

The Chromatic Dimension in Gottfried Boehm's Reflection. Iconic Difference, Colour and a Comparison with French Philosophy

Anita Merlini

anita.merlini@phd.units.it

Our paper aims at analyzing the relationship between the dimension of colour and the concept of iconic difference as it has been developed by the German philosopher Gottfried Boehm. In particular, we show how colours can contribute to the blossoming of iconic meaning in a way that cannot be fully expressed through language, thus giving access to a more authentic ontological truth of the object represented in the image. Moreover, we introduce a comparison between Boehm, Merleau-Ponty and Derrida. More specifically, we argue that Boehm's understanding of the colour and of the concept of difference relies largely on the work of Merleau-Ponty and diverges for this reason with Derrida's approach towards colours. Therefore, we conclude that any comparison between Boehm and Derrida should be undertaken prudently, if our goal is to appreciate the specific material features of images against the reduction of textual analysis.

Keywords: Boehm, Merleau-Ponty, Derrida, iconic difference

La dimensione cromatica nella riflessione di Gottfried Boehm.

La differenza iconica, il colore e un confronto con la filosofia francese

Anita Merlini
anita.merlini@phd.units.it

1. Introduzione

La differenza iconica figura come una delle proposte più originali e interessanti della riflessione di Gottfried Boehm, filosofo tedesco allievo di Hans-Georg Gadamer e uno dei protagonisti principali, insieme a Horst Bredekamp e Hans Belting, del dibattito attorno all'immagine sorto in ambito germanofono, altresì noto sotto il nome di *Bildwissenschaft*. Il nostro obiettivo in queste pagine sarà quello di porre in evidenza il ruolo attribuito alla dimensione cromatica nel contesto della differenza iconica. Come vedremo, infatti, il colore contribuisce in maniera attiva a quella peculiare produzione di significato di cui solo le immagini sono capaci, dando così luogo a una conoscenza più autentica dell'oggetto o fatto rappresentato. A partire da questa prospettiva, ci sarà possibile discutere i termini e la portata dell'inevitabile confronto tra Boehm e due autori centrali nella tradizione filosofica francese: Maurice Merleau-Ponty e Jacques Derrida¹. Tale raffronto ci sembra ineludibile nella misura in cui, da una parte, la riflessione di Boehm riprende apertamente e ampiamente il pensiero merleau-pontiano, mentre, dall'altra, la stessa espressione "differenza iconica" suggerisce il riferimento alla nozione derridiana di *différance*². Intendiamo quindi mostrare come, proprio a

¹ Per mancanza di spazio dobbiamo qui lasciare sullo sfondo la riflessione di Max Imdahl – un'altra importante fonte teorica della riflessione boehmiana – preferendo un confronto più lineare tra Boehm e la filosofia francese. A ogni modo, la tematica del colore è al centro di diversi saggi di Imdahl, tra cui ricordiamo M. Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* (1987), Wilhelm Fink, München 2003.

² Quanto al confronto con Derrida, rimandiamo a R. Rubio, J. Vignola, *Imagen y diferencia. Una aproximación deconstructiva a la teoría de la diferencia icónica de Gottfried Boehm*, in "Tópicos, 31

partire dalla prospettiva del colore, sia possibile confermare il forte debito di Boehm nei confronti di Merleau-Ponty e in tal modo evidenziarne la distanza rispetto ad alcuni aspetti dell'impostazione derridiana. A questo scopo, vogliamo proporre in prima battuta una panoramica sul concetto di differenza iconica focalizzandoci sul ruolo del colore, per poi mostrare la vicinanza tra le tesi boehmiane e quelle merleau-pontiane. Infine, a partire dal diverso trattamento che Derrida riserva alla linea e al colore, vogliamo mostrare come le posizioni di Boehm e Merleau-Ponty risultino per certi versi inconciliabili rispetto al pensiero di Derrida. Di conseguenza, intendiamo sottolineare come qualsiasi confronto con il pensiero di Derrida debba essere condotto con estrema cautela, se il nostro intento è quello di restare fedeli alla volontà boehmiana di studiare le immagini secondo uno schema di analisi che non ne trascuri la specificità, intesa come continuo rimando alla propria costituzione materiale e figurativa.

2. La differenza iconica, il colore e il significato dell'immagine

Ci accingiamo dunque a descrivere la nozione di differenza iconica e il ruolo che il colore ricopre, nella prospettiva boehmiana, all'interno delle dinamiche che caratterizzano l'immagine. Come abbiamo anticipato, la differenza iconica rappresenta una delle chiavi di volta dell'impianto filosofico boehmiano e si rivela forse il contributo più importante offerto da Boehm all'edificio della *Bildwissenschaft*.

In maniera generale, Boehm descrive la differenza iconica come quella «logica del contrasto»³ che permette all'osservatore di riconoscere un significato a partire dalle condizioni materiali dell'immagine⁴. La produzione di senso che ne risulta – questione centrale per Boehm⁵ – ha quindi luogo attraverso i contrasti che l'immagine stessa è in grado di dispiegare sulla propria superficie, contrasti che si articolano, ad esempio, tra

Revista de Filosofia”, 61, 2021, pp. 227-257, su cui poi torneremo. Rubio e Vignola a loro volta prendono le mosse dalle riflessioni di Dieter Mersch sul rapporto tra differenza iconica e *différance*.

³ G. Boehm, *Ikonische Differenz*, in “Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik”, 1, 2011, p. 175.

⁴ *Ivi*, p. 174.

⁵ La differenza iconica viene in effetti a rispondere a una domanda fondante per Boehm, il cui intento è quello di spiegare come l'osservatore possa riconoscere un significato a partire dall'immagine osservata. In questo senso, la scelta del titolo della raccolta di saggi *Wie Bilder Sinn erzeugen* (in italiano: «Come le immagini producono senso»), pubblicata nel 2007, deve essere senza dubbio intesa come programmatica. Cfr. G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (2007), Berlin University Press, Berlin 2010.

lo sfondo e le figure, tra le figure stesse, tra i colori dell'immagine, tra i colori e le figure, ma anche tra una visione simultanea degli elementi dell'immagine e una loro percezione in successione⁶, tra un «vedere visivo» e un «vedere ricognitivo»⁷. Grazie alla nozione di differenza iconica, Boehm è in grado di dimostrare come le immagini possano produrre significato a prescindere dal supporto del linguaggio⁸, congiungendosi così alla critica che la *Bildwissenschaft* in generale rivolge a qualsiasi tentativo di studiare le immagini attraverso modelli linguistici⁹. Nello specifico, attraverso l'immagine e la sua dinamica differenziale ha luogo una «crescita nell'essere»¹⁰ del rappresentato, ovvero un ampliamento della verità della sua essenza, che attiva «uno scambio metabolico con la realtà»¹¹ e dischiude un «mondo possibile»¹². Tale ampliamento «non si può neppure ridurre in concetti scientificamente e senza residui»¹³. Da questa prospettiva, non dovrà pertanto sorprendere la particolare attenzione che Boehm dedica agli elementi materiali dell'immagine, antecedenti a qualsiasi concettualizzazione e veri e propri motori della differenza iconica: linee, colori, figure, ma anche texture, tecniche e materiali dell'opera d'arte. Dall'opposizione di questi

⁶ Si veda al riguardo Id., *Rappresentazione – presentazione – presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in Id., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, tr. it. di M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Marrone, E. Pastore, postfazione di T. Griffero, Meltemi, Roma 2009, pp. 89-104, in particolare p. 94 e ss.

⁷ Con quest'ultima opposizione Boehm rinvia alla riflessione di Imdahl. Cfr. Id., *La descrizione dell'immagine. Sui confini fra immagine e linguaggio*, in Id., *La svolta iconica*, cit., pp. 187-212, in particolare p. 192 e ss.; M. Imdahl, *Osservazioni storico-artistiche*, in H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica. Con un saggio di Max Imdahl* (1972), tr. it. di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, pp. 49-70.

⁸ G. Boehm, *Ikonische Differenz*, cit., p. 171.

⁹ Per una panoramica generale sulla *Bildwissenschaft*, rimandiamo a H. Belting (hrsg. v.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink, München 2007; H. Burda, *In medias res. Zehn Kapitel zum iconic Turn*, Petrarca, München 2010; H. Burda, C. Maar (hrsg. v.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln 2005; G. Frank, B. Lange, *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*, WBG, Darmstadt 2010; Netzwerk Philosophie (hrsg. v.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Halem, Köln 2014; S. Schade, S. Wenk, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript, Bielefeld 2011; M. Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München 2005.

¹⁰ Chiaramente, qui emerge in tutta la sua forza l'eredità gadameriana. A tal riguardo, è necessario notare come per Boehm non tutte le immagini siano in grado di sortire gli effetti che stiamo descrivendo: sono infatti le sole immagini forti a produrre significato. Non abbiamo qui lo spazio per soffermarci su questa distinzione e rimandiamo pertanto a G. Boehm, *Crescita nell'essere. Riflessione ermeneutica e arte figurativa*, in Id., *La svolta iconica*, cit., pp. 145-166.

¹¹ *Ivi*, p. 153.

¹² *Ivi*, p. 165, corsivo dell'autore.

¹³ *Ivi*, p. 163.

elementi sorge il senso iconico, irriducibile alla sua espressione linguistica, la quale, appunto, non sarebbe capace di restituire le dinamiche differenziali dell'immagine, percepibili soltanto attraverso la visione.

Ora, è importante evidenziare come tra gli elementi che mobilitano la superficie iconica non esista una gerarchia. In particolare, non solo gli elementi cromatici non risultano subordinati rispetto alle linee o alle figure, ma guadagnano secondo Boehm una sfera autonoma. Il filosofo tedesco ritrova un primo esempio della potenza della dimensione cromatica nell'opera di Cézanne, che dimostra per Boehm in maniera particolarmente efficace come il colore sia in grado di concorrere alla generazione di senso iconico¹⁴, non in base a un'opposizione binaria fine a sé stessa (che in un'ottica verbale e predicativa porterebbe alla contraddizione e quindi all'arresto del processo di attribuzione di senso)¹⁵, ma secondo un «*Logos sui generis*»¹⁶, che al contrario riesce a conciliare elementi irriducibili¹⁷, portandoli così – proprio in virtù della loro irriducibilità – a comporsi in una forma dinamica¹⁸, attraversata da tensioni ed energie e quindi produttrice di significato¹⁹. Nel caso di Cézanne, allora, il colore procede e si irradia secondo un movimento estraneo alla logica della linea, contribuendo tuttavia all'efficacia del quadro, che proprio attraverso la cooperazione di colore e disegno acquista concretezza, volume e luminosità²⁰. Dunque, la prospettiva della differenza iconica lascia tanto al colore quanto alla linea la possibilità di esprimere il proprio potenziale, senza ridurre l'uno all'altra (o viceversa)²¹, ma anzi valorizzando l'impossibilità della loro sovrapposizione e la diversità dei loro effetti.

Oltre ai singoli contrasti tra i colori o tra i colori e le figure, Boehm evidenzia come il colore tipicamente provochi un effetto d'insieme, fondi una simultaneità che pervade

¹⁴ Id., *Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus*, in G. Boehm, E. Alloa, O. Budelacci, G. Wildgruber (hrsg. v.), *Imagination. Suchen und Finden*, Wilhelm Fink, Paderborn 2014, p. 38.

¹⁵ Rispetto alla negazione della logica predicativa, cfr. Id., *Concetti e immagini. Sui limiti della domanda socratica*, in Id., *La svolta iconica*, cit., pp. 167-186, in particolare pp. 175-180; Id., *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, in Id., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, cit., p. 211.

¹⁶ Id., *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktischen Wurzeln des Bildes*, in Id., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, cit., p. 20, corsivo dell'autore.

¹⁷ Id., *Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus*, cit., p. 36.

¹⁸ La questione della forma in relazione al colore assume particolare rilievo in *ivi*.

¹⁹ *Ivi*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 36.

la superficie del quadro²². Tale effetto è condensato nell'espressione – piuttosto riuscita – di «clima coloristico»²³, che Boehm utilizza per descrivere le opere di Neo Rauch. In effetti, nei quadri del pittore tedesco i colori risultano, da una parte, complementari rispetto alle figure²⁴, dall'altra, tuttavia, guadagnano una propria autonomia²⁵ proprio nel momento in cui l'insieme delle relazioni che si instaurano tra i colori avvolge l'intero quadro al di là delle figure e rende così credibile l'assurda compresenza di realtà del tutto irrelate²⁶. Anche in questo caso, i colori mettono in moto un reticolo di vettori energetici che, di per sé, non lasciano emergere nessun significato esprimibile attraverso proposizioni predicative, ma riescono comunque a provocare un effetto sull'osservatore²⁷.

Ma seguiamo ancora la riflessione boehmiana sul colore, perché questa ci porta a un altro aspetto fondamentale della differenza iconica, ovvero la questione della negatività e dell'ambiguità del cosiddetto «continuum» pittorico²⁸. Anche in questo caso, l'insistenza sull'aspetto negativo, opaco e indefinibile dell'immagine si lega a doppio filo alla necessità, già evocata, di distinguere la logica iconica dalla logica linguistica e predicativa. Di nuovo, la critica a una lettura testuale dei fenomeni iconici passa per gli aspetti materiali dell'immagine, con particolare riferimento al «caos degli atomi colorati»²⁹, grazie ai quali la superficie iconica si dinamizza, permettendo agli elementi di comporsi e ricomporsi a ogni atto visivo secondo una configurazione diversa, all'interno della quale gli stessi elementi assumono diversi significati contemporaneamente, significati che non si escludono a vicenda, ma anzi concorrono

²² *Ivi*, p. 35.

²³ *Id.*, *Plötzlich, diese Übersicht. Farbe und Imagination bei Neo Rauch*, in H. Broeker (hrsg. v.), *Neo Rauch – Neue Rollen. Bilder 1993 – 2006*, catalogo della mostra *Neo Rauch – Neue Rollen. Bilder 1993 – 2006* (Kunstmuseum Wolfsburg, 11 novembre 2006 – 11 marzo 2007), DuMont, Köln 2006, p. 35: «das koloristische Klima», trad. it. nostra. Tutte le traduzioni, laddove diversamente indicato, sono nostre.

²⁴ *Ivi*, p. 37.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Tale questione è spesso associata al tema della differenza iconica, come accade ad es. in *Id.*, *Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus*, cit.; *Id.*, *Ikonomische Differenz*, cit.; *Id.*, *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, cit.

²⁹ *Id.*, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in *Id.*, *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hrsg. v. R. Ubl, Wilhelm Fink, Paderborn 2017, p. 213: «Chaos der farbigen Bildatome».

nelle loro relazioni a fondare la ricchezza dell'immagine³⁰. In altre parole, lo sfondo rappresenta una forza indistinta, un caos materiale all'interno del quale sono contenuti, in potenza³¹, tutti i contrasti dell'immagine, che l'occhio dell'osservatore costruisce o destituisce, focalizzandosi ora sul rapporto tra le campiture e le figure in primo piano, ora sulla tensione tra alcuni dettagli, ora sulla complementarità dei colori. Ben lungi dall'essere irrilevanti, i contrasti iconici non tematizzati, relativi ad esempio all'insieme delle scelte cromatiche, continuano a sortire effetti, proprio nella misura in cui il loro carattere negativo e ambiguo genera una tensione soggiacente e ineliminabile. In questo modo, lo sfondo assurge al ruolo di «figura dell'inizio»³², si organizza come lo «spazio sensoriale o epistemico per il fare figurativo e per il senso che esso produce»³³, cosicché la linea e il colore sembrano trovare proprio nelle tensioni dinamiche dello sfondo quella radice comune «dalla quale essi si diramano in maniera profondamente diversa e per contrasto»³⁴.

Riassumendo, Boehm riserva alla dimensione cromatica un ruolo centrale, un'esistenza autonoma, irriducibile alla linea e alla figura e capace di innescare energie e vettori all'interno della superficie iconica, moltiplicando le relazioni differenziali che su questa emergono. Tuttavia, gli aspetti cromatici si confrontano inevitabilmente con l'immagine nella sua integralità, la cui forza iconica emerge proprio dall'insieme dei contrasti che su di essa appaiono a diversi livelli (dunque non solo sul piano coloristico). In questo panorama, i colori dispiegano e attualizzano la propria potenza, da una parte, nei contrasti visibili dell'immagine, dall'altra riposano in potenza sullo sfondo dell'immagine, attivando, pur non essendo immediatamente visibili, dinamiche e vettori energetici sulla base dei quali l'osservatore è in grado di riconoscere un senso all'immagine.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Sulla potenzialità dello sfondo si veda in particolare Id., *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, cit.

³² G. Boehm, M. Burioni (hrsg. v.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Wilhelm Fink, München 2012, p. 29: «Figur des Anfangs».

³³ *Ivi*, p. 70: «einen sinnlichen oder auch epistemischen Raum für das bildnerische Tun und den Sinn, den es bewirkt».

³⁴ G. Boehm, *Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus*, cit., p. 29: «von der aus sie sich dann höchst unterschiedlich und per Kontrast verzweigen».

3. L'«Essere selvaggio» e la dimensione cromatica

Senza dubbio, il pensiero di Boehm matura un importante debito verso la filosofia di Merleau-Ponty, debito di cui lo stesso Boehm non fa mistero³⁵. Sebbene Boehm non tematizzi in maniera specifica la riflessione di Merleau-Ponty rispetto alla questione del colore, ci sembra al contrario utile andare a evidenziare la vicinanza tra l'impostazione filosofica di Boehm e quella merleau-pontiana proprio con riguardo alla dimensione cromatica: questo passaggio ci permetterà in seguito di dimostrare come qualsiasi confronto tra la nozione boehmiana di differenza iconica e il pensiero della differenza nella sua declinazione derridiana debba essere svolto attentamente, al fine di evitare fraintendimenti, confusioni e, nel peggiore dei casi, forzature. Merleau-Ponty si dedica alla tematica del colore durante tutta la sua carriera filosofica, fin dai primi volumi pubblicati³⁶. A ogni modo, per non moltiplicare eccessivamente le opere prese in esame ed evitare così di generare confusione, preferiamo concentrarci sul trattamento della dimensione cromatica all'interno degli ultimi scritti merleau-pontiani, in particolare *L'occhio e lo spirito* (il cui anno di stesura è il 1960) e *Il visibile e l'invisibile* (pubblicato postumo nel 1964), poiché è su questi testi che Boehm si concentra maggiormente. Chiaramente, anche limitandoci ai due testi succitati, non potremmo esaurire in questo spazio il discorso merleau-pontiano sul colore³⁷, né potremmo illustrarne in maniera esaustiva le implicazioni con il resto dell'impalcatura concettuale degli ultimi scritti del filosofo francese.

Quanto all'analisi della dimensione cromatica proposta da Merleau-Ponty, questa si inserisce in una prospettiva più ampia, strettamente legata a quell'«Essere selvaggio» attorno al quale si sviluppa la tarda riflessione merleau-pontiana. Riscontriamo tale

³⁵ Si veda ad. es. Id., *Ikonische Differenz*, cit., p. 172, oppure si consideri il saggio *Il logos muto*, dove la filosofia di Merleau-Ponty è analizzata estesamente e dove alla riflessione merleau-pontiana viene attribuito un «valore esemplare». Cfr. Id., *Il logos muto*, in Id., *La svolta iconica*, cit., p. 240.

³⁶ La questione del colore è infatti già presente quantomeno in M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003 e naturalmente anche in Id., *Il dubbio di Cézanne*, in Id., *Senso e non senso* (1948), tr. it. a cura di P. Caruso, introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 27-44. D'altronde, Boehm nota come Merleau-Ponty nel suo scritto *Il dubbio di Cézanne* apra sentieri che percorrerà più consapevolmente nell'ultima parte della sua carriera filosofica. Si veda G. Boehm, *Il logos muto*, cit., pp. 234-235.

³⁷ Per una trattazione più mirata rispetto al tema del colore in Merleau-Ponty, rimandiamo a V.M. Fóti, *The Dimension of Color*, in G.A. Johnson (ed. by), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, transl. by M.B. Smith, Northwestern University Press, Evanston 1993, pp. 293-308.

impostazione sia nello studio della sfera artistico-figurativa (quale offertoci nel saggio *L'occhio e lo spirito*), sia per quanto riguarda l'esame della visibilità (e della relativa invisibilità) della nostra esperienza mondana, corporea, abituale (così come lo ritroviamo ne *Il visibile e l'invisibile*). In effetti, nella prospettiva merleau-pontiana il piano artistico e quello dell'esperienza quotidiana sono posti in continuità: lo dimostra il trattamento della pittura, considerata capace di rivelare – in maniera più efficace rispetto alla visione abituale – «come le cose si fanno cose, e il mondo mondo»³⁸. In entrambe le sfere dell'esperienza umana, Merleau-Ponty intende rivalutare le cosiddette “qualità secondarie”: discreditate dalla scienza, queste si vedono al contrario attribuire da Merleau-Ponty un «potere ontologico»³⁹. In questo senso, il colore non rappresenta un mero «involucro»⁴⁰ della cosa: all'inverso, sono gli aspetti cromatici (parallelamente alle altre dimensioni qualitative)⁴¹ a permettere la manifestazione della cosa, delineando così una «aconcettuale universalità e apertura delle cose»⁴², che precede qualsiasi oggettività e idealità.

Tuttavia, si deve notare come Merleau-Ponty non intenda il colore come una qualità immediatamente e completamente isolabile dal contesto dal quale emerge⁴³. All'opposto, il colore si trova inserito all'interno di una rete di relazioni tra tutti gli aspetti qualitativi dell'oggetto osservato, oltre ai rapporti dell'oggetto stesso con gli altri oggetti che lo circondano. Tale rete di connessioni determina e al contempo indetermina il colore. Da una parte, è proprio grazie a questo reticolo di relazioni che un colore può manifestarsi, ovvero emergendo da una «esistenza atmosferica»⁴⁴, da un'impressione coloristica generale che dipende dagli altri colori presenti nella scena e dai materiali che compongono gli oggetti stessi. In questo modo, ad esempio, un rosso «emerge da un rosso»⁴⁵, all'interno del quale si relaziona «ad altri rossi che gli stanno attorno, con i quali fa costellazione, o ad altri colori che esso domina o che lo dominano, che attira o

³⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), tr. it. di A. Sordini, postfazione di C. Lefort, SE, Milano 2015, p. 49.

³⁹ *Ivi*, p. 33.

⁴⁰ *Ivi*, p. 48.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 33.

⁴³ Id., *Il visibile e l'invisibile* (1964), testo stabilito da C. Lefort, nuova ed. it. a cura di M. Carbone, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1993, p. 149.

⁴⁴ *Ivi*, p. 148.

⁴⁵ *Ibid.*

che l'attirano, che respinge o che lo respingono»⁴⁶. A seconda degli altri rossi e dei materiali, quel rosso specifico assume una valenza particolare, cosicché il rosso «non è il medesimo, a seconda che appaia in una costellazione o nell'altra»⁴⁷. Insomma, il colore nasce dalla «differenza fra cose e fra colori»⁴⁸ e si pone come una «cristallizzazione momentanea dell'essere colorato o della visibilità»⁴⁹. D'altra parte, però, il colore si indetermina proprio in virtù delle relazioni che ne rappresentano le condizioni di apparizione, nella misura in cui «il sensibile stesso è *invisibile*»⁵⁰: detto altrimenti, il colore non solo si inserisce in un reticolo di relazioni di per sé invisibile, ma, proprio quando emerge in quanto qualità individuale e determinata, oscura – pur senza eliminare – quegli elementi atmosferici che ne hanno permesso la manifestazione.

Dunque, il colore emerge a partire da uno sfondo invisibile, da un orizzonte cromatico trascendente⁵¹ (intrecciato a sua volta con gli altri aspetti qualitativi dell'oggetto) – ove tale trascendenza non si trova in un imprecisato al di là, ma si configura come parte della carne stessa del mondo. L'invisibile, difatti, «non è il contrario del visibile»⁵², ma rappresenta «la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso»⁵³. La trama del reale è allora permeata dall'assenza e dalla negatività, non però in senso assoluto⁵⁴: si tratta al contrario di orizzonti ineliminabili «fra i quali il visibile attuale è un diaframma provvisorio, e che però sboccano indefinitamente solo in altri visibili»⁵⁵. L'invisibile è così «presenza dell'imminente, del latente o del nascosto»⁵⁶. In breve, una molteplicità di scarti e di differenziazioni invisibili struttura il visibile⁵⁷ e, grazie alle sue determinazioni qualitative, intrise di invisibile, la cosa emerge in quanto tale. Attraverso l'invisibilità, l'ambiguità e la latenza presupposte da ogni percezione sensibile, le qualità della cosa fondano

⁴⁶ *Ivi*, pp. 148-149.

⁴⁷ *Ivi*, p. 149.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 250, corsivo dell'autore.

⁵¹ *Ivi*, p. 211. Sulla questione della trascendenza si veda anche *ivi*, pp. 211-233.

⁵² *Ivi*, p. 230.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, pp. 166-167.

⁵⁵ *Ivi*, p. 167.

⁵⁶ *Ivi*, p. 257. Cfr. anche *ivi*, p. 149.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 230-231.

un'apertura⁵⁸ verso quell'Essere da cui le dimensioni del colore, del suono etc. si dipartono, un Essere che è «non somma di fatti, o sistema di idee, ma impossibilità del non senso o del vuoto ontologico»⁵⁹, una coesione di fondo su cui si basano tutte le differenziazioni successive⁶⁰. In definitiva, il colore, le luci, ma anche le forme, il movimento formano un «sistema di equivalenze»⁶¹ che riporta l'osservatore alla «presentazione aconcettuale dell'Essere universale»⁶².

Ora, dopo aver esaminato i tratti salienti delle posizioni merleau-pontiane attorno al colore, possiamo mostrare la notevole vicinanza di Boehm al pensiero del filosofo della *chair*. Anzi, a partire da tale vicinanza vogliamo porre in evidenza come la nozione di differenza da cui dipende il concetto boehmiano di differenza iconica prenda le proprie mosse dal pensiero di Merleau-Ponty. Rispetto alla questione del colore, un primo punto di contatto consiste certamente nel valore attribuito all'aspetto cromatico: in entrambi i casi al colore è riconosciuto un valore autonomo, il quale però appare del tutto interrelato con le altre dimensioni dell'Essere. Se, infatti, Merleau-Ponty evoca un «sistema di equivalenze» attivo tra tutte le sfere di manifestazione dell'unica realtà ontologica, allo stesso modo Boehm nota come gli elementi iconici facciano parte di «un tutto, che di norma è presente immediatamente e aproblematicamente»⁶³. Tale «tutto» richiama da vicino l'«Essere universale» merleau-pontiano e riserva alla dimensione cromatica un ruolo attivo nella dinamica dei contrasti che emerge dalla superficie dell'immagine. Di più, se per Merleau-Ponty il colore si pone come una «cristallizzazione momentanea» dell'«Essere universale», ugualmente il colore rappresenta nell'ottica boehmiana un contrasto attualizzato, che l'occhio lascia emergere a partire da uno sfondo che contiene in potenza tutte le differenze di volta in volta portate alla luce dallo sguardo dell'osservatore. In altre parole, un preciso contrasto cromatico affiora da un «clima coloristico», ambiguo e indeterminato, così come per Merleau-Ponty un rosso determinato nasce a partire da un rossore atmosferico. Da questa prospettiva, la comprensione boehmiana della differenza ci sembra iscriversi

⁵⁸ La tematica dell'apertura torna spesso: si veda ad es. *ivi*, pp. 142, 166, 233.

⁵⁹ *Ivi*, p. 136.

⁶⁰ *Ivi*, p. 106.

⁶¹ *Ivi*, p. 259. Si veda anche *ivi*, p. 226; Id., *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 51.

⁶² *Ivi*, pp. 50-51.

⁶³ G. Boehm, *La descrizione dell'immagine. Sui confini fra immagine e linguaggio*, cit., p. 197.

perfettamente nella proposta di Merleau-Ponty: essa si manifesta a partire da un orizzonte invisibile che si presenta come la condizione di possibilità del contrasto visibile. Pertanto – in linea con Merleau-Ponty e come vedremo meglio in seguito trattando il confronto con Derrida – la differenza iconica di Boehm non prende le proprie mosse da un'assenza assoluta, dall'aporia della *différance*, ma al contrario riconduce l'invisibilità dei contrasti latenti alla presenza fattuale e «aprobematica» dello sfondo.

Insomma, il trattamento della sfera del colore negli scritti di Boehm riprende le tesi merleau-pontiane e anzi si chiarifica maggiormente se posto in relazione a esse. In effetti, la tensione tra i contrasti cromatici apparenti e latenti e la dialettica tra differenze visibili e sfondo ci sembrano di più facile interpretazione se inserite nell'ottica merleau-pontiana, la quale fornisce un quadro più ampio nel quale collocare le dinamiche che Boehm riscontra nell'immagine.

4. Il tratto e il colore nella prospettiva della *différance*

Se il confronto tra Boehm e Merleau-Ponty può essere facilmente ricostruito sulla base dei numerosi riferimenti e dei diversi articoli in cui Merleau-Ponty appare, sarebbe invece scorretto vedere in Derrida una fonte primaria della riflessione del filosofo tedesco: in effetti, nessuno scritto di Boehm ha dedicato un ampio spazio alla riflessione di Derrida, al quale è stata solamente riservata qualche citazione fugace⁶⁴. Insomma, il riferimento a Derrida non appare fondamentale, eppure revoca qualsiasi credibilità all'ipotesi che la nozione di differenza iconica sia nata in maniera del tutto autonoma rispetto alla nozione di differenza elaborata nella Francia degli anni Sessanta⁶⁵. Il nostro obiettivo, allora, è quello di discutere fino a che punto la nozione di differenza elaborata da Derrida possa conciliarsi con il concetto di differenza iconica e quindi, di rimando, quale rapporto intrattenga con la concezione merleau-pontiana di scarto, differenza e differenziazione. In questa sede vogliamo abbozzare un primo tentativo di

⁶⁴ Cfr. ad es. Id., *Il logos muto*, cit.; Id., *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica dell'immagine*, in Id., *La svolta iconica*, cit., pp. 105-124; Id., *Ikonomische Differenz*, cit.

⁶⁵ D'altronde, Boehm formula per la prima volta il concetto di differenza iconica nel 1978, dunque ben dopo la celeberrima conferenza sulla *différance* del 1968. Cfr. *ivi*, p. 170; J. Derrida, *La différence*, in J. Derrida, *Margini della filosofia* (1972), a cura di M. Iofrida, tr. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 27-58.

triangolazione tra Boehm, Merleau-Ponty e Derrida, limitandoci alla questione del colore come punto di vista privilegiato per condurre l'analisi, consapevoli di proporre una chiave di lettura solamente schizzata e che pertanto meriterebbe ulteriori approfondimenti.

In linea generale, ci sembra di riscontrare un attrito di fondo tra la riflessione di Derrida attorno alla nozione di tratto e di traccia e gli obiettivi programmatici di Boehm, così come di Merleau-Ponty. Se infatti si prendono in esame gli scritti principali in cui Derrida si occupa di arte, quali *La verità in pittura* (1978) e *Memorie di cieco* (1990), è facile notare come la questione del tratto assuma un ruolo di rilievo, facendosi espressione e luogo della *différance*⁶⁶. Si consideri ad esempio lo scritto *Memorie di cieco*: qui, Derrida descrive «l'inapparenza differenziale del tratto»⁶⁷. Con questa espressione, Derrida vuole esprimere come, il tratto, una volta tracciato e mentre si traccia, si separa da sé stesso, lasciando spazio ai colori (in quanto ciò che distingue il tratto dalla superficie pittorica, ma, appunto, non tratto), alle forme e alle figure (ciò che il tratto traccia senza essere stesso forma o figura). Il tratto rappresenta un limite invalicabile al di là del quale «non c'è più nulla da vedere, neppure del nero e del bianco, della figura/forma»⁶⁸: in quest'ottica, la dimensione del colore appare derivata rispetto a quella della linea. Allo stesso modo, riscontriamo una gerarchia tra linea e colore anche nel contesto delle riflessioni avanzate da Derrida all'interno del suo testo *La verità in pittura*. Certo, nell'introduzione Derrida annuncia di voler restituire i propri diritti anche alla dimensione del colore e della cosiddetta «differenza cromatica»⁶⁹, tuttavia, di fatto, la riflessione dell'autore raramente si concentra sulla questione del colore all'interno del volume. E soprattutto, quando questo accade, come nelle analisi che Derrida propone attorno ai disegni di Valerio Adami, la gerarchia è presto delineata, nella misura in cui il disegno, inteso come «sistema di tratti»⁷⁰, assume un ruolo strutturante rispetto all'immagine. In effetti, Derrida afferma che «[i]l colore non è mai

⁶⁶ Si veda ad es. come la questione del tratto ritorna in M. Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo*, "Aesthetica Preprint", Centro Internazionale studi di estetica, 91, Palermo 2011.

⁶⁷ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), a cura di F. Ferrari, tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Abscondita, Milano 2015, p. 72, corsivo dell'autore.

⁶⁸ *Ivi*, p. 73.

⁶⁹ *Id.*, *La verità in pittura* (1978), tr. it. di G. e D. Pozzi, Newton Compton, Roma 1981, p. 16.

⁷⁰ *Ivi*, p. 162.

anticipato, non c'è mai prima che il tratto motore sia stato completamente fissato»⁷¹. Anzi, sebbene il colore possa irrompere con la sua forza travolgente nell'immagine, i suoi effetti sono già sempre previsti all'interno del sistema che forma il disegno, «in quanto la legge del tratto resta intatta nella sua evidenza di inchiostro»⁷².

Come sarà possibile immaginare giunti a questo punto della nostra discussione, la priorità che Derrida attribuisce al tratto diverge dal trattamento che Merleau-Ponty e di conseguenza Boehm riservano al colore. Se infatti Derrida pone l'accento su ciò che si ritrae, sull'irrecuperabile assenza che il tratto marca, sulla traccia che sostiene gli altri elementi dell'immagine e con essi interagisce a partire da una posizione di fatto privilegiata negli scritti presi in esame, Merleau-Ponty insiste piuttosto, come abbiamo visto, sul «sistema di equivalenze» che viene a instaurarsi tra le varie dimensioni dell'unico «Essere universale», il quale al proprio interno ingloba tutte le proprie manifestazioni senza residui – giacché l'opacità del senso è una problematica che interessa soltanto il soggetto umano come concrezione particolare della carne universale. L'aspetto dell'assenza, dunque, viene effettivamente tematizzato da entrambi i filosofi, ma in maniera differente: mentre Derrida pone l'accento sull'impossibilità di ritrovare un tratto unitario, poiché questo nel suo manifestarsi irrimediabilmente si separa da sé, Merleau-Ponty riconosce nell'assenza dell'invisibile una presenza latente⁷³, presente nel suo non apparire, nella misura in cui questo accompagna il visibile come sua controparte chiasmatica. Ed è in questo senso che il rosso – riprendendo l'esempio che abbiamo riportato in precedenza – è tanto visibile quanto intrecciato con «un tessuto d'essere invisibile»⁷⁴, un invisibile parte di quella *chair* universale che costituisce l'Essere, carne né pienamente sensibile né del tutto intelligibile⁷⁵. All'opposto, Derrida schiaccia il colore interamente sul piano della sensibilità e della presenza, riservando un valore filosofico alla sola linea, poiché «il

⁷¹ *Ivi*, p. 164.

⁷² *Ibid.* Certo, bisogna sottolineare come Derrida sembri non voler instaurare un contrasto troppo netto tra la linea e gli altri elementi dell'immagine, utilizzando così espressioni più sfumate (ad es. *ivi*, p. 162: «*pretesi* contenuti o complementi», corsivo nostro; *ivi*, p. 164: «matrice troncata»). Tuttavia, questi tentativi non ci sembrano convincenti, dacché a ogni modo si inseriscono in una cornice teorica che separa di fatto il tratto dal resto dell'immagine.

⁷³ Cfr. M. Carbone, *Presentazione* a M. Merleau-Ponty, *Il visibile l'invisibile*, cit., p. 11.

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 149.

⁷⁵ *Ivi*, p. 156.

tratto non è *sensibile* come lo sarebbe il pieno di un colore»⁷⁶. Pertanto, rispetto al trattamento della questione del colore all'interno dei testi derridiani esaminati, appare del tutto sintomatico il fatto che Derrida consacrò le sue analisi a disegni e non a tele. Parallelamente, non sorprende la critica che Merleau-Ponty indirizza a Cartesio proprio per il fatto che preferisca il disegno alla pittura⁷⁷.

Chiaramente, uno degli interessi principali di Derrida risiede nella riflessione sull'*écriture* – da cui il privilegio accordato al tratto. Eppure, non considerando sufficientemente l'aspetto cromatico, Derrida forse non ha potuto notare come, in fondo, la stessa linea appaia come differenza tra colori – nel caso più semplice: tra il nero dell'inchiostro e il bianco del foglio. In effetti, come ricorda lo stesso Merleau-Ponty, non è possibile pensare la linea e le figure senza far riferimento alla «modulazione cromatica che deve contenere tutto: forma, colore, fisionomia dell'oggetto, rapporto dell'oggetto con gli oggetti vicini»⁷⁸.

Pertanto, al netto delle osservazioni che qui abbiamo avanzato, risulterà chiaro come qualsiasi confronto tra il pensiero di Boehm e la riflessione derridiana debba essere affrontato con la massima cautela. Per quanto un chiarimento della relazione tra la differenza iconica boehmiana e la *différance* derridiana possa dischiudere nuovi orizzonti di ricerca, al di là di qualsiasi sterile antinomia tra immagine e testo (come efficacemente dimostrano Roberto Rubio e Jacopo Vignola)⁷⁹, pure è doveroso osservare come tale tentativo trovi un punto d'arresto nella gerarchia che lo stesso Derrida istituisce tra linea e colore, una gerarchia che non ci sembra restituire quella ricchezza della dimensione figurativa irriducibile al linguaggio che al contrario Boehm, sulla scorta di Merleau-Ponty, vuole portare alla ribalta⁸⁰.

⁷⁶ J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, cit., p. 74, corsivo dell'autore.

⁷⁷ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 29-43.

⁷⁸ Id., *Conversazioni*, a cura di S. Ménasé, tr. it. di F. Ferrari, SE, Milano 2002, p. 25; si veda anche Id., *Il dubbio di Cézanne*, cit., pp. 33-34.

⁷⁹ R. Rubio, J. Vignola, *Imagen y diferencia. Una aproximación deconstructiva a la teoría de la diferencia icónica de Gottfried Boehm*, cit.

⁸⁰ Rubio e Vignola riconoscono appunto tale difficoltà come una "sfida" che il confronto tra Derrida e Boehm lascia in sospeso. A nostro avviso, tale sfida trova nella questione del colore tutto il suo potenziale aporetico. Cfr. *ivi*, p. 254.

5. Aperture

In queste pagine abbiamo voluto mostrare, innanzitutto, come la riflessione boehmiana sul colore riprenda in larghissima parte il lavoro di Merleau-Ponty. In particolare, abbiamo riscontrato come la nozione di differenza implicita nel concetto di differenza iconica rimandi di fatto all'impostazione filosofica merleau-pontiana, così marcando una distinzione tra l'attenzione di Boehm per gli elementi materiali dell'immagine puramente visibili, quali il colore, e il privilegio accordato da Derrida alla linea e al tratto. In questa sede abbiamo deciso di concentrarci esclusivamente sulla questione del colore e sulle incompatibilità che a partire da questa emergono. Nondimeno, occorre ripetere che la triangolazione che abbiamo evocato tra Boehm, Merleau-Ponty e Derrida richiede di essere investigata più a fondo. Nello specifico, abbiamo fornito solamente qualche accenno alla questione del linguaggio, di cui pure Merleau-Ponty e Derrida si occupano diffusamente. Inoltre, sono necessarie ulteriori distinzioni teoretiche attorno alla nozione di differenza e di invisibile, soprattutto in relazione al concetto di chiasma, poiché nutriamo il sospetto che Derrida si confronti più di quanto egli stesso apertamente ammetta con la riflessione di Merleau-Ponty⁸¹. In particolare, ci sembra di rilevare l'attribuzione di un diverso peso alla questione dell'assenza nei due filosofi francesi: tale differenza, tuttavia, si presenta a nostro avviso come una differenza non pienamente oppositiva ma di grado, nella misura in cui entrambi i filosofi tematizzano la stessa problematica, pur riconducendola a una presenza *sui generis* nel caso di Merleau-Ponty o esasperandola nel caso di Derrida. In ogni caso, tale questione ci sembra dover essere sviluppata più ampiamente. D'altronde, è lo stesso Boehm a invitarci a un confronto tra i due autori⁸², sebbene, come abbiamo visto, la sua riflessione prenda strade diverse rispetto all'impostazione derridiana.

⁸¹ Un primo punto di partenza può essere ritrovato nelle rapide e non troppo chiare osservazioni di Derrida su un'assolutizzazione dell'invisibile così come concepito da Merleau-Ponty. Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, cit., pp. 71-72.

⁸² G. Boehm, *Il Logos muto*, cit., p. 246.