

Due studi di Decio Gioseffi (Trieste 2019-2007), datati 1957 e 1960, diedero inizio alla sua carriera accademica nonché a un immediato riscontro internazionale: *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva spigolature ed appunti* e *La cupola vaticana: un'ipotesi michelangiotesca*. La passione per discipline apparentemente lontane dalla storia dell'arte quali l'epistemologia e la semiotica e la sua inesauribile curiosità enciclopedica lo hanno condotto, fin dagli esordi, ad applicare un metodo interdisciplinare mai banalizzante a tutte le tematiche delle quali ha trattato. *Con Perspectiva artificialis: per la storia della prospettiva spigolature e appunti* e con *Canaletto: il quaderno delle Gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica* (1959) dimostrò di padroneggiare aspetti tecnici solitamente ostili agli studiosi di ambito umanistico. Sul filo della ricerca delle fonti visive, pur senza potersi definire un studioso di arte contemporanea, apportò contributi originali in chiave semiologica, anche su Mondrian e Picasso.

L'interesse per quello che potremmo definire l'*orbis pictus* degli artisti si riscontra in particolar modo nel lavoro su Piet Mondrian, nel quale indaga le origini del neoplasticismo e la contaminazione pervasiva del Giappone in tutte le arti ben oltre il fenomeno del *Japonisme*. Una cultura che continuò a diffondersi sottotraccia in Occidente anche dopo la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, come attestano ad esempio le conferenze del 1939 di Frank Lloyd Wright, nelle quali egli diede conto di un suo profondo legame con l'architettura nipponica. Parimenti, tracce di questo filo nascosto vennero messe in luce da Gioseffi quando diede alle stampe il saggio dal titolo *La falsa preistoria di Piet Mondrian e le origini del neoplasticismo*.

A tal proposito Gioseffi si dimostrò scettico sull'«esistenza di uno stacco netto tra i due momenti [intende “i Mondrian realisti, divisionisti o cubisti” e “la fase neoplastica”], poiché ciò che viene prima non vale a spiegare ciò che viene dopo». Lo studioso triestino infatti non era per niente convinto che «la “preistoria” di Mondrian [fosse] l'antefatto della fase “neoplastica”: come se le liste e quadrati nascessero veramente di lì o ne rappresentasse uno svolgimento quanto meno “logico”, se non proprio necessario». A suo modo di vedere, era necessario scalzare il filo logico, accettato unanimemente dagli studiosi: «la preistoria di Mondrian è una falsa preistoria: il “momento” neoplastico non viene fuori di lì [a partire dalla oramai ben nota terna di alberi che vanno dal 1910 al 1912] e non si spiega né con gli alberi né con le cattedrali, né con le “marine” ovoidi del cubismo analitico. Men che meno con le precedenti esperienze espressionista, divisionista, fauve».

Ed è a questo punto che lo studioso anticipa la sua ipotesi di lavoro: «È nostra personale convinzione che la vera preistoria di Mondrian (del Mondrian che conta: dal

1919 in poi) vada cercata nella tradizione architettonica giapponese». L'esplicitazione di quelle che potevano essere le possibili fonti visive di Mondrian è indubbiamente convincente: si tratta di testi databili fra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo che illustrano esempi di architettura giapponese. In questa maniera Gioseffi pone in atto un'operazione che illustra magnificamente il "Museo immaginario" descritto da André Malraux, secondo il quale le opere sono dei testimoni muti, che prendono forma a seconda del museo nel quale sono collocate o del volume nel quale si istituiscono comparizioni e confronti. Infatti il libro d'arte, così come il museo, è una cornice che trasforma l'opera. Scrive Malraux: «Il museo separa l'opera dal mondo "profano" e l'accosta a opere opposte o rivali. È un confronto di metamorfosi». Nello svolgere la sua analisi Gioseffi dimostra persuasivamente che Mondrian utilizzò quale fonte visiva l'arte giapponese ma, al contempo, corrobora l'anatema di Malraux: la successione d'immagini condiziona la nostra percezione dell'opera e nel gioco dei confronti e nella scelta dei tagli fotografici si dà forma a una nuova sensibilità estetica, ben lontana dai valori estetici originari delle opere messe a confronto. Questo metodo di analisi può trovare analogia soltanto nell'opera di altri due studiosi: Carlo Ludovico Ragghianti e Ernst Gombrich, sebbene l'impronta del triestino rimanga sempre al di fuori dagli schemi consolidati, come conferma il poderoso lavoro dedicato a *Giotto Architetto* (Milano 1964) nel quale furono formulate ipotesi coraggiose nonché proposte soluzioni a problemi inediti. La storia dell'arte medioevale rimase una costante nei suo lavoro incessante di ricerca con testi che spaziano dalla miniatura alla scultura toccando tematiche particolarmente dibattute, che trovano una sintesi nella *Storia della pittura dal IV all'II secolo* (1983).

Assertore convinto che la conoscenza non dovesse prescindere dall'esperienza empirica, ci ricorda che «[se] il metodo è quello di interagire con le cose vuol dire che alcune cose esistono ed esiste anzitutto il soggetto interagente. Tutte le dimostrazioni [...] sono basate su assiomi. Ma il convenzionalista pensa di poter porre o togliere assiomi a suo piacimento, mentre per l'operazionista tutto si fonda sull'assioma del soggetto. Il soggetto operante non può essere estromesso dall'operazione che da esso è anzi fondata [...] L'assioma del soggetto o dell'io che non potrà essere negato neanche da chi dice di negarlo è il soggetto fondante di qualsiasi proposizione sensata».

Gioseffi riteneva che il mondo avesse una sua oggettività che non derivava da formule ermeneutiche o relativistiche. Questo approccio è assolutamente congruente con il suo metodo di indagine, come appare con chiarezza fin nel suo primo testo sulla prospettiva. Ma, come ha ben rilevato Tomás Maldonado, «Gioseffi colloca al centro della sua analisi le implicazioni epistemologiche della prospettiva, andando ben oltre la prospettiva stessa, per investire la più vasta questione del valore conoscitivo di ogni tipo di rappresentazione illusoria della realtà». Né l'esperienza fenomenica né la storia sono il luogo nel quale regna l'infinita interpretazione. Su questi punti avrebbe ancora

potuto discutere, trovando notevoli punti di contatto, con studiosi quali Umberto Eco, Carlo Ginzburg e Maurizio Ferraris. Gioseffi infatti, in maniera provocatoria e dissacrante, ricordava puntualmente durante le sue lezioni come sia un bel affermare che la “realtà” è solo questione di interpretazione quando ci cade un ferro da stiro sul piede: «L'uomo conosce ciò che fa. L'ha detto il Vico, intendendo di riferirsi alla storia. Ci ho messo molto per accorgermi di quanto la posizione del Vico (meglio da me conosciuto attraverso il lungo e produttivo ancorché intermittente sodalizio con il Ragghianti) potesse riuscire di supporto alla concezione operatoria (secondo Bridgman e Dingler) che mi pareva di poter più facilmente condividere riguardo una teoria generale della conoscenza».

In realtà egli fu, fin dagli esordi, un convinto assertore delle competenze filologiche dello storico dell'arte secondo il dettato di Roberto Longhi tanto che, nel 1954, recensendo un'esposizione di arte cinese, scrisse che «l'iniziazione [dello storico dell'arte] ha da essere di natura soprattutto visiva [...]». È su questa base che si possono riscontrare «le precise influenze dell'arte greco-indiana sull'arte buddista, come, in direzione opposta, l'azione della plastica Shang sull'arte delle steppe. È più o meno nota la parte che oggetti cinesi di esportazione, hanno avuto sulla nascita del Gotico (allungamenti delle figure nei timpani di Souillac, Moissac e Vézelay), sul linearismo del gotico cortese e [...] sul Rococò europeo»

Anche sul fronte dell'analisi della rappresentazione dello spazio il suo approccio trovò riscontro presso molti protagonisti della storia dell'arte della seconda metà del Novecento, tanto che Ernst Gombrich, in *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960) considerò corretta l'interpretazione del collega triestino inerente i fondamenti della prospettiva e ribadì a più riprese l'esattezza di quelle conclusioni: «Molti anni prima Decio Gioseffi aveva avanzato obiezioni [...] all'interpretazione che Panofsky dà di un passaggio indubbiamente molto oscuro di Vitruvio. Panofsky era sufficientemente umile per ammettere che una tra le sue tesi preferite aveva ricevuto un duro colpo [...] in una lettera datata 1 marzo 1960, rispose a quanto scrivevo in *Art and Illusion*, laddove affermavo che l'obiezione di Gioseffi non poteva “essere facilmente superata”».

Tutti i suoi allievi ricordano ancora le sue lezioni volte a stimolare ragionamenti controcorrente e punti di vista obliqui. Mi permetto di recuperare un oramai antico ricordo di quand'ero ancora un giovane studente. Al mio maestro Gioseffi, le cui lezioni riuscivano ad affascinare gli studenti scavando dei veri e propri «tunnel temporali», come scrivono Nicoletta Zanni e Giuliana Carbi, fu addirittura attribuito da alcuni scolari un fantomatico "metodo russo" di storia dell'arte: il fantasma di Ivan Lermolieff forse aleggiava ancora in quell'aula di via dell'Università n. 3.

Bibliografia

- Gioseffi D., *Storia dell'arte*, a cura di G. Carbi Jesurun, N. Zanni, Il poligrafo, Padova, 2022.

- Lorber M., *Decio Gioseffi (1919-2007). Idee e prospettive a confronto*, in «Arte in Friuli – Arte a Trieste», 2007, pp. 9-19.

- Lorber M., *Il dibattito sulla rappresentazione spaziale in Decio Gioseffi e Erwin Panofsky. Prospettiva come forma simbolica e "perspectiva artificialis"*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, a cura di C. Galassi, Atti del Convegno del X anniversario della SISCA, Aguaplano, Perugia, 2017, pp. 107-132.

- Lorber M., *Rileggere l'Oriente: segni, fonti visive ed estetica in Gombrich, Gioseffi e Dorfles*, in *Italia e Giappone. Narrazioni interculturali tra Orientalismo e Occidentalismo*, a cura di M. De Grassi, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 123-145.