "memoria dell'antico" », *op. cit.*, p. 337; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 11-12 e p. 30, nota 16. Cfr. anche Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli, op. cit.*, p. 87-90.

musivi effigianti soggetti tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane del pari variamente connessi al tema della verginità violata o eroicamente difesa<sup>161</sup>.

La presenza di Ippolito e di figure a questi legate nella narrazione mitica, viene così a conferire, per il tramite dell'eroe eponimo in cui si adombra la figura del Cardinale, un sovratono di apologia personale all'astratta celebrazione della virtù e della castità.

Va a questo punto rilevato come il mito, utilizzato estensivamente nel giardino per la trascrizione allegorica di contenuti concettuali, preservi tuttavia la propria identità e manifesti una sorta di inerzia interna tale da generare autonomi sviluppi narrativi.

Sia Diana, dea della Castità e patrona del giovane eroe, sia Pentisilea, sorella della di lui madre, non agiscono infatti, nel contesto in cui sono collocate, solo come mere personificazioni allegoriche : con la loro presenza esse innescano del pari il ricordo della vicenda mitica dell'antico Ippolito, nella quale entrambe ebbero un ruolo fondamentale, a cui Ligorio darà grande rilievo nella già citata serie di disegni, ora alla Pierpont Morgan Library, illustranti la *Vita di Virbio*.

Se procediamo poi lungo la *Passeggiata del Cardinale*, all'estremità opposta rispetto alla *Grotta di Diana*, incontriamo un'ulteriore, importante propagginazione del mito nelle grotte dedicate ad Esculapio e alla figlia Igeia<sup>162</sup>, che evocano la figura del medico greco, figlio di Apollo, che già aveva curato Ercole e per intervento del quale, su istanza di Diana, Ippolito venne risuscitato nella persona della divinità minore Virbio e tradotto in terra laziale<sup>163</sup>. Lo stesso Esculapio, fulminato da Zeus per aver abusato dei propri poteri nel ricondurre Ippolito alla vita, accederà del pari all'immortalità, risorgendo come dio della medicina, venerato nel grande santuario di Epidauro. Toccato dalle suppliche di un'ambasceria inviata da Roma per chiedere l'intervento del dio al fine di far cessare un'epidemia di peste che imperversava nei territori del Lazio, trasformatosi in serpente, Esculapio si lascerà condurre per nave sino alla foce del Tevere, per approdare infine a Roma dove istituirà un proprio centro culturale sull'Isola Tiberina<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Le scene raffigurano rispettivamente : *Perseo e Andromeda*, *Diana e Atteone*, *Apollo e Dafne*, *Pan e Siringa*, *Diana e Callisto*. Una ipotesi interpretativa complessiva del ciclo iconografico è avanzata da David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>162</sup> Nella scelta di tali soggetti iconografici è del pari da leggersi la volontà di perfezionare l'evocazione, attuata sistematicamente nello spazio del giardino, della geografia sacra dell'antica Tivoli, ove, come nota Ligorio, i templi di Esculapio e di Igeia si affiancavano a quelli di Ercole e della Sibilla Albunea. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Il progetto della Villa tra antichità e natura », *op. cit.*, p. 30 nota 33. Nelle due fontane è stata del pari colta, come connotazione accessoria, un'allusione alla salubrità del sito e in particolare dell'ombrosa *Passeggiata del Cardinale*. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « L'evoluzione delle Fontane dal Cinquecento al Novecento », *op. cit.*, 115.

<sup>163</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 533-534, edizione consultata *op. cit.*, p. 630-631.

<sup>164</sup> *Ibid.*, XV, 622-744, p. 634-641.

Legata a Ercole, protagonista di un evento cruciale - e carico di suggestioni importanti in relazione alla biografia del Cardinale<sup>165</sup> - della vicenda di Ippolito-Virbio, doppiamente connessa al motivo morte-resurrezione, la figura di Esculapio risulta così implicata in un vertiginoso intreccio di intersezioni tematiche e narrative a più livelli<sup>166</sup> con gli altri protagonisti e con i motivi fondamentali del grande congegno allegorico del giardino che abbiamo sinora riconosciuto. In virtù degli sviluppi laziali, cantati da Ovidio, della sua vicenda mitica, essa instaura inoltre un importante nesso tematico, non privo di sovratoni allegorico-morali, con la grande metafora geografica messa in scena lungo l'asse del *Viale delle Cento Fontane*, che, correndo a monte della *Fontana dell'Ovato*, raccorda la *Fontana di Tivoli* alla *Fontana di Roma* concludendosi proprio al cospetto di una riproduzione in scala ridotta dell'Isola Tiberina sulla quale spicca la figura di un serpente spruzzante acqua ad evocare la presenza del dio presso il proprio santuario.

Per quanto riguarda la capacità manifestata dalle trame mitiche che governano il sistema simbolico del giardino di generare autonomi sviluppi e complesse intersezioni sul piano narrativo, si deve ancora rimarcare che la vicenda di Ippolito, richiamata direttamente nella *Grotta di Diana* e, in forma più implicita, nella *Grotta di Esculapio*, presenta con la figura di Ercole, l'altro protagonista del giardino, associazioni che vanno al di là del corale convergere nella celebrazione delle virtù morali del Cardinale. Ercole ebbe infatti un ruolo importante nel corso del confitto dei Greci contro le Amazzoni, in occasione del quale catturò e consegnò a Teseo l'amazzone Ippolita, che dall'unione con l'eroe ateniese avrebbe generato Ippolito.

Tale episodio, d'altronde, può essere letto come segno della solidarietà ideale tra l'eroe eponimo e l'antenato mitico del cardinale Ippolito d'Este e con questo significato è evocato da Ligorio nella prima tavola della *Vita di Virbio* dedicata ad illustrare lo scontro tra Teseo e le Amazzoni condotte dalla regina Ippolita<sup>167</sup>. Del pari esso si rivela indirettamente connesso anche con la realtà tiburtina, in quanto, come osserva ancora Ligorio, la statua di Ercole a Tivoli venerata nell'antichità, con una singolare soluzione iconografica allusiva simultaneamente a due delle sue imprese, mostrava

---

<sup>165</sup> L'episodio della resurrezione di Ippolito per opera di Esculapio alla presenza di Diana è infatti illustrato da Ligorio nella dodicesima tavola del ciclo di disegni della *Vita di Virbio* al fine di tradurre in forma allegorica la reintegrazione di Ippolito d'Este nelle sue cariche dopo l'esilio. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 74 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 104.

<sup>166</sup> Il nesso di Esculapio con Ippolito-Virbio e Diana risulta iscritto anche nella geografia culturale locale, ricostruita da Ligorio nella quindicesima tavola della *Vita di Virbio* ove si illustra il Santuario del Lago di Nemi nel cui recinto al Tempio di Diana, fondato da Virbio, si affiancano i santuari minori di Vesta e di Esculapio e, nei pressi del lago si erge un tempio consacrato allo stesso Ippolito-Virbio. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 75-76 ; Id., *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 103-105.

<sup>167</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 70-71 ; David R. Coffin, *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 100.



l'eroe con la clava e i pomi delle Esperidi, erto tuttavia, come guerriero vittorioso, sopra un trofeo di armi tra le quali spiccava uno scudo sottratto alle Amazzoni<sup>168</sup>.

Il riferimento alla regione ove sorge la Villa, alla quale allude in tal modo la figura di Ercole, si intreccia, come motivo secondario ma ricorrente, con le narrazioni mitiche dal prevalente contenuto etico sviluppate intorno all'asse centrale e al percorso a Y infulcrato sulla *Fontana del Dragone*. Il tema dell'impossessamento simbolico del territorio gode tuttavia di un importante sviluppo autonomo lungo la direttrice che collega la *Fontana di Tivoli* alla *Fontana di Roma*, dove la natura artificiale del giardino mette in scena la morfologia del territorio al cospetto del suo signore<sup>169</sup> con una sequenza di spettacolari fontane che realizzano una autentica narrazione geografica.

---

<sup>168</sup> Pirro Ligorio, « Descrizione della superba & magnificentissima Villa Tiburtina Hadriana », col. 1, Johann Georg Graevius & Pieter Burmann, *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, Leyden 1723, VIII, pt. 4. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 88.

<sup>169</sup> L'interpretazione della sequenza di fontane che va dalla *Fontana di Tivoli* (con l'annessa *Fontana di Pegaso*) alla *Fontana di Nettuno* passando per il *Viale delle Cento Fontane*, la *Fontana di Roma* e la *Fontana degli Imperatori*, come grande allegoria del territorio tiburtino e del suo bacino idrografico è avallata, oltre che dalle esplicite indicazioni contenute nella *Descrizione*, dalle osservazioni in merito espresse da Uberto Foglietta, il quale, in una lettera indirizzata al cardinal Flavio Orsini in data 3 agosto 1569, attribuisce all'amico Pirro Ligorio la paternità di tale ciclo iconografico. Cfr. Uberto Foglietta, « Uberti Folietae, Patricii Genuensis, Tyburtinum Hippolyti Estii, Cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum, Card. Amplissimum », Johann Georg Graevius, *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, I, pt. 2, Leyden, 1704, coll. 1217-24. (Cfr. Uberto Foglietta, *Uberti Folietae Opuscula Nonnulla*, Roma, Vincenzo Accolto & Valente Panizza, 1574; Id., *Uberti Folietae Opera Subsiciva Opuscula Varia*, Roma, Francesco Zanetti, 1579, p. 37-45). Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 97; Id., *Pirro Ligorio*, op. cit., p. 85-86; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 93-95, che pubblica in appendice (p. 103-106) una traduzione in lingua tedesca della lettera di Foglietta; una versione italiana del testo è proposta da Francesco Saverio Seni, *La Villa d'Este in Tivoli*, op. cit., p. 58-65, in particolare p. 61-62, e, recentemente, in Uberto Foglietta, *Uberti Folietae, Patricii Genuensis, Tyburtinum Hippolyti Estii, Cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum* (1569), con traduzione di Franco Sciarretta, Tivoli, Tiburis artistica, 2003. Se pur in assenza di esplicite indicazioni in tal senso presenti nella *Descrizione* e nelle fonti coeve, secondo l'interpretazione di David Dornie, anche la sequenza di fontane ubicate nella sezione inferiore del giardino (*Fontana del Diluvio*, *Peschiera*, e *Fontana di Nettuno*) andrebbe ad integrarsi entro tale sviluppo tematico. Secondo un consueto processo di superfetazione dei registri semantici, il ciclo di morte e rigenerazione ivi evocato mediante il mito ovidiano del diluvio alluderebbe del pari alla rinascita - sotto l'egida del Cardinale - del territorio tiburtino, rappresentato in forma allegorica nel giardino e sottilmente convocato mediante un raffinato gioco di allineamenti che connette i punti nodali del complesso estense alle emergenze archeologiche circostanti. Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, op. cit., p. 48-50.

Con palese memoria della Villa Adriana<sup>170</sup>, dove i ricordi dei viaggi dell'imperatore si erano cristallizzati in una galleria di riproduzioni di luoghi celebri dell'antichità, dislocati nello spazio del giardino, il territorio tiburtino, la vicenda dei suoi fiumi fino al mare, e infine la città di Roma, trovano trascrizione nel giardino estense in una raffinata orditura di narrazioni mitiche, personificazioni, traslazioni sineddochiche informate a un mimetismo scenografico di ascendenza teatrale<sup>171</sup>.

La *Fontana di Tivoli* (o *dell'Ovato*, o *della Sibilla Albunea*) « rappresenta il monte et ifiumi del Paese di Tiuoli [...] cioè l'Aniene hoggi detto Teuerone Albuneo et Erculaneo »<sup>172</sup>. Alle spalle del grande bacino ovale - cinto nella parte posteriore da un loggiato a emiciclo, nelle nicchie del quale dieci ninfe versano acqua da urne - si erge un monte artificiale, che allude al monte tiburtino. In esso si aprono tre grotte. In quella centrale, accompagnata dal figlioletto Melicerte-Palemone-Portumno - con una soluzione iconografica palesemente informata al tipo della Vergine con il Bambino<sup>173</sup> - è posta la Sibilla Albunea, *genius loci* di Tivoli, qui personificazione del fiume Albuneo. Nelle grotte laterali giacciono le figure reclinate sul fianco di due divinità fluviali: l'Aniene e l'Erculaneo.

La cascata che percorre i dirupi del monte allude al salto dell'Aniene a Tivoli. Sulla sommità della montagna è posta una statua di Pegaso, colto nell'atto di spiccare il volo e di colpire il suolo con gli zoccoli, facendo così scaturire la sorgente Ippocrene, la fonte sacra alle Muse alla quale si alimentano le acque del giardino e i fiumi tiburtini che esse rappresentano, in un'ideale sovrapposizione tra il monte di Tivoli e il Parnaso<sup>174</sup> con la quale si intende celebrare il mecenatismo artistico del Cardinale.

<sup>170</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 95-97; Id., *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 105; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli, op. cit.*, p. 89-90.

<sup>171</sup> Per questo aspetto si veda Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque », *op. cit.*. In particolare per la *Fontana di Roma* si vedano Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 25-26; 48-55; Cfr. Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e Villa d'Este », *op. cit.*, p. 174-182; Id., « La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale », in Marcello Fagiolo, *Roma antica*, Lecce, Capone, 1991, s. i. p.

<sup>172</sup> *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 146.

<sup>173</sup> Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 117. Un trasferimento iconografico analogo nella forma, e del pari emblematico del sincretismo tra paganesimo e fede cristiana che pervade il *milieu* culturale in cui prende forma il complesso tiburtino, si riscontra nella terza tavola della ligoriana *Vita di Virbio* che rappresenta la *Nascita di Ippolito* secondo lo schema canonico per la Natività della Vergine. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 71-72; Id., *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 101.

<sup>174</sup> Cfr. Maria Luisa Madonna, « Il Genius Loci di Villa d'Este », *cit.*, p. 205-206; Id., « Pirro Ligorio e Villa d'Este », p. 189-190; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque », *op. cit.*, p. 98; David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 72-73.

Il viale che si apre dinanzi al recinto della *Fontana di Tivoli*, e che taglia il giardino ortogonalmente rispetto all'asse centrale, ospita il triplice canale del *Viale delle Cento Fontane* :

Essendosi per la fontana di Tivoli rappresentato il Monte et ifumi di quel paese, hora con questi acquedotti si dimostra il camino, che fanno uerso Roma unitamente, doue poi raccolti dal Teuere come nelle Fontana della Roma si uedrà se ne uanno di compagnia al Mare figurato perla fontana di Nettunno, di cui s'è detto disopra, doue, si raccolgono tutte l'acque del Giardino<sup>175</sup>.

Al termine del *Viale delle Cento Fontane*, la *Fontana di Roma*, ora poco più che un rudere, rappresentò uno degli episodi più straordinari ed originali del giardino estense. Posta su una terrazza in forma di esedra sporgente dalla linea perimetrale volta a sud-ovest, essa idealmente conclude la grandiosa allegoria geografica tiburtina con un testo figurativo che sapientemente assembla, in una sofisticata scenografia, personificazioni di monti e fiumi a citazioni dirette, in scala ridotta, dei tratti salienti della morfologia fisica del territorio, sino ad evocare, in un sintetico modello microurbanistico, la stessa città di Roma.

Con una sistemazione risalente probabilmente ai primi del XVII secolo e descritta nel 1611 da Antonio del Re<sup>176</sup>, nella zona addossata alla Villa venne realizzato un pendio roccioso artificiale, sovrastato dalla personificazione dell'Aniene in figura di un vecchio che teneva nella mano destra una cornucopia e con il braccio sinistro cingeva il tempio circolare della Sibilla Tiburtina : ulteriore allusione al monte di Tivoli dagli scabri dirupi del quale precipitava un'altra copia miniaturizzata della cascata dell'Aniene. Concreta nella roccia emergeva la personificazione dell'Appennino, effigiata nell'atto di puntellare con le braccia tese la montagna da cui scaturisce la caduta d'acqua, mentre alla base del pendio, immersa parzialmente nel bacino sottostante, giaceva supina la figura del Tevere, che compare già nell'incisione di Dupérac.

Al centro dell'antistante specchio d'acqua rappresentante il corso del Tevere si trova una piccola barca di pietra, che allude all'isola di San Bartolomeo a Roma, con il tempio di Esculapio e quello di Giove, simboleggiati rispettivamente da un serpente spruzzante acqua e da un'aquila.

Alle spalle dell'isola, in un singolare confronto con la « vera » Roma visibile all'orizzonte, si apriva la visione di Roma antica, « in forma di Scena, ò Teatro semiouato »<sup>177</sup>, disposta a semicerchio su un pendio e distinta in sette parti,

[...] che rappresentano isette Colli di Roma ciascuno de quali acciò che possa essere distintamente conosciuto hà un Tempio sopra il più celebre, che dagli

---

<sup>175</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 147.

<sup>176</sup> Cfr. Antonio Del Re, *Dell'antichità tiburtine capitolo V*, op. cit., p. 55.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 56.

antichi ui fosse fabricato [...] et ciascun Tempio hà la sua statua in anzi di marmo per la quale si uiene in facile cognitione di chi fusse quel Tempio, et nel resto poi delli colli ui sono rappresentate tutte le maggiori fabriche, et più notabili di quel tempo<sup>178</sup>.

L'immagine di Roma viene compendiata in un ideogramma sineddochico - « pourtraict ou plustost modelle de Rome »<sup>179</sup> - come sequenza paratattica di edifici esemplari, disposti ad emiciclo e collegati alle spalle da archi evocanti l'acquedotto Claudio.

Se, come è stato evidenziato dalla critica<sup>180</sup>, tale codifica iconografica denuncia complesse ascendenze culturali, rielaborando plurime suggestioni assunte dalla tradizione scenografica, da modelli archeologici, da convenzioni cartografiche, oltre che riprodurre il tipo della *Forma Urbis* canonico nella cultura figurativa medievale, il riferimento ai *simulachra urbium* delle liturgie trionfali romane<sup>181</sup> conferisce alla *Fontana di Roma* un ulteriore sovratono semantico in relazione alla vicenda biografica del committente che, dopo aver visto vanificate le proprie ambizioni di ascesa al soglio pontificio, nell'« esilio » tiburtino verrebbe ad inscenare, nell'universo parallelo del giardino, un ideale gesto di appropriazione simbolica nei confronti dell'Urbe<sup>182</sup>.

<sup>178</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>179</sup> Cfr. Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 174-175.

<sup>180</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 23-28 ; Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 175-176, nota 36 ; Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli*, *op. cit.*, p. 72-74 ; Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, *op. cit.*, p. 25-26 ; 48-55 ; Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e Villa d'Este », *op. cit.*, p. 174-182 ; Id., « La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli », *op. cit.* ; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque », *op. cit.*, p. 101 ; David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>181</sup> Cfr. Peter J. Holliday, « Roman Triumphal Painting : Its Function, Development, and Reception », *The Art Bulletin*, LXXIX, 1997, 1, p. 130-147. Per la ripresa del tipo iconografico del modellino di città nelle rivisitazioni rinascimentali dei trionfi romani antichi si rimanda a Fausto Testa, « "Che 'l Tiber per veder scoperse il collo,/E pargli quasi il suo tempo ritorni" ». La rinascita di Roma antica e la retorica politica pontificia nel "trionfo" di Giulio II per il Carnevale del 1513 », *Das alte Rom un die neue Zeit. Varianten der Rom-Programmatik zwischen Petrarca und dem Barok/La Roma antica e la prima età moderna. Varietà del culto di Roma tra Petrarca e l'età moderna*, Internationale Tagung, Frankfurt am Main, J.-W. Goethe Universität, 18-20 November 2004, atti a cura di Peter Ihring & Friedrich Wolfzettel, Tübingen, Gunter Narr Verlag, in corso di stampa.

<sup>182</sup> Secondo la testimonianza di Audebert la realizzazione della *Fontana di Roma* rappresenterebbe per il Cardinale una sorta di simbolica rivalsea nei confronti del pontefice Pio V, che aveva frustrato le sue ambizioni di realizzare a Roma una grande residenza: « ledict Cardinal [...] dist que puis qu'il ne luy estoit permis auoir un chasteau en Rome, qu'il vouloit auoir Rome en son chasteau ». Cfr. Ronald W. Lightbown, « Nicolas Audebert », *op. cit.*, p. 175.

Nell'area antistante la serie degli edifici, la scena di Roma è completata infine dalla personificazione della città in fattezze di guerriera<sup>183</sup>, accanto alla quale furono aggiunte, successivamente alla morte del Cardinale, un gruppo scultoreo effigiante la lupa con i gemelli, ed un altro raffigurante la lotta di un cavallo - emblema di Tivoli - contro un leone - che allude a Roma -, ad evocare la sottomissione di Tivoli a Roma<sup>184</sup>.

La vicenda delle acque tiburtine, confluite nel Tevere, si sarebbe dovuta concludere nella « *Fontana del mare o di Nettunno* », che si progettava di realizzare in una esedra analoga a quella della *Fontana di Roma*, posta più a valle.

Mentre la *Fontana della Civetta* sembra attestarsi essenzialmente come prodigio tecnico e presenza spettacolare, per quanto non scevro di plausibili sovratoni di natura simbolica<sup>185</sup>, l'altra fontana che separava la *Fontana di Roma* da quella del *Mare*, la cosiddetta *Fontana degli Imperatori* - una sala da pranzo all'aperto -, rientrava puntualmente entro il ciclo della narrazione geografica, poiché alludeva al territorio tiburtino tramite la presenza delle

---

<sup>183</sup> Secondo il progetto di Ligorio, registrato dalla *Descrizione* ma travisato dallo scultore che eseguì l'opera, la « Statua di Roma trionfante » avrebbe dovuto tenere in mano una statuetta effigiante « la uittoria alata » e non una lancia. *Descrizione, op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 148. Cfr. Carl Lamb, *Die Villa d'Este in Tivoli, op. cit.*, p. 92 ; David R. Coffin, *The Villa d'Este, op. cit.*, p. 26-27 ; Id., *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 89.

<sup>184</sup> Secondo l'interpretazione di Maria Luisa Madonna nel gruppo scultoreo sarebbe da ravvisarsi anche un riferimento alla « giustizia capitolina ». Cfr. Maria Luisa Madonna, « La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli », *op. cit.*

<sup>185</sup> Secondo una proposta interpretativa avanzata da Coffin, il *tour de force* eroniano della *Fontana della Civetta*, ubicata in posizione baricentrica tra i due principali assi trasversali del giardino, si inserirebbe nell'economia simbolica del complesso tiburtino proponendosi come luogo elettivo di mediazione tra la Natura, alla quale sarebbe consacrata la direttrice che collega la *Fontana della Dea della Natura* alla *Fontana di Nettuno*, e l'Arte, celebrata nel percorso inaugurato dalla *Fontana di Pegaso* e concluso dalla *Fontana di Roma*, interpretata come emblema del fiore delle arti sotto l'egida delle Muse. Cfr. David R. Coffin, *The Villa in the Life, op. cit.*, p. 327-329 ; Id., *Gardens and Gardening in Papal Rome, op. cit.*, p. 87-89; 103-104 ; Id., *Pirro Ligorio, op. cit.*, p. 91. Con questa lettura concorda nella sostanza Claudia Lazzaro Bruno, *The Renaissance Garden, op. cit.*, p. 229. Una tesi affine è sostenuta da David Dornie, che legge nella figura della civetta un riferimento a Minerva e ipotizza un legame topografico e simbolico con la *Grotta di Venere* all'interno di un sistema bipolare volto a confrontare la creatività dell'ingegno umano con la forza generativa della natura. La *Fontana della Civetta* in quanto consacrata a Minerva costituirebbe inoltre il fulcro di un sistema che comprenderebbe anche la *Fontana di Roma* e la *Grotta di Diana*, tutte a vario titolo intese a declinare il tema delle virtù creatrici dell'uomo. Cfr. David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli, op. cit.*, p. 85-87. Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna riconoscono nella *Fontana della Civetta* un riferimento all'elemento Aria. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « L'evoluzione delle Fontane dal Cinquecento al Novecento », *op. cit.*, p. 113.

statue dei quattro imperatori - Cesare, Augusto, Traiano ed Adriano - che avevano edificato le loro ville nella regione<sup>186</sup>.

La trascrizione dell'immagine del territorio tiburtino nella sequenza degli elementi dell'arredo plastico si disloca tuttavia in un itinerario semantico non univoco, bensì polisignificante.

Evocata come personificazione del fiume Aniene, la Sibilla Tiburtina narra nel giardino anche la sua propria storia. La complessa vicenda mitica del *genius loci* di Tivoli<sup>187</sup> si sovrappone all'evocazione simbolica del territorio, snodandosi nella medesima sequenza spaziale.

Le fasi salienti del mito della Sibilla Albunea sono evocate anche nelle decorazioni pittoriche della Villa, nella cosiddetta *Seconda Sala Tiburtina*<sup>188</sup> dove, tra altre scene, sono effigiate la follia omicida di Atamante; il terrore di Ino e di Melicerte; l'intercessione di Venere presso Nettuno e la trasformazione di Ino e del figlio in divinità marine; Leucòtea e Palemone; Ino-Mater Matuta-Sibilla Albunea, accompagnata dal figlio alla foce del Tevere, rappresentato da una divinità fluviale; infine i sacrifici offerti a Ino, venerata come Mater Matuta, dea della nutrizione, e al figlio da parte delle genti di Tivoli.

Nel giardino la presenza della Sibilla Albunea innesca una sequenza narrativa nell'ambito della quale vengono risemantizzati alcuni elementi dell'arredo che abbiamo già letto con diverso significato in altri contesti.

La presenza della *Grotta di Venere*, nell'area chiusa antistante la *Fontana di Tivoli*, si giustifica, in relazione al mito della Sibilla Albunea, con il ruolo avuto da Venere nella vicenda di Ino. Venere, dea del « piacere uoluttuoso » nell'itinerario spaziale e semantico di Ercole al bivio, inscritta entro questa diversa trama narrativa acquista un diverso significato, benefico e salvifico, quale artefice della divinizzazione di Ino come Leucòtea alla quale del pari è assimilata, in quanto dea della fecondità, in virtù del legame di entrambe con l'acqua, elemento germinale.

---

<sup>186</sup> *Descrizione*, *op. cit.*, in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 145. Alla strategia evocativa di memorie imperiali antiche andrebbe ascritta la scelta di citare, nelle quattro colonne salomoniche della fronte, il motivo della « pergola » costantiniana di S. Pietro. Cfr. Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « L'evoluzione delle Fontane dal Cinquecento al Novecento », *op. cit.*, p. 114.

<sup>187</sup> Cfr. Ovidio, *Fasti*, VI, 473-563, edizione consultata cit. p. 436-443; Ovidio narra la vicenda mitica di Ino anche in *Metamorfosi*, IV, 416-564, edizione consultata cit., p. 152-161. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 85-88 e *passim*. Il rilievo della vicenda mitica della Sibilla Tiburtina nell'economia del sistema simbolico del giardino è stato sottolineato con particolare efficacia nei seguenti contributi critici alle cui analisi di dettaglio si rimanda: Maria Luisa Madonna, « Il Genius Loci di Villa d'Este », *op. cit.*: Id., « Pirro Ligorio e Villa d'Este », *op. cit.*; David Dornie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « I miti del giardino di Ippolito », *op. cit.*; Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, « Pirro Ligorio e i teatri delle acque », *op. cit.*

<sup>188</sup> Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, *op. cit.*, p. 63-64.

Le due statue di Bacco, poste in due nicchie ai lati dell'apertura del recinto della *Fontana di Tivoli* verso il *Viale delle Cento Fontane*, motivano la loro presenza con i molteplici legami, sia a livello narrativo sia a livello tematico, che intessono con la vicenda della Sibilla Tiburtina. Dopo la morte della madre Semele, Bacco fu allevato dalle Ninfe - che compaiono anch'esse nelle nicchie della *Fontana di Tivoli* - e da Ino, sorella della madre ; inoltre Bacco ha avuto anch'egli ruolo di intercessore per la salvazione di Ino in balia dei flutti marini.

La presenza di una coppia di effigi del dio allude inoltre alla sua duplice nascita, e richiama il grande tema della morte-resurrezione che è svolto nel giardino da un coro di narrazioni convergenti. Come Dioniso, anche Ino-Leucòtea è « nata due volte », morta e risorta ad una vita più alta, così come Ippolito-Virbio e, in un certo senso, anche Ercole assunto alla gloria dell'Olimpo.

Il *Viale delle Cento Fontane* oltre a rappresentare il percorso delle acque tiburtine verso Roma, allude dunque anche, nel contesto della narrazione mitica, alla peregrinazione di Leucòtea attraverso al mare fino all'approdo sulle sponde del Tevere, presso la *Fontana di Roma*, o, viceversa, al viaggio da Roma verso Tivoli, dove avverrà la sua estrema trasformazione<sup>189</sup> e si potrà celebrare la sua apoteosi come Sibilla Tiburtina, che domina alta al centro del monte artificiale della *Fontana di Tivoli*, e che doveva venire esaltata anche nelle nove grotte dedicate alle Sibille sotto la *Fontana del Diluvio* (che non furono mai portate a compimento), fatte « per honorar massimamente la Sibilla Tiburtina »<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Al tema della trasformazione allude la sequenza di formelle a rilievo in stucco effigianti temi tratti dalle *Metamorfosi* ovidiane che adornano la fronte del registro superiore della fontana, in corrispondenza del canale mediano. L'ideale percorso tra Tivoli e Roma alluderebbe del pari alla leggendaria processione che avrebbe condotto una statua della Sibilla, ritrovata a Tivoli in una grotta dall'Aniene, sino al Tempio di Giove sul Campidoglio a Roma, ove si conservavano i Libri Sibillini. Tale episodio è evocato del pari in un affresco sulla parete nord-orientale della *Seconda Sala Tiburtina*. Cfr. David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>190</sup> *Descrizione*, op. cit., in David R. Coffin, *The Villa d'Este*, op. cit., p. 143. La *Fontana del Diluvio* avrebbe dovuto costituire il punto di partenza di un percorso ad L a mezza quota, scandito dalla *Fontana dell'Ovato* e dal *Viale delle Cento Fontane* e concluso dalla *Fontana di Roma*, consacrato a celebrare la figura della Sibilla Tiburtina e ad evocarne il viaggio tra Tivoli e Roma. Alla figura della Sibilla la *Fontana del Diluvio* risulta infatti connessa a più livelli : l'originaria configurazione convessa della sezione basamentale del complesso richiama infatti l'impianto circolare del *Tempio della Sibilla* a Tivoli ; venerata anche come *Mater Matuta* la *Sibilla Tiburtina* era assunta al rango divinità preposta ai processi generativi, prerogativa condivisa con la *Diana Efesia*, la cui effigie avrebbe dovuto costituire il fulcro della *Fontana del Diluvio* - ricordata infatti da Lafrejr come *Fontana della Dea della Natura* - ; la sonorità musicale della fonte Alburnea era infine evocata dal concerto che scaturisce dall'organo idraulico. In ossequio alla ricorrente pratica della superfetazione simbolica non manca il riferimento alla geografia del territorio e alla sua topografia sacra, per tramite della riproduzione mimetica del salto dell'Aniene

Protagonista anch'essa di una vicenda di morte e di resurrezione, *genius loci* di Tivoli e suggello mitologico all'appropriazione simbolica del territorio da parte del Cardinale, la Sibilla Albunea si affianca pertanto ad Ercole e ad Ippolito quale terza protagonista del sistema allegorico della Villa, entro il quale, allo stesso modo di Ercole e di Ippolito, agisce anch'essa come *figura* del committente, del quale rappresenta gli attributi morali, in qualità di sacerdotessa dotata di virtù profetica, e perciò votata ad un impegno di castità e purezza, e tradizionale legislatrice di Tivoli, e perciò portatrice di un'ideale di giustizia<sup>191</sup>.

Nell'incalzante proliferare e intersecarsi di temi, narrazioni, e registri semantici che si attua nel giardino, la complessa evocazione delle vicende di Ino-Leucotea-Sibilla Albunea deve essere peraltro collocata e compresa anche in relazione al legame dal quale, sul piano degli sviluppi narrativi del mito, essa è collegata ad Ercole, figura chiave del sistema simbolico ordito a celebrazione del Cardinale, dacché era stato proprio l'eroe tebano a salvare Leucotea, al suo approdo in terra laziale, dall'assalto delle Baccanti<sup>192</sup>.

Le istanze encomiastiche intrinseche al programma iconografico del complesso tiburtino si risolvono così in un raffinatissimo, esoterico gioco erudito, che sollecita i visitatori a seguire e a connettere le molteplici fila che nel testo simbolico ordito nel giardino si intessono a più livelli, in una stratificata, inestricabile trama di rimandi, incontri, convergenze, intrecci, sovrapposizioni.

L'esercizio intellettuale di decrittazione richiesto al visitatore risulta peraltro inscindibile dall'esperienza fisica dello spazio del giardino, che è idealmente ridisegnato dall'intrico di sequenze lineari di immagini che si snodano lungo i suoi viali e dai percorsi di lettura che essi predispongono, governando la sintassi complessiva del testo.

Il giardino è luogo di scrittura, natura inscritta, ordinata da una « topografia » del leggere-decrittare che si affianca, si sovrappone, si interseca alle « topografie » del vedere, dell'udire, del toccare, e che richiede impegno meticoloso, e all'apparenza aperto *ad infinitum*, ad un inesausto errare alla ricerca del senso.

Nel vertiginoso susseguirsi di incontri e nella diaspora dei percorsi possibili che scandiscono l'esperienza del giardino come testo simbolico è così l'inquieto disorientamento del labirinto a calare sul nitore geometrico della struttura spaziale che, cristallina, si offriva al dominio intellettuale della sintesi prospettica come utopia della redenzione edenica della natura ad opera della forma.

---

mediante la imponente massa d'acqua emessa dalla fontana. Cfr. David Dernie, *The Villa d'Este at Tivoli*, *op. cit.*, p. 48-69.

<sup>191</sup> L'esaltazione della *virginitas*, che accomuna la Sibilla Albunea e Ippolito, presenta anche un sovratono astrologico, alludendo al segno zodiacale del Cardinale, che sotto il segno della Vergine era nato, il 25 di agosto 1509.

<sup>192</sup> Cfr. Ovidio, *Fasti*, VI, 503-523, edizione consultata cit. p. 438-441.



« Il giardino dei sentieri che si biforcano » : la Villa d'Este a Tivoli

## Immagini

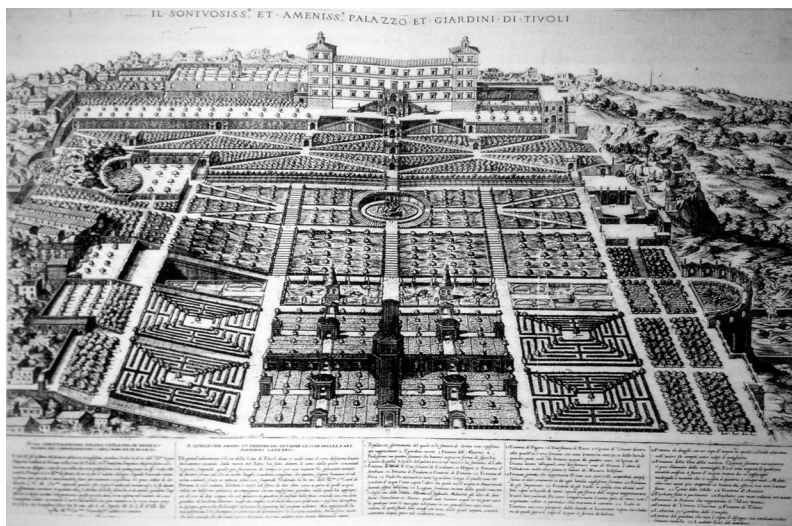


Fig. 1 - É. Dupérac, *Villa d'Este a Tivoli*

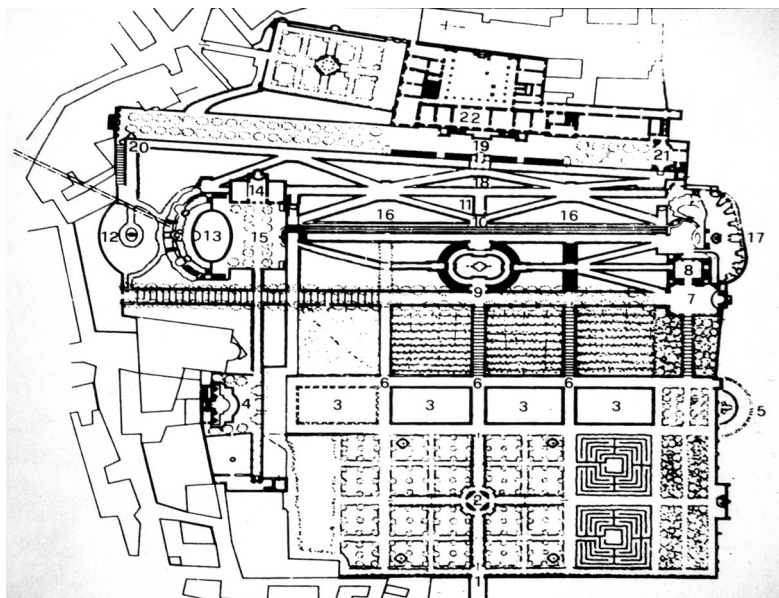


Fig. 2 - *Villa d'Este a Tivoli*, planimetria del giardino

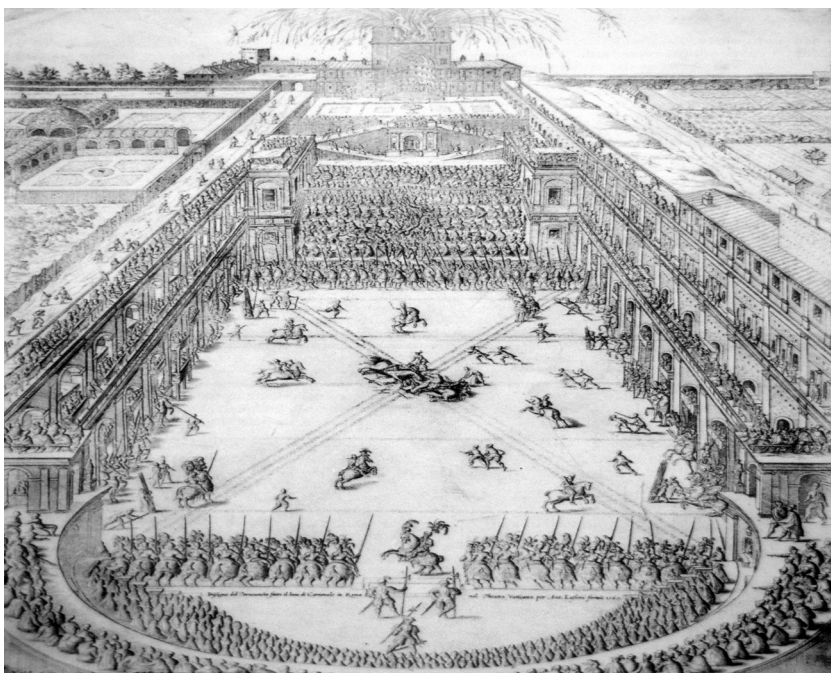


Fig. 3 - É. Dupérac, *Cortile del Belvedere*



Fig. 4 - Muziano, *Veduta di Villa d'Este*, foto di F. Testa.





Fig. 5 - Impresa del Cardinal Ippolito d'Este

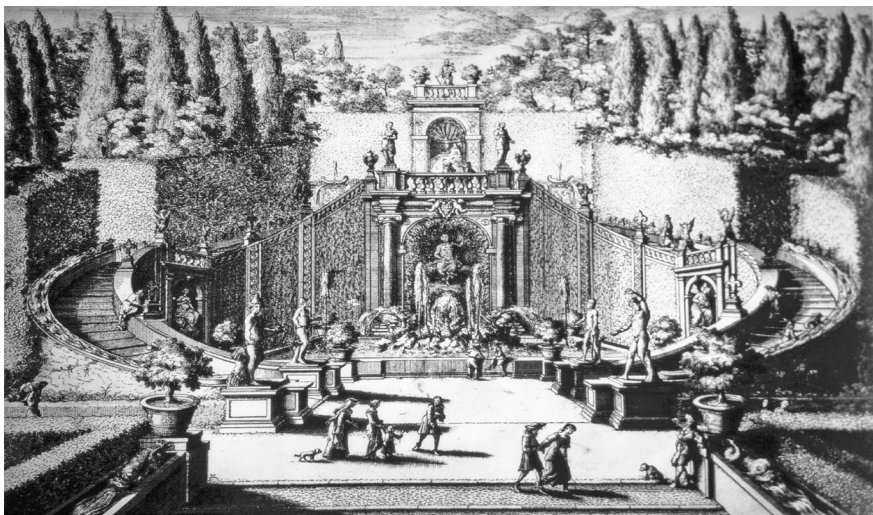
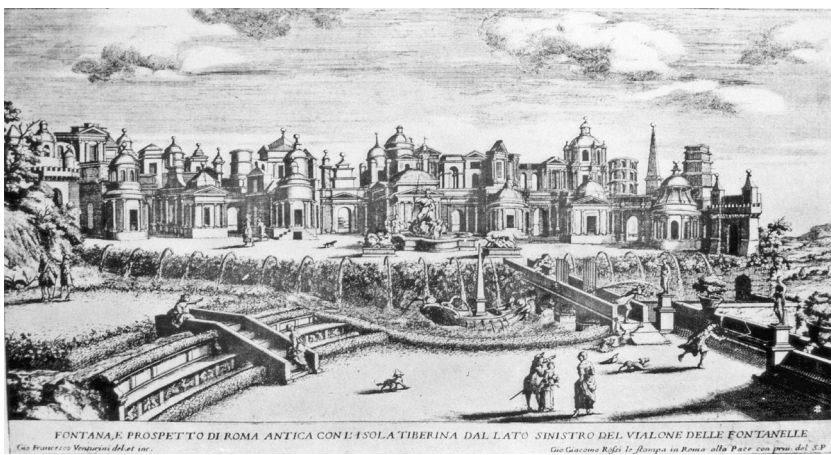


Fig. 6 - Fontana del Dragone



*« Il giardino dei sentieri che si biforcano » : la Villa d'Este a Tivoli*



*Fig. 9 - Fontana di Roma*



*Fig. 10 - Fontana dell'Organo, foto di F. Testa.*

Didascalie delle immagini

1. *Villa d'Este a Tivoli*, incisione di Étienne Dupérac, 1573, da Antonio Lafrery, *Speculum Romanae Magnificentiae*.
2. *Villa d'Este a Tivoli*. Planimetria del giardino secondo il progetto originario (rielaborazione dell'autore da C. Lamb). Legenda: 1) Accesso a valle; 2) Pergola a crociera; 3) Peschiere; 4) Fontana dell'Organo; 5) Fontana di Nettuno; 6) Scale dei Bollori; 7) Fontana della Civetta; 8) Fontana degli Imperatori o di Proserpina; 9) Fontana del Dragone e statua di Ercole; 10) Statua di Ercole vecchio; 11) Statua di Ercole con un fanciullo in braccio; 12) Fontana di Pegaso; 13) Fontana dell'Ovato; 14) Grotta di Venere; 15) Statue di Bacco; 16) Viale delle Cento Fontane; 17) Fontana di Roma; 18) Fontana di Pandora; 19) Fontana di Leda; 19) Grotte di Esculapio e Igiea; 21) Grotta di Diana; 22) Villa.
3. *Cortile del Belvedere*, incisione di Étienne Dupérac, 1565, da Antonio Lafrery, *Speculum Romanae Magnificentiae*.
4. *Veduta di Villa d'Este*, affresco di Gerolamo Muziano, 1565-67, Tivoli, Villa d'Este, Salone della Fontana (foto di F. Testa).
5. *Impresa del Cardinal Ippolito d'Este*, Tivoli, Villa d'Este, Soffitto ligneo della Camera da letto del Cardinale (particolare, da Isabella Barisi & Marcello Fagiolo & Maria Luisa Madonna, *Villa d'Este*, Roma, De Luca, 2003).
6. *Fontana del Dragone*, incisione, 1685, da Giovanni Francesco Venturini, *Le fontane del Giardino Estense in Tivoli*, Roma s.i.d.
7. *Fontana dell'Ovato*, incisione di Étienne Dupérac, 1575, da Antonio Lafrery, *Speculum Romanae Magnificentiae*.
8. *Viale delle Cento Fontane*, incisione, 1685, da Giovanni Francesco Venturini, *Le fontane del Giardino Estense in Tivoli*, Roma s.i.d.
9. *Fontana di Roma*, incisione, 1685, da Giovanni Francesco Venturini, *Le fontane del Giardino Estense in Tivoli*, Roma s.i.d.
10. *Fontana dell'Organo*, Tivoli, Villa d'Este (foto di F. Testa).



*Visible* est une revue de sémiotique visuelle mise en place dans le cadre d'un projet de recherche européen initié par le CeReS (Centre de recherches sémiotiques) de l'université de Limoges. Elle participe à la construction de ce lieu d'échanges et publie, par priorité, les résultats de ces rencontres.

Comment saisir l'hétérogénéité du visible ? Comment rendre compte de la pluralité des approches disciplinaires mais aussi de la diversité constitutive de l'objet ? Suite à la prémisses examinée en 2003, *la diversité sensible*, ce numéro consacré aux travaux de l'année 2004 développe le second point de l'argumentation, la *diversité modale*, c'est-à-dire les *syncrétismes*. Il fait le récit des journées d'étude de Liège (Belgique) consacrées à *L'écriture dans l'image* et de celles de Bertinoro (Italie), centrées sur *L'espace du jardin*.

---

Les auteurs du numéro : Pierluigi Basso, Lucia Corrain, Maria Giulia Dondero, Francis Edeline, Elisabetta Gigante, Jean-Marie Klinkenberg, Patrizia Magli, Tiziana Migliore, Françoise Parouty, Herman Parret, Fausto Testa, Jean Winand.

---



ISBN : 2-84287-418-8

ISSN : 1778-042 X

20 €

