

Quaderni di Venezia Arti 2

Testo e immagine

Текст и образ

a cura di Maria Redaelli,
Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina



Edizioni
Ca' Foscari



Testo e immagine. Текст и образ

Quaderni di Venezia Arti

Serie diretta da
Silvia Burini
Giovanni Maria Fara

2



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti

Direzione scientifica

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, España) John Bowlt (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Freedberg (Columbia University, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, USA) Sebastian Schütze (Universität Wien, Österreich) Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) Victor Stoichita (Université de Fribourg, Suisse) Chia-ling Yang (The University of Edinburgh, UK) Alessandro Zuccari (Sapienza Università di Roma, Italia)

Caporedattore

Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo)

Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessia Cavallaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Grassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Girardi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna)

Pietro Conte (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Craig Edwin Martin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Grassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Piazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni culturali

Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/collane/quaderni-di-venezias-arti/>

**Testo e immagine.
Un dialogo dall'antichità
al contemporaneo**

Текст и образ.

От античности к современности

a cura di

Maria Redaelli, Beatrice Spampinato

e Alexandra Timonina

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2019

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina (a cura di)

© 2019 Maria Redaelli, Beatrice Spampinato, Alexandra Timonina per il testo
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione novembre 2019
ISBN 978-88-6969-362-5 [ebook]
ISBN 978-88-6969-363-2 [print]

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia
nel mese di dicembre 2019
da Logo s.r.l., Borgoricco, Padova

Printed in Italy

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo. Текст и образ. От античности к современности / a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 162 p.; 23 cm. — (Quaderni di Venezia Arti; 2). — ISBN 978-88-6969-363-2.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-363-2/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-362-5>

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo

Текст и образ. От античности к современности

a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Sommario | Содержание

NOTE INTRODUTTIVE | ВИЗУАЛЬНОСТЬ И ЕЕ ГРАНИЦЫ

PAROLE NELLE IMMAGINI, PAROLE OLTRE LE IMMAGINI |
ВИЗУАЛЬНОСТЬ И ЕЕ ГРАНИЦЫ

My Boyfriend Came Back From The War: una narrazione visiva di Olia Lialina

Maria Redaelli 17

Chiara Fumai. Medium, Media, Medium

Francesco Urbano Ragazzi 31

К истории рецепции и интерпретации творчества Боттичелли в России

Valentina Voytekunas 49

La matrice espressiva nel *livre d'artiste* di Iliazd

Alexandra Timonina 75

LA PAROLA COME STRUMENTO | СЛОВО КАК ПРИЕМ

Вопросы художественного провенанса:

о некоторых знаках и графических символах, оставленных на различных произведениях искусства

Alexandra Luzan 93

«Картина и рама». На основе материалов выставки Государственной Третьяковской Галереи

Svetlana Soloveva 103

L'immagine religiosa dall'epifania al feticcio

Divieto delle immagini e razionalizzazione nel monoteismo

Ermanno Antonioli 119

LEGGERE L'ARCHITETTURA MEDIEVALE | ПРОЧТЕНИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Baltrušaitis e la leggenda della forma di Gilgamesh

Beatrice Spampinato

133

Идентичность иранцев в архитектуре X-XII вв.

Anna Kholomeeva

151

Note introduttive | Вступительное слово

Sono molto lieto che la mia esperienza come coordinatore del dottorato internazionale in Storia delle Arti abbia visto, a un anno esatto dal suo inizio, nel giugno scorso, il convegno organizzato dai dottorandi (anzi, più precisamente, dalle dottorande, essendo la pattuglia tutta al femminile) e che veda ora, a breve distanza, la pubblicazione degli atti dello stesso. Tra le altre iniziative seminariali e convegnistiche del dottorato, questa mi sembra particolarmente rilevante e degna di nota, e prima di tutto per non essere stata organizzata e 'servita' come le altre dai docenti del collegio, ma direttamente pensata e organizzata dai dottorandi.

Il programma, come l'indice mostra direttamente, offre un'ampia apertura disciplinare che rappresenta - su un tema ampio e ricco come quello del rapporto testo/immagine - gli interessi di studio e ricerca di chi vi ha preso la parola, e più in generale una prospettiva di lavoro da continuare. La convenzione con lo State Institute for Art Studies di Mosca (SIAS), che permette al dottorato di qualificarsi come 'internazionale', ha trovato qui ampia visibilità mentre, insieme, il coinvolgimento di dottorandi di un altro corso indica possibilità di apertura anche nei rapporti interni all'Ateneo. Le iniziative seminariali di quest'anno - oltre a Ca' Foscari e IUAV - stanno provando a proseguire in questo senso, nel quadro cittadino e oltre.

L'ampia attenzione che l'iniziativa ha riscosso in termini di presenze di colleghi, dottorandi ed altri 'visitatori', anche per la collocazione delle due giornate nella centrale (nel senso fisico assoluto del termine, alla volta del Canal Grande) Aula Baratto, troverà senz'altro ora riscontro tangibile nella consegna alla carta (e alla rete) del lavoro di tutti coloro che hanno permesso di realizzare il convegno. Ringrazio di cuore Maria (Redaelli) - che si è poi sobbarcata la fatica della raccolta dei testi e della cura del volume, con tempi stretti e molta dedizione alla causa -, Beatrice (Spampinato) e Alexandra (Timonina).

Piermario Vesco

Coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia



Конференция студентов и аспирантов, организованная кафедрой Философии и Культурного Наследия Университета Ка' Фоскари (Венеция) и Государственным Институтом Искусствознания (Москва), без преувеличения может быть названа знаменательным событием в истории сотрудничества наших институций в работе по подготовке новых поколений молодых исследователей. И не только.

Тема Диалога, заявленная в названии в качестве академической проблемы взаимоотношения текста и образа, может быть расширена и перенесена в сферу современной исследовательской практики, которая не мыслима вне так называемой «академической мобильности», а проще говоря – без диалога ученых разных стран и разных научных школ. Показательно, что подобные встречи выявляют не только различия в понимании сути проблематики, приемов формулирования задач и методик их решения – хотя именно это обычно становится сразу очевидным. Однако возможность живого общения и обсуждения неизменно приводит к небанальным итогам, оборачиваясь не только перспективой новых совместных проектов, но и появлением новых поворотов в исследовании казалось бы уже давно решенных вопросов. Опыт научного диалога и владение навыками научного взаимодействия, на мой взгляд, одно из самых ценных знаний, которыми мы можем снабдить наших молодых коллег. Я глубоко признательна Университету Ка' Фоскари и нашим замечательным коллегам проф. Барбьери и проф. Бурины за инициативу проведения конференции, за ее замечательную организацию, а также за возможность увидеть тексты двухдневных чтений в «областе» научного печатного издания.

Наталья Сиповская
Директор Государственного Института Искусствознания,
Москва, Россия

Nella mia qualità di vice coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti con delega alla internazionalizzazione avevo suggerito la realizzazione di un convegno di studi che mettesse a confronto dottorandi italiani e russi su un tema trasversale e comune alle loro ricerche. Questa proposta è stata accolta dal Collegio del Dottorato e condivisa successivamente con la direzione del SIAS (State Institute for Art Studies di Mosca).

Questa pubblicazione ne è il rapido esito. I lettori potranno valutarne la qualità, che mi pare di apprezzabile rilievo. Nessuno invece, probabilmente, giudicherà inopportuna l'iniziativa: sappiamo bene infatti quanto siano importanti, soprattutto all'inizio di una carriera accademica, i momenti di confronto scientifico e in particolare di verifica e di arricchimento delle metodologie impiegate. Tanto più in una dimensione di ricerca internazionale, che mette a confronto tradizioni storiografiche ed euristiche che presentano, nell'uso degli strumenti d'indagine, differenti accentuazioni e sottolineature.

Il risultato che osserviamo è quello che scaturisce da un progetto per sua natura multidisciplinare, che ha avuto il pregio ulteriore di far reciprocamente interagire i dottorandi in Storia delle Arti con quelli che invece afferiscono al Dottorato in Filosofia e Scienze della Formazione, analogamente incardinato all'interno del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali del nostro Ateneo.

Come supervisor del progetto, fin dall'inizio, ho apprezzato la capacità delle curatrici - Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina, che ringrazio - di muoversi su un terreno a loro non familiare e invece complesso, com'è l'organizzazione di un convegno internazionale, ottenendo un ottimo risultato e mostrando anche un impegno tenace nel rendere in pochi mesi disponibili i testi degli interventi allora presentati.

Il fatto di scegliere un tema profondamente trasversale (*Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo*) ha consentito di declinare in modo originale ambiti, aspetti, questioni, come si evince dai titoli delle diverse sezioni: «Parole nelle immagini, parole oltre le immagini», «La parola come strumento» e «Leggere l'architettura medievale». Ed è altrettanto encomiabile la scelta di giungere a un'edizione su due lingue, con contributi in italiano e in russo.

Mi auguro davvero che questa sia solo la prima edizione di una lunga sequenza di incontri e di confronti, da svolgere alternativamente a Venezia e a Mosca, che coinvolga in un prossimo futuro un numero ancora crescente di giovani e preparati studiosi.

Silvia Burini

Vice coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Parole nelle immagini, parole
oltre le immagini | Визуальность
и ее границы**

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

My Boyfriend Came Back From The War: una narrazione visiva di Olia Lialina

Maria Redaelli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution proposes the analysis of Net Art's world-famous masterpiece of one of its founders: *My Boyfriend Came Back from the War* (1996) by Olia Lialina. Combining black and white images and words, it evokes the encounter of two lovers who have been separated so long by the war. With her work, Lialina shows us the potential for interaction of the new screen – that of the computer. She experiments with a non-linear narration, where users edit the story frames thanks to hypermedia platform, resulting in a new relationship between author and public. Considering such operations, the paper aims to highlight the work's ludic connotation beside the impact of filmic narrative on the web.

Keywords Net.art. New Media Art. Olia Lialina. Ludic technologies. Web Cinema.

Sommario 1 Tra il serio e il faceto. – 2 L'esordio. – 2.1 L'arte di fare network. – 2.2 Da Cine Fantom alla net.art. – 3 MBCFTW. – 3.1 Testi e immagini. – 3.2 Tecnologie ludiche. – 4 Conclusioni.

1 Tra il serio e il faceto

Nella scena artistica contemporanea non è raro imbattersi in opere che sfruttano le potenzialità espressive dell'unione tra segni grafici appartenenti a codici diversi. L'accostamento tra testo e immagini accomuna in particolare modo quelli che vengono considerati gli antecedenti storici-artistici della New Media Art: dadaismo, Pop Art e arte concettuale (Tribe, Jana 2006, 7-9). Movimenti, questi, la cui ricerca artistica si muove tra il serio e il faceto o, come direbbe Benjamin (2014, 34), tra la distrazione e il raccoglimento, combinando propria scrittura e disegno.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/001

17

La net.art, per le qualità intrinseche al medium e con la sua primaria caratteristica di creazione partecipata, si inquadra in questa cornice ludica e «si afferma come una sorta di avanguardia di fine millennio, caustica e ironica» (Quaranta 2011, 90).

È interessante però notare come nella cultura russa, fortemente legata alla tradizione letteraria, il testo scritto abbia una portata significativa diversa da quella assunta in Occidente, conquistando qui un ruolo centrale. Come ricorda Epštejn (2015), la lingua russa, essendo stata creata sulla base delle sacre scritture, sarebbe portatrice del messaggio divino. Per tale ragione il suo scopo non consiste nella comunicatività e nella nominazione, bensì nel racchiudere l'essenza stessa della realtà.

La lingua è l'unica realtà densa e tangibile che in Russia è circondata da un mare di cose meno reali. Pertanto, la letteratura, o meglio la letterarietà, la cultura della parola¹ (non solo artistica) è la base di tutta la storia russa. (Epštejn 2015, 252; trad. dell'Autore)

Nella cultura russa quindi verbo e raffigurazione sono espressione della verità, dell'alto, di ciò che non è percettibile. Ecco perché in Russia, la parola nelle arti visive è già presente nelle icone, nei tradizionali *lubki*,² nei manifesti costruttivisti dell'Avanguardia, nella soc-art e nel concettualismo romantico moscovita.³

Narrazione e gioscosità sono gli elementi costitutivi di *My Boyfriend Came Back From The War* (1996),⁴ una delle opere pionieristiche di net.art [fig. 1]. Il testo si propone di esaminare il lavoro della net.artista Olia Lialina⁵ considerando il dialogo tra le componenti narrativa e visiva in funzione della loro connotazione ludica.

1 In russo *literatura*, *literaturnost'* e *slovesnost'*.

2 Stampe popolari in cui i disegni sono accompagnati da scritte didascaliche e talvolta satiriche.

3 Boris Groys conia il termine 'concettualismo romantico moscovita' nel suo celebre articolo dal titolo omonimo (1979), nel quale il critico russo individua la componente diversificante tra arte concettuale occidentale e arte concettuale russa: a un approccio razionale e scientifico della prima, corrisponde la liricità (il romanticismo, per l'appunto) della seconda in quanto manifestazione della *duchovnost'* (spiritualità) russa.

4 URL <http://www.teleportacia.org/war/> (2019-09-20).

5 Olia Lialina (Mosca, 1971), laureata in giornalismo e critica cinematografica all'Università Statale di Mosca (1993), è professore alla Merz Akademie di Stoccarda (Germania). La sua attività pionieristica nella scena della net.art degli anni '90 è stata determinante per il riconoscimento di Internet come mezzo di espressione artistica. L'artista è altresì celebre per aver fondato *Art Teleportacia*, una delle prime gallerie in rete. Nella sua carriera ventennale si ricordano opere di net.art di rilievo quali *My Boyfriend Came Back From The War* (1996), *Agatha Appears* (1997), *First Real Net Art Gallery* (1998), *Last Real Net Art Museum* (2000), *Online Newspapers* (2004-18), *Summer* (2013), *Self-Portrait* (2018). Le sue creazioni sono state esibite sia online che in diverse sedi ufficiali tra cui il New Museum (New York), Transmediale (Berlino), ABC Galle-

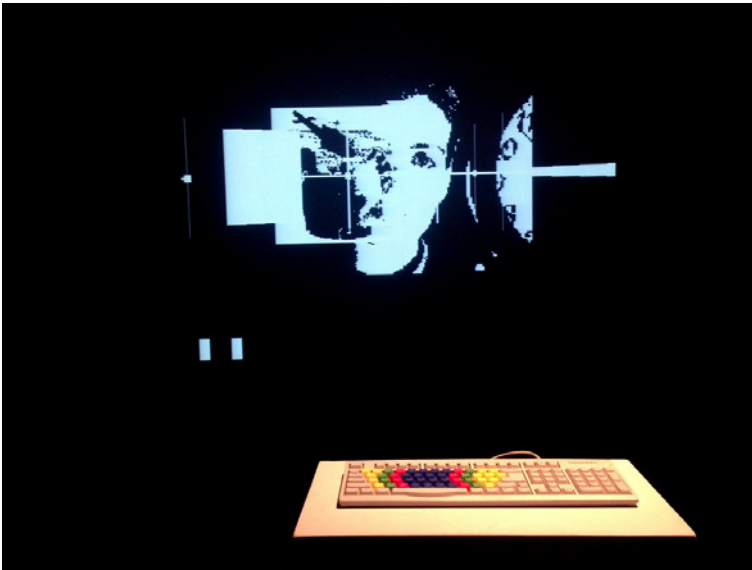


Figura 1 Olia Lialina, *20 Years of My Boyfriend Came Back From the War*. 2016. Installazione per la mostra (19 febbraio 2016-20 marzo 2016). Eindhoven, MU artspace. © RosaMenkman

2 L'esordio

2.1 L'arte di fare network

Prima di addentrarci nell'analisi, è bene delineare il contesto entro il quale si inserisce l'attività e l'opera di Olia Lialina. Il termine net.art viene coniato dallo sloveno Vuk Ćosić⁶ nel 1995 e approvato dai relatori di *Net Art Per Se* (il primo evento internazionale consacrato all'arte della rete) a Trieste nel 1996. L'anteposizione di 'net' nella formazione della parola

ry (Mosca), ZKM (Karlsruhe), Barbican (Londra), LEAP (Berlino), HEK (Basilea), Whitechapel Gallery (Londra).

6 Sembrerebbe che la parola sia stata trovata in una mail piena di errori di trasmissione. «I feel it's time now to give a light on the origin of the term - 'net.art'. Actually, it's a readymade.

In December 1995 Vuk Cosic got a message, sent via anonymous mailer. Because of incompatibility of software, the opened text appeared to be practically unreadable as cii abracadabra. The only fragment of it that made any sense looked something like: [...]j8~g#\;Net. Art{-^s1 [...]

Vuk was very much amazed and excited: the net itself gave him a name for activity he was involved in! He immediately started to use this term» (Shulgin 1997).

esaltava il carattere interattivo, processuale e collaborativo di questa pratica. Una pratica che mirava a sostituire le opere con le operazioni e le rappresentazioni con la produzione di nuovi circuiti comunicativi e di senso. La net.art come 'arte di fare network', dunque, e non solo come arte veicolata e diffusa attraverso Internet. 'Art on the net' avrebbe definito invece la Rete come strumento accessorio, come mezzo di illustrazione e distribuzione di opere preesistenti e prodotte altrove. (Deseriis, Marano 2007, 17)

Tra il 1996 e il 1997 anche i grandi musei e i festival di arte contemporanea aprono le porte all'arte della rete, distinguendola dalla generica arte in rete: Ars Electronica, ISEA e Documenta X includono la net.art nella loro programmazione. È importante rimarcare il fatto che il termine venne coniato nell'Est Europa poiché gli artisti delle ex Repubbliche socialiste vantavano un punto di vista singolare sui mutamenti della rete: il passaggio a società capitalistiche era «un fenomeno che in vari modi rispecchiava la privatizzazione di Internet» (Tribe, Jana 2006, 11). Tuttavia, nella scena della net.art e della media art occidentale all'epoca poco si sapeva del contesto russo - fatta esclusione per Alexey Shulgin e Olia Lialina -, probabilmente a causa della barriera linguistica. In un'intervista (Schneider, Allan 2000) Lialina conferma la centralità del linguaggio e della letterarietà nella cultura online russa, determinata dall'impatto dei suoi primi utilizzatori: scrittori, filologi e semiotici. Secondo la stessa artista questo sarebbe dovuto non solo al fatto che la cultura russa è storicamente 'letteraturocentrica', ma anche alle possibilità limitate del medium (agli albori il web non attirava gli artisti visivi ma era perfetto per i testi). Il primo progetto di net.art in Russia è di Roman Leibov⁷ con ROMAN (romanzo) il suo, appunto, romanzo ipertestuale collaborativo. La prima frase - in russo, con caratteri latini - alla quale ogni utente poteva collegarsi per sviluppare la storia, venne caricata in rete nell'ottobre del 1995.⁸ Secondo Katherine Liberovskaya (2001) ROMAN rappresenterebbe la più ampia tendenza d'utilizzo della rete in Russia per gruppi dedicati alla letteratura (generalmente in russo) che riuniscono persone da ogni parte del globo «formant ce qui est réfééré comme l'Internet Russe mondial» (RUNET).

⁷ Fondatore, inoltre, con Evgenij Gornij Gorny e Dmitrij Ickovič (tutti e tre allievi del semiologo di Tartu Jurij Lotman) di *Žurnal.ru*, la prima rivista culturale russa online.

⁸ Un lavoro simile in Occidente è di Douglas Davis, *The World's First Collaborative Sentence*, 1994. URL <https://whitney.org/artport/douglas-davis> (2019-09-02).

2.2 Da Cine Fantom alla net.art

Olia Lialina era una delle organizzatrici di *Cine Fantom*,⁹ un club di cinema sperimentale che era stato fondato per incoraggiare la ricerca di nuove forme e linguaggi visivi nel cinema contemporaneo attraverso la proiezione di corti, l'allestimento di video performance, di seminari, di retrospettive di registi russi e internazionali, affermati ed esordienti. Lialina si avvicina alla rete proprio grazie a *Cine Fantom* quando, nel 1995, il club riceve un computer dalla Fondazione Soros.¹⁰ L'artista inizia quindi a creare manifesti per la programmazione del club e dà vita a un archivio in rete di cinema sperimentale. L'anno seguente, nel 1996, è online il suo primo lavoro artistico: *My Boyfriend Came Back From The War*.

In February 1996 we found a provider and were wondering how to start. At this time I was giving lectures on experimental film at the Joint Artist's Workshop in Moscow. Alexei Shulgin was also there, talking about the Internet. He gave me a place on the server for the first Cine Fantom pages. The more I was working on The Cine Fantom site the more involved I got. At a certain moment I realised that it wasn't enough for me only to transfer information about films to html. I wanted to combine both experiences: being online and being with film. So that is how I started with net films and net stories. (Schneider, Allan 2000)

L'amicizia con Alexey Shulgin è fondamentale nella carriera artistica di Olia Lialina. Shulgin è probabilmente il primo a essere riconosciuto come net.artista in Russia poiché i suoi progetti erano pensati specificamente per la rete, non cercavano di trasporre altri linguaggi espressivi (diversamente dall'approccio della collega e amica). La sua attività all'insegna della sperimentazione inizia nel 1994 e sarà centrale per la rinnovata scena artistica. Riconoscendo sin da subito le potenzialità della rete, nell'intervista «Nets for artists» per *Comersant-Daily* del 27 settembre 1996, l'artista dichiara di essere alla ricerca di una nuova forma espressiva «che si basi sulla comunicazione piuttosto che sulla rappresentazione» (Mogilevskaja 2000, 212; trad. dell'Autore). In quegli anni le possibilità dell'ipertesto erano esigue data la lentezza della connessione, ma Shulgin sfrutta i nuo-

⁹ Nel 1984 i fratelli Aleinikov fondano a Mosca il movimento *Parallelnoe kino* (Cinema parallelo): un'alternativa indipendente al cinema sovietico ufficiale. Nel 1994 Igor', uno dei due fratelli, muore in un incidente aereo. Gleb Aleinikov fonda quindi *Cine Fantom* nel novembre 1995, sia in ricordo del fratello, sia per proseguire e ampliare quanto già iniziato.

¹⁰ «Actually I'm a child of the Soros foundation's policy to provide computers instead of money. In 1995 our film club, Cine Fantom, asked for money to invite people from abroad, but we got a computer and a modem instead» (Schneider, Allan 2000).

vi mezzi con spontaneità e in un'intervista afferma: «The internet itself is a hobby, a game, everyone can play with the Internet. It's like chess» (Adrian 1997).

Nascono così una serie di 'giochini' ultra-minimali, la cui semplicità - e limitatezza - richiamava alla memoria Pong, il primo videogame elettronico. In quel caso, era la novità e l'estasi di poter interagire con un 'oggetto' sullo schermo a costituirne la vera esperienza. Parimenti, i giochi di Shulgin, pur non andando oltre l'esercitazione formale in HTML, facevano dell'interazione il loro oggetto di ricerca (Deseriis, Marano 2007, 27).

Se Shulgin utilizza la rete come uno svago, Lialina sfrutta il web per raccontare. Come accennato precedentemente, i suoi primi lavori nascono dalla ricerca di un linguaggio che possa essere comune al cinema e alla rete: *My Boyfriend Came Back From The War* (1996), *Anna Karenina goes to paradise* (1996) e *Agatha Appears* (1997), sono vere e proprie sceneggiature in HTML (HyperText Markup Language) basate su testi, immagini in bianco e nero e Gif animate.

Narrative in my works is everywhere. It can be with words, with pictures, but it's always dialogue or monologue. I think because the Russian tradition is quite literal in art and mostly in Moscow, I can't stand outside of it. It is somewhere in me, this desire to work with words, with sentences, with paragraphs and so on. But at the same time, which might be interesting for you: I can't do anything in Russian. (Bosma 1997)

L'utilizzo del linguaggio cinematografico trasposto in rete e l'uso dell'inglese in sostituzione alla lingua russa diventano centrali nell'opera di Lialina. Sebbene con gli anni l'artista propenderà per un linguaggio strettamente per e della rete,¹¹ la lingua russa verrà esclusa anche dai progetti a venire. Le parole inglesi per Olia Lialina sono solamente dei segni grafici che le permettono di focalizzarsi esclusivamente sulla struttura e sulle dinamiche della rete senza temere errori di codificazione dovuti all'uso dell'alfabeto cirillico (Schneider, Allan 2000). In quanto lingua ufficiale di internet, l'inglese viene impiegato come strumento specifico del medium, una scelta questa che accomuna ancora una volta Shulgin e Lialina e che risulta essere fondamentale per la loro notorietà anche al di fuori dei confini del paese.

11 «I started to make net.films. At first I thought how I could represent film on the net. After some time I understood that it's not necessary to represent film itself, but if you can put your filmic way of thinking in the net, in this environment, it is more useful, more interesting. You can do more with both. So I tried to experiment with language, to combine film and net.language, but now I am more concerned with developing net.language itself. I want things to speak their own language» (Bosma 1997).

3 MBCBFTW

3.1 Testi e immagini

Sullo schermo nero, in alto a destra, una scritta bianca: «My boyfriend came back from the war. After dinner they left us alone». La narrazione inizia *in medias res*: a chi si riferisce «us»? Cliccando sul testo la schermata cambia. Due immagini *raster* in bianco e nero: in alto a destra una finestra che affaccia probabilmente su un giardino; in basso a sinistra una coppia seduta che guarda in direzioni opposte. L'unica scelta possibile è cliccare sull'immagine della coppia. La finestra del browser allora si divide in cornici: a sinistra, rimpicciolita ma con le stesse proporzioni, la schermata precedente; a destra il primo piano di una donna: è l'artista Olia Lialina, raffigurata come quello che oggi potremmo chiamare *selfie*. Da qui prosegue la storia, più evocata che narrata. Non è dato sapere con certezza cosa sia accaduto alla coppia. Dall'atmosfera malinconica si evince che il rientro del fidanzato invocato nel titolo non sia un momento gioioso ma, al contrario, abbia portato scombussolamento nell'assetto relazionale. La coppia non si guarda in faccia e quando compaiono i primi frammenti di dialogo si coglie la difficoltà dei due a iniziare un discorso: «Where are you?» | «I can't see you». Si allude quindi al fatto che la ragazza abbia avuto una storia con il vicino di casa mentre il fidanzato era in guerra; stralci della conversazione si succedono mantenendosi fissa invece l'immagine di una scena di guerra, con tutta probabilità il ricordo di quel che ha vissuto il fidanzato. Man mano che la storia prosegue le cornici si dividono ulteriormente. La parte centrale, che costituisce il climax della narrazione, lascia spazio alla parte destra in cui ci si avvia verso la risoluzione dei problemi tra i due. Ricominceranno daccapo e vivranno serenamente ma di una felicità patinata, con una conclusione da cinema hollywoodiano. Appare la riproduzione del logo della 20th Century Fox: «Together forever» | «Will you marry me?» | «Kiss me» | «Tomorrow».

Le immagini dunque svolgono diverse funzioni: la cornice con l'elicottero militare e due soldati su sfondo nero è il ricordo ingombrante di lui; la foto del fidanzato che si volta a guardare lei a forza di click è il dialogo che procede verso il rappacificamento nella coppia; l'immagine delle lancette di orologio in movimento è lo scorrere del tempo, il proseguire della narrazione, anche in mancanza del testo. Tali 'inquadrature' riportano alla mente i vecchi film muti, dove le immagini in bianco e nero avanzano lentamente e i dialoghi si susseguono parcellizzati in testi monocromatici. In *MBCBFTW* il testo infatti appare sempre dello stesso colore (anche quando cliccato) a differenza di quanto ci si aspetterebbe navigando in rete, dove solitamente una volta che il testo di un link viene selezionato questo cambia colore. Pur tuttavia, la differenza in questo tipo di narrazione iperte-

stuale rispetto a una classica narrativa cinematografica è il mutato rapporto tra autore e spettatore, o meglio osservatore, perché Lialina introduce un altro elemento tipico del cinema: il ruolo del voyeur. L'associazione dell'immagine della finestra a quella della coppia inserisce colui che fissa lo schermo all'interno della storia, come fosse un vicino di casa curioso che assiste a una scena intima familiare altrui separato solo da un vetro (impressione rafforzata dalla frammentarietà del dialogo, come frasi di una conversazione colte in maniera discontinua). L'interattività del medium però fa sì che chi si trova alla tastiera del pc sia anche utente nel senso in cui Manovich (2002, 116-135) intende il termine: avendo la possibilità di spostarsi nelle varie cornici e di muovere le stesse,¹² diminuisce la distanza tra creatore e pubblico, che funge in un certo qual modo da coautore. Il montaggio dei diversi *frame*, delle diverse inquadrature, agisce sia nello spazio che nel tempo: l'immagine iniziale rimane dov'era man mano che altre cornici appaiono lateralmente ed è possibile ridurre o ingrandire i *frame*; è l'utente a decidere quando è il momento di tagliare la scena (Connor 2016). Il pubblico cessa così di essere passivo e assume una funzione attiva immedesimandosi con la macchina, un'operazione che rievoca il *Kinoglaz* (*Cineocchio*) vertoviano. Eppure, in *MBCBFTW* è possibile assegnare all'utente un ulteriore compito, quello dell'attore: un attore che recita seguendo un copione che si svela man mano che la storia avanza, come in una sorta di improvvisazione guidata. Nonostante le varie possibilità combinatorie del percorso narrativo, il 'regista'-Lialina ha infatti già impostato uno schema predefinito, sebbene questa componente non sia riconoscibile e rimanga silente durante tutta la storia.¹³ La casualità infatti attraverso la quale l'osservatore-utente-attore prosegue nella narrazione è caratteristica dell'opera aperta. Il 'regista', disponendo una struttura prestabilita e delle linee guida, dona all'utente-spettatore molteplici e svariate possibilità di interpretazione, opponendosi alla concezione secondo la quale ci debba essere un unico significato.

3.2 Tecnologie ludiche

Il gioco s'isola dalla vita ordinaria in luogo e durata. Ha un terzo contrassegno nella sua indole conchiusa, nella sua limitazione. Si svolge entro certi limiti di tempo e di spazio. Ha uno svolgimento proprio e un senso in sé. [...] Il gioco comincia e a un certo mo-

¹² Si ringrazia per l'osservazione il professore Pietro Conte, moderatore della sezione.

¹³ Fatta eccezione per due momenti di connessione con l'autore: quando compare in primo piano il volto dell'artista e alla fine, quando compare in basso a destra il contatto e-mail di Lialina.

mento è finito. Mentre ha luogo c'è un movimento, un andare su e giù, un'alternativa, c'è il turno, l'intrigo e il distrigo. Ora, alla sua limitazione nel tempo si collega immediatamente un'altra qualità curiosa. Il gioco si fissa subito come forma di cultura. Giocato una volta, permane nel ricordo come una creazione o tesoro dello spirito, è tramandato, e può essere ripetuto in qualunque momento, sia subito [...] sia anche dopo un lungo intervallo. Questa possibilità di ripresa è una delle qualità essenziali del gioco. (Hui-zinga 2002, 13)

Questa caratterizzazione del gioco da parte del sociologo che più ampiamente ha trattato l'argomento, espone in modo efficace fattori essenziali per cui le tecnologie digitali possono essere caratterizzate come tecnologie ludiche «not only as apt tools for play, but also as being the result of playful practices» (Frissen 2015, 149). La nozione di gioco è l'elemento cardine che permette di comprendere l'interazione tra gli utenti e i nuovi media (HCI - Human Computer Interface): il piacere che si prova nell'avere il controllo del medium, nell'esserne immersi e nell'esserne protagonisti (Frissen et al. 2015, 25).

Pura sperimentazione e intrattenimento con il medium sono definizioni che ben descrivono le prime opere di Lialina che, nonostante l'aura solenne evocata dai titoli letterari e l'impronta narrativa (cf. § 2.2), presentano anche notevoli elementi satirici. In questo senso un lavoro in particolare risulta essere connesso all'amicizia con Shulgín. *If You Want Me To Clean Your Screen* (1996)¹⁴ si presenta come una pagina web al cui centro su sfondo nero vi è il palmo di una mano con un francobollo (cliccandovi sopra si viene rimandati all'indirizzo mail di Olia Lialina) e nella finestra superiore (*tab*) compare la frase: «If you want me to clean your screen, scroll up and down» invitando così l'utente a muovere verticalmente la barra di scorrimento. Un giochino interattivo fine a se stesso, senza alcun reale scopo, senza fine, un puro esperimento, un esercizio formale. Allo stesso modo opera il lavoro di Shulgín *Turn Off Your TV Set* (1996)¹⁵ dove la schermata nera del browser ha una televisione nel mezzo. L'unica azione possibile è accendere e spegnere il 'dispositivo' cliccando sul pulsante ora rosso, ora verde. Quando acceso, si susseguono dodici *frame*, corrispondenti ad altrettanti 'canali'. Lo scopo di tali creazioni risiede quindi nell'entusiasmo di poter interagire con il nuovo medium.

Le specificità di interattività, connettività e modularità fanno rientrare *MBCBFTW* nella connotazione ludica delle tecnologie digitali.

¹⁴ URL <http://www.entropy8zuper.org/possession/olialia/olialia.htm> (2019-08-30).

¹⁵ URL <http://www.netarts.org/mcmogatk/1996/rsk3vhu/index1.htm> (2019-08-30).

Avendo la possibilità di compiere delle scelte seguendo delle istruzioni (la struttura prestabilita di Lialina), sentendosi connesso (l'immagine dell'artista che fissa chi si trova oltre lo schermo) e partecipe di una storia, l'utente ha la percezione di trovarsi immerso in un gioco. Il tempo e lo spazio sono definiti ed esclusi dalla quotidianità: si tratta di un momento di puro svago in cui chi muove il cursore è consapevole del fatto che le sue decisioni non avranno ripercussioni nel mondo reale. Come in un videogioco di guerra appare l'immagine di un elicottero militare: «Don't kill» | «Forgive» | «Me» | «Him» | «Them».

Occorre aggiungere inoltre che la peculiare narrativa filmica utilizzata in rete da Lialina rientra nel fenomeno di mutamento culturale descritto da Manovich (2002, 83):

The area of computer culture where the cinematic interface is being transformed into a cultural interface most aggressively is computer games. By the 1990s, game designers had moved from two to three dimensions and had begun to incorporate cinematic language in an increasingly systematic fashion. Games began to feature lavish opening cinematic sequences (called 'cinematics' in the game business) that set the mood, established the setting and introduced the narrative. Frequently, the whole game would be structured as an oscillation between interactive fragments requiring the user's input and noninteractive cinematic sequences, that is, 'cinematics'.

MBCBFTW testimonia il principio di tale trasformazione per cui il linguaggio cinematografico sostituisce l'utilizzo del testo scritto per adattarsi alla mutata modalità percettiva delle nuove generazioni. Per chi è cresciuto a contatto con le nuove tecnologie, la conoscenza e il rapporto con il mondo circostante avvengono attraverso le immagini in movimento, subentrando al ruolo della stampa. Ciò è reso evidente specialmente nei videogiochi, dove il contesto viene creato da vere e proprie sequenze cinematografiche che introducono i personaggi e l'azione. Oltre ad avanzare nello spazio virtuale per mezzo di link testuali quindi, l'utente è immerso in un universo che gli è familiare perché dominato da figure animate [fig. 2].



Figura 2 Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From The War*. Online since 1996. 2016. Installazione per la mostra (20 gennaio 2016-20 marzo 2016). Basel, HeK - Haus der elektronischen Künste. © Binary Koala

4 Conclusioni

When I made «My boyfriend came back from the war», it was a pure experiment with frames and html language. (Bosma 1997)

Con questa dichiarazione, la stessa Lialina conferma l'ambito entro il quale viene creato *MBCBFTW*, nonostante l'*allure* malinconica dell'opera. Gli esordi del web sono segnati da un'euforia data dalle possibilità del nuovo medium che si manifesta nell'ideatore tanto quanto nel fruitore. La sperimentazione con i nuovi linguaggi di programmazione, finanche il mettersi alla prova con una lingua non propria, inserisce l'artista in un contesto di leggerezza e giocosità. Pertanto, sebbene la bibliografia sull'argomento si sia concentrata sull'analisi della narrativa cinematografica trasposta in rete, ritengo sia necessario - per tutte le ragioni affrontate sopra - tenere in considerazione anche di quello che Ortega y Gasset denota come «riflesso ironico» (2016, 61).

Un'ulteriore conferma di ciò è data dalla creazione di una galleria in rete denominata *Last Real Net Art Museum*¹⁶ che raccoglie una se-

16 URL <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/> (2019-09-20).

rie di lavori di altri artisti ispirati a *MBCBFTW* e realizzati con tecniche diverse. La manipolazione di creazioni altrui e la condivisione delle proprie opere è un altro elemento tipico della net.art, due aspetti che rientrano nella nozione di gioco di Huizinga (2002). In questo modo l'utente può partecipare non solo come personaggio interno alla storia, ma anche come nuovo regista, amplificando la sensazione di coinvolgimento ludico.

Bibliografia

- Adrian, Robert (1997). «Net Art on Nettime». *Zkp*, 4. URL <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/37.htm> (2019-11-06).
- Balzola, Andrea; Monteverdi, Anna Maria (a cura di) (2004). *Le Arti Multimediali Digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*. Milano: Garzanti
- Benjamin, Walter [1936] (2014). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Bolter, Jay David; Gromala, Diane (2003). *Windows and mirrors: Interaction design, digital art, and the myth of transparency*. Cambridge (MA): The MIT Press. DOI <https://doi.org/10.7551/mitpress/7248.003.0003>.
- Bosma, Josephine (1997). «Olia Lialina Interview Ljubljana». *Nettime*, 8 maggio 1997. URL <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9708/msg00009.html> (2019-09-01).
- Caronia, Antonio (2004). «New Media e narrativa». Balzola, Monteverdi (2004), 240-7.
- Connor, Michael (2016). «Speaking in Net Language: My Boyfriend Came Back from the War». *Rhizome*. URL <https://rhizome.org/editorial/2016/nov/10/my-boyfriend-came-back-from-the-war/> (2019-09-04).
- Deseriis, Marco; Marano, Giuseppe (2007). *Net.art. L'arte della connessione*. Milano: Shake.
- Epštejn, Michail [2005] (2015). «Slovo i molčanie v ruskoj kul'ture». *Ironija i ideala. Paradoksy ruskoj literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 247-81.
- Frissen, Valerie et al. (2015). «Homo ludens 2.0: Play, Media, and Identity». Frissen, Valerie et al. (eds), *Playful= Identities. Deludification of Digital Media Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 9-50. DOI 10.1515/9789048523030.
- Frissen, Valerie (2015). «Playing with Bits and Bytes: the Savage Mind in the Digital Age». Frissen, Valerie et al. (eds), *Playful Identities. Deludification of Digital Media Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 149-63. DOI 10.1515/9789048523030-008.
- Greene, Rachel (2004). *Internet Art*. London: Thames and Hudson.
- Groys, Boris (1979). «Moskovskij Romanticeskij Konceptualizm. Moscow Romantic Conceptualism». *A-JA - Žurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva. Unofficial Russian Art Revue*, 1.
- Huizinga, Johan [1938] (2002). *Homo Ludens*. Torino: Einaudi.
- Lehmann, Ann-Sophie (2009). «Hidden Practice: Artists' Working Spaces, Tools, and Materials in the Digital Domain». Van den Boomen, Marianne et al. (eds),

- Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 267-81.
- Liberovskaya, Katherine (2001). «Derrière le rideau cyrillique : notes sur l'art et la culture Internet en Russie». *Magazine électronique du CIAC* (On-line magazine of the Montreal International Center for Contemporary Art), 12. URL http://ciac.ca/documents/magazine/no_12/cadre.html (2019-11-06).
- Manovich, Lev (2013). *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic. DOI <https://doi.org/10.5040/9781472544988>.
- Manovich, Lev [2001] (2002). *The Language of New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Mogilevskaja, Tat'jana (2000). «Iskusstvo v Internete. Dinamika v Rossii (L'arte in rete. Le dinamiche in Russia)». Isaev, Aleksej (ed.), *Vzglyad s Vostoka* (Lo sguardo dall'Est). Moskva: Media Art Lab.
- Ortega y Gasset, José [1925] (2016). *La disumanizzazione dell'arte*. Milano: SE.
- Quaranta, Domenico [2010] (2018). *Media, New Media, Postmedia*. Milano: Postmedia books.
- Robbins, Christopher (2007). «Crossing Conventions in Web-Based Art: Deconstruction as a Narrative Device». *Leonardo*, 40(2), 161-6. DOI <https://doi.org/10.1162/leon.2007.40.2.161>.
- Schneider, Florian; Allan, James (2001). «RUNET: NetCulture in Russia. Interview with Olia Lialina». *Telepolis. Onlinemagazin für Politik & Medien im digitalen Zeitalter*, 21 febbraio 2000. URL <https://www.heise.de/tp/features/RUNET-NetCulture-in-Russia-3445421.html> (2019-08-30).
- Shulgin, Alexei (1997). «Net.Art – the Origin». *Nettime*, 18 marzo 1997. URL <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html> (2019-08-30).
- Tanni, Valentina (2004). «Net art: genesi e generi». Balzola, Monteverdi (2004), 277-87.
- Tozzi, Tommaso (2004). «Dal Multimedia alla Rete: ipertesto, interattività e arte». Balzola, Monteverdi 2004, 216-39.
- Tribe, Mark; Jana, Reena (2006). *New Media Art*. Köln: Taschen.

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Chiara Fumai. Medium, Media, Medium

Francesco Urbano Ragazzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Chiara Fumai was one of the most relevant Italian artists of her generation, her work having been shown at both the Venice Biennale's Italian Pavilion and Documenta. In her practice, the performer often quoted feminist texts while playing the role of a woman possessed. I give an account of Fumai's use of video, comparing it to Rosalind Krauss's essay *Video: The Aesthetics of Narcissism*. I explain the artist's work as a dialectic overcoming of the analogy the critic institutes between the notion of art medium and the figure of the Medium. Highlighting that both Fumai and Krauss see Acconci's early works as a benchmark, I illustrate how the two built an archeology of contemporary mediality.

Keywords Chiara Fumai. Rosalind Krauss. Video Art. Medium. Vito Acconci. Biennale di Venezia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Corpi del testo. – 3 Vito A. – 4 Il medium è la medium.

1 Introduzione

Chiara Fumai è nata a Roma nel 1978 ma ha vissuto a Bari fino ai diciott'anni. Dopo una prolifica carriera come dj sotto lo pseudonimo di Pippi Langstrumpf, è diventata una delle artiste italiane più rilevanti della sua generazione. È riuscita a diventarlo, con rapidità non comune, nei soli dieci anni che separano il 2007 dal 2017: l'anno della sua tragica ma volontaria scomparsa.

Fumai ha guadagnato fama internazionale partecipando alla tredicesima edizione di Documenta curata da Carolyn Christov-Bakargiev nel 2012 (Christov-Bakargiev, Funcke, 2012a, 2012b, 2012c). In quell'occasione, nello Staatspark Karlsruhe di Kassel, l'artista ha presentato il progetto performativo *The Moral Exhibition House*, contribuendo così a rinnovare i linguaggi e i



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/002



Figura 1 Chiara Fumai. *Shut Up, Actually Talk – The World will not Explode*. 2012. Performance. Kassel, Museum Fridericianum. © The Church of Chiara Fumai

formati della *lecture-performance*.¹ Con la performance *Shut Up, Actually Talk – The World Will Not Explode* [fig. 1] è stata inoltre la prima donna a occupare con una propria opera il tetto del Museum Fridericianum, emulando l'azione di James Lee Byars *Calling German Names* compiuta nello stesso luogo nel 1972.² Prima e dopo quella data, il suo lavoro è stato esposto in istituzioni museali e rassegne che lo hanno inquadrato in un ampio ventaglio di dibattiti critici i cui temi spaziano dall'eredità dell'estetica punk, al femminismo radicale, alle nuove forme di produzione immateriale.³ In Italia l'opera

1 Per avere un'idea di quanto il lavoro di Fumai abbia inciso sullo sviluppo della *lecture-performance* basti considerare che un fotogramma di un video dell'artista, *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* (2013), è stato scelto come immagine per la comunicazione della mostra *Lecture-performance: New Artistic Formats, Places, Practices and Behaviours* tenutasi al MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León dal 18 Ottobre 2013 al 6 Luglio 2014. Si veda inoltre il catalogo dell'esposizione (Olveira 2014).

2 Nella ormai leggendaria Documenta 5 curata da Harald Szeemann nel 1972, James Lee Byars salì sul tetto del museo vestito di seta rossa per gridare nomi propri tedeschi attraverso un megafono dorato. Chiara Fumai, nel 2012, salì sullo stesso tetto per urlare il *Secondo Manifesto di Rivolta Femminile*: «Io dico io» scritto da Carla Lonzi (1978).

3 Tra le principali, si ricordano: Fondazione Antonio Ratti (Como), Fondazione Sanderletto Re Rebaudengo (Torino), Museo del Novecento (Milano), Museo (Bolzano), Museon Arts Park (Mosca), Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), SongEun ArtSpace (Seoul), Villa Medici, MAXXI | Museo nazionale delle arti del XXI secolo, XVI Quadriennale d'Arte (Roma), Bozar (Bruxelles), De Appel (Amsterdam), Whitechapel Gallery, David Roberts Art Foundation, Delfina Foundation (Londra), CONTOUR 7 - Biennial of Moving Image (Mechelen), MACBA (Barcellona), Pivot (São Paulo), National Gallery of Art (Vilnius). Per una panoramica sulla carriera di Fumai, si consulti il sito in-

di Chiara Fumai ha ricevuto importanti riconoscimenti, tra cui il IX Premio Furla per l'arte (Bertola 2013), il VII Premio Fondazione VAF, la Dena Foundation for Contemporary Art Fellowship, il XIV Premio New York - gli ultimi tre tutti vinti nel 2016. Chiara Fumai si è sempre definita femminista.

Anche dopo la morte, l'interesse per l'artista non è scemato. Nel 2018 il CRR - Centro di Ricerca Castello di Rivoli ha completato l'acquisizione di una parte importante dell'archivio Fumai costituita dall'intera biblioteca e raccolta di dischi appartenuti alla performer, oltre che da una collezione quasi completa di oggetti e abiti di scena. L'anno successivo è stata inaugurata LESS LIGHT, la prima mostra personale dell'artista negli Stati Uniti (Conte, Urbano Ragazzi 2019).⁴ Sempre nel 2019, opere perlopiù inedite di Chiara Fumai sono state incluse, assieme a quelle di Enrico David e Liliana Moro, nel padiglione italiano curato da Milovan Farronato alla 58ª Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (Farronato 2019). Nel Maggio del 2020 infine, la prima retrospettiva sarà inaugurata al Centre d'Art Contemporain Genève con il titolo di *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007 - 2017*. La stessa mostra diventerà poi itinerante, venendo riallestita negli spazi del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, La Casa Encendida di Madrid e presso KIOSK a Ghent. A corredo della mostra, un ampio catalogo verrà inoltre pubblicato (Farronato, Urbano Ragazzi, in corso di stampa).

Nonostante l'opera di Chiara Fumai continui a godere di una risonanza trasversale nel sistema dell'arte contemporanea internazionale, ancora poco si è fatto per studiarne sistematicamente i contenuti, l'evoluzione e la portata. Con questo saggio mi propongo quindi di fornire un'introduzione alla pratica dell'artista, suggerendo di interpretarla come un tentativo di delineare un'archeologia della multimedialità contemporanea attraverso una reinvenzione della nozione modernista di 'medium'.⁵

Per cominciare a sondare quest'ipotesi interpretativa, vorrei concentrarmi su un aspetto specifico. Vorrei descrivere e commentare il rapporto tra testo e immagine nella produzione audiovisiva dell'artista. Nel farlo, mi avvarrò di una sorta di triangolazione. Cercherò

ternet di *The Church of Chiara Fumai*, l'istituzione che oggi gestisce l'archivio e l'estate dell'artista: URL www.chiarafumai.com. Si veda inoltre la cronologia redatta da Sara De Chiara e contenuta nel catalogo della retrospettiva *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* che inaugurerà a Maggio 2020 presso il Centre d'Art Contemporain Genève (Farronato, Urbano Ragazzi, in corso di stampa).

⁴ Chiara Fumai, *LESS LIGHT*, a cura di Kari Conte e Francesco Urbano Ragazzi, ISCP - International Studio and Curatorial Program (New York, 12 Febbraio-17 Maggio 2019).

⁵ Per una definizione di moderno e una sua critica in linea con la presente analisi si veda Bourriaud 2009.

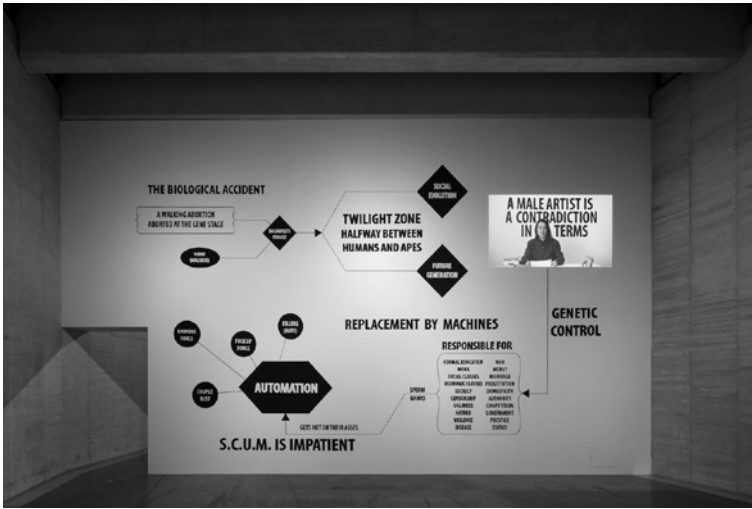


Figura 2 Chiara Fumai. *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*. 2013. Videoinstallazione monocanale, dimensioni variabili. León, MUSAC - Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. © The Church of Chiara Fumai

infatti di leggere le parole e le immagini prodotte da Chiara Fumai attraverso un'intuizione contenuta in un testo ulteriore: *Video. The Aesthetics of Narcissism*, pubblicato sulla rivista *October* nel 1976 a firma di Rosalind Krauss (1976, 50-64). Come è noto, si tratta di un saggio che ha fatto da colonna portante allo studio della videoarte quando questa era ancora un campo di sperimentazione nascente.⁶ Quello che cercherò qui di dimostrare è che Fumai, nelle sue opere, accetta e allo stesso tempo perverte ironicamente l'archeologia della videoarte proposta da Krauss, producendone un suo superamento dialettico. Per farlo mi concentrerò in particolare sull'analogia istituita dalla teorica americana tra la nozione di medium così com'è utilizzata nell'arte visiva e quella di medium nel senso di persona dotata di poteri paranormali.

⁶ Circa l'istantaneo e duraturo successo dell'articolo di Krauss, si consideri l'inclusione del saggio nelle antologie Battcock 1978, 43-64; Hanhardt 1986, 179-91; Leighton 2008, 208-19.

2 Corpi del testo

Prima di iniziare a istituire un paragone con le posizioni di Rosalind Krauss, vorrei fare una precisazione. Dare una nuova immagine a testi del passato, dimenticati o censurati, è stata una missione che Chiara Fumai ha perseguito con convinzione assoluta durante tutta la sua carriera. Capire l'essenza del rapporto tra parola e visione nei lavori che l'artista ha prodotto rappresenta quindi una chiave privilegiata per comprendere le ragioni fondamentali della sua ricerca. Per catturare chiaramente ciò che sto dicendo, basti pensare che nessuna delle performance realizzate da Fumai prevede la recitazione di testi autografi. Tutte le parole impiegate dall'artista nelle proprie opere materiali e immateriali sono citazioni di parole d'altri: tra questi Carla Lonzi, Ulrike Meinhof, Rosa Luxemburg, Valerie Solanas, autrici associate in vario modo a espressioni di femminismo radicale. Uniche, parziali eccezioni sono *Chiara Fumai Presents Nico Fumai* (2009), prima performance dell'artista, e *Segreto Provato*, sua ultima produzione dal vivo (2016).

Proprio il lavoro dedicato a Valerie Solanas, la drammaturga che sparò a Andy Warhol nel 1968, può restituire una fotografia esatta di come e quanto i discorsi di altre donne attraversino il corpo stesso della performer fino a identificarsi con esso. *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* [fig. 2] è infatti un'installazione ambientale di dimensioni variabili formata da un video circondato da un *wall drawing*.⁷ Mentre il disegno murario è uno schema composto da frecce e scritte nere che riassumono la struttura del celebre *SCUM. Manifesto* - il manifesto con cui Solanas propugnava l'eliminazione fisica del genere maschile ([1967] 2017) - nel video si vede invece Fumai recitare le parti salienti del testo sovrastata dalla scritta in caratteri maiuscoli «a male artist is a contradiction in terms» - anch'essa una citazione tratta dallo stesso pamphlet.

Il fatto che il video sia parte integrante dello schema disegnato a muro indica la totale fusione tra la figura dell'artista in esso rappresentata e le argomentazioni che animano l'invettiva di Solanas. Ma questo non è l'unico elemento teso a mostrare come la performer sia incorporata nel testo. È in seconda battuta una citazione più indiretta a rinforzare il legame che, nel video, viene stringendosi tra parole e immagine. Tramite una proiezione a parete vediamo infatti Fumai recitare la sua parte seduta a una scrivania mentre brandisce un pugnale. Questa visione, così frontale e belligerante, ricorda

⁷ Chiara Fumai, *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, videoinstallazione monocanale, 10'34", col., 2013. L'opera è stata presentata per la prima volta all'ex Ospedale degli Innocenti a Bologna in occasione del IX Premio Furla per l'arte (26 Gennaio-3 Febbraio 2013).

da un lato i proclami diffusi dalla rete satellitare *Al Jazeera* con cui Osama Bin Laden rivendicava il crollo delle Twin Towers nel 2001 e, dall'altro lato, lo spot elettorale con cui Silvio Berlusconi annunciava la sua 'discesa in campo' nel 1994.⁸ In entrambi i casi, la potenza di ciò che veniva detto si associava indissolubilmente a ciò che lo schermo trasmetteva: Fumai si appropriava di quell'assetto compositivo e del ricordo a esso associato per accrescere la forza espressiva del proprio discorso. Infine, un terzo elemento corrobora l'alleanza tra il testo citato e il corpo dell'artista. L'installazione video fu infatti tradotta da Chiara Fumai anche in una performance dal vivo che consisteva poco più che in un *ready-made*.⁹ Durante la performance, Fumai non faceva altro che chiudere il proprio pubblico in una stanza per costringerlo ad assistere alla lettura integrale di *SCUM*, dalla prima all'ultima pagina. Quest'azione, minimale ma estenuante, arriva all'essenza del processo di impersonificazione attuato dall'artista. Sebbene Fumai e Solanas restino fin dal titolo dell'opera due soggetti distinti, le parole della seconda sono incorporate nella presenza della prima, nella sua azione. In quel gesto di appropriazione non sono le due donne a identificarsi, quanto piuttosto lo scritto di Solanas e il corpo di Fumai che lo recita. Performando, Fumai diventa il corpo del testo, mentre il messaggio - letteralmente - arriva a coincidere con il medium che gli dà voce.

La relazione tra testo e immagine che ho tratteggiato in *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* è qualcosa di presente, in un modo o nell'altro, in tutta la produzione dell'artista. Allo stesso tempo, definire la natura di tale rapporto nella nascente arte del video sembra la principale preoccupazione contenuta nel saggio di Rosalind Krauss che qui desidero chiamare in causa. Prima di iniziare però quella che ho definito una 'triangolazione' tra la pratica di Fumai e lo scritto di Krauss, è giusto forse chiarire le circostanze storiche entro le quali questo confronto viene istituito. Sebbene *Video: The Aesthetics of Narcissism* sia un vero e proprio classico della critica d'arte, non c'è prova documentale che Chiara Fumai lo avesse letto o ne avesse presenti le argomentazioni. Nel lungo lavoro di catalogazione che ho guidato presso il CRRI del Castello di Rivoli, e che ha coinvolto sia la biblioteca dell'artista che i suoi account di posta elettronica, non ho trovato alcuna traccia o indizio che potesse aiutarmi.

Nonostante la carenza di un riscontro storico alla mia tesi, c'è però un aspetto che mi incoraggia a proseguire nell'avvicinare Fumai e Krauss, almeno da un punto di vista teorico. Potrei definire questo

⁸ Per una lettura del rapporto tra l'opera di Chiara Fumai e l'estetica del berlusconismo si veda Verla Bovino 2013.

⁹ La performance, anch'essa presentata con il titolo di *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, fu presentata per la prima volta ai Karlin Studios di Praga il 19 Dicembre 2012.

aspetto come la condivisione di un certo orizzonte critico: un orizzonte incarnato, per così dire, da una stessa controparte maschile. Tanto in Fumai quanto in Krauss infatti, centrale è il confronto aperto con la pratica performativa di Vito Acconci.

3 Vito A.

In *Video: The Aesthetics of Narcissism*, Rosalind Krauss comincia la sua analisi proprio con la descrizione di un lavoro video di Acconci del 1971 intitolato *Centres*.¹⁰ L'opera consiste in una ripresa fissa in primo piano dell'artista mentre è intento a puntare il dito indice verso il centro dell'inquadratura. L'operazione, che si prolunga per circa venti minuti, è resa possibile dal fatto che il performer «usa il monitor del video come uno specchio» (Krauss 1976, 50). Acconci guarda cioè la propria immagine trasmessa dallo schermo tv nel momento stesso in cui viene ripresa dalla videocamera. Proprio questo *loop* tra camera e monitor nel mezzo del quale si trova l'artista gli consente di controllare, secondo per secondo, la precisione del proprio gesto mentre realizza l'opera.

Rosalind Krauss interpreta l'indicare di Acconci come una parodia. Secondo la teorica americana, il puntare verso il centro dell'immagine è, nel video, un riferimento ironico a un cliché della critica d'arte del decennio precedente. Si era soliti argomentare infatti, a commento di certa pittura astratta, che enfatizzare l'incrocio degli assi di simmetria era un modo per gettare luce sulla struttura materiale dell'oggetto-tela.¹¹ Se per questa corrente della critica la simmetria in pittura si caricava di un valore etico - rivelare l'apparato illusionistico della figurazione - per l'Acconci di Krauss indicare il centro dell'immagine possedeva invece tutt'altro significato. A essere evidenziato in *Centres* non è il dispositivo oggettivo che consente la visione di una figura, bensì il performer stesso nella sua presenza mediatica. Sdoppiandosi nei due termini di una tautologia, l'artista punta sé stesso mentre si specchia nel proprio riflesso trasmesso dal monitor. E questa operazione di rispecchiamento, conclude Krauss, «è paradigmatica delle caratteristiche strutturali del mezzo video» (Krauss 1976, 50).

Anche nell'opera di Chiara Fumai Vito Acconci rappresenta un paradigma. Senza iniziare qui una disamina dettagliata circa il ruolo giocato dall'artista nella pratica performativa di Fumai, mi soffermerò solo

¹⁰ Vito Acconci, *Centres*, video monocolore, b/n, 22'28", 1971.

¹¹ Si pensi per esempio ai *target paintings* di Jasper Johns, che raffigurano il centro della tela come se fosse il centro di un bersaglio. Johns è anche utilizzato da Krauss come pietra di paragone con Acconci più avanti nel saggio in oggetto (Krauss 1976, 56).

sull'opera in cui Acconci è citato apertamente. Si tratta di *The Return of the Invisible Woman (also known as the wonderful journeys of Vito A. in the Land of Whip)*, una serie di dieci collage più un disegno murale realizzati nel 2014 in occasione di una mostra al De Appel di Amsterdam.¹² Sebbene l'opera sia l'unico riferimento diretto al performer nell'intera produzione di Fumai, si possono individuare almeno due segni netti del fatto che Acconci sia un metro di confronto di assoluta rilevanza. In primo luogo, l'artista concettuale americano è l'unico vivente che Fumai abbia mai menzionato in modo esplicito nel proprio lavoro. In secondo luogo, è la stessa Fumai a descrivere la serie di collage come «una dichiarazione d'amore agli aspetti più estremi dell'arte performativa di Acconci» (Fumai 2014; traduzione dell'Autore).

Soggetto di *The Return of the Invisible Woman* è *Ballroom*, una performance che l'artista newyorkese presenta nel 1973 alla galleria Schema di Firenze: sarà l'ultima della sua carriera.¹³ Sulle prime sette tavole della serie di collage viene illustrata sia l'azione del performer, sia l'imprevisto che lo porterà ad abbandonare per sempre quella specifica forma d'arte. Attraverso una scritta ricamata in filo rosso Fumai ci dice che la galleria Schema era stata allestita con tavolini e sedie, come a ricostruire l'ambiente di un night club. Nella situazione così creata, l'artista fingeva di danzare con due donne invisibili, Nancy e Kathy, simulando indecisione circa quale delle due corteggiare. Durante l'azione, talvolta Acconci approcciava una spettatrice a caso tra il pubblico, invitandola a ballare e alludendo alla possibilità di avere un rapporto sessuale con lui. Proprio durante uno di questi approcci però, una delle spettatrici coinvolte aveva risposto con inatteso entusiasmo alle profferte dell'artista, il quale era stato costretto a riportare la donna al suo posto per poi tornare a comportarsi come se niente fosse accaduto. Se queste sette tavole della serie sembrano mantenere un punto di vista oggettivo sulla vicenda, negli ultimi tre collage ci viene finalmente rivelato chi è la voce narrante della scritta ricamata: a parlare è proprio la spettatrice respinta da Acconci, la quale, per consolarsi del rifiuto ricevuto, immagina di scrivere una diversa conclusione della serata [fig. 3]. Quella che nei tre collage viene presentata come una *fanfiction*, il racconto erotico amatoriale della spettatrice, altro non è però che una citazione tratta da *Histoire d'O.*, un classico della lette-

12 Chiara Fumai, *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*, disegno murale e ricamo su 10 collage (47,5 × 39 cm ciascuno), dimensioni variabili, 2014. L'opera fu presentata per la prima volta in occasione di una collettiva sull'influenza della psichedelia nell'arte contemporanea: Mark Kremer (a cura di), *When Elephants Come Marching In: Echoes from the Sixties in Today's Art* (Amsterdam, 27 Settembre 2014-11 Gennaio 2015).

13 Chiara Fumai utilizza principalmente due fonti per documentarsi su *Ballroom* e preparare *The Return of the Invisible Woman*: Acconci, Basta, Ricciardi, 2006; O'Dell 1998.



Figura 3 Dettaglio tratto da Chiara Fumai. *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*. 2014. Disegno a parete, ricamo e dieci collage su copia di 'Venere in pelliccia' di Leopold von Sacher-Masoch; ciascun collage 47,5 x 39cm, dimensioni variabili. © The Church of Chiara Fumai

ratura BDSM (Réage, [1954] 2000).¹⁴ Il riferimento al libro di Pauline Réage porta a un ulteriore ribaltamento di generi: per come il testo viene editato nel collage, è Vito Acconci a recitare il ruolo dello *slave* destinato nel romanzo alla protagonista femminile, mentre alla donna viene fatta assumere la posizione della *mistress*, della dominatrice.

Sia per Chiara Fumai che per Rosalind Krauss, Vito Acconci ha un ruolo paradigmatico nel simboleggiare un certo modo di fare arte tra video e performance: un modo che nasce negli anni Settanta, ma che rappresenta anche una radice per l'arte multimediale a venire. Questo ruolo è tuttavia riconosciuto da entrambe in senso critico. Krauss individuerà nel *loop* di rispecchiamenti tra telecamera e monitor attivato da Acconci la forma di quel narcisismo che sosterrà

¹⁴ Che Chiara Fumai collochi la serie di collage nel genere della *fanfiction* è testimoniato, oltre che dal testo leggibile su uno dei collage, da un titolo provvisorio dato all'opera e poi corretto: *The Return of the Invisible Woman (The Erotic Fanfic Also Known as 'Visites fantastiques de Vito A. au pays du fouet')*. Il titolo era stato comunicato dall'artista, oltre che al sottoscritto, al curatore Mark Kremer in una e-mail datata 24 Luglio 2014.

essere medium dell'intera videoarte. Fumai invece – lo si vede in *The Return of the Invisible Woman* – sottolinea le contraddizioni interne al modello performativo proposto da Acconci attraverso una strategia che è tanto dialettica quanto parodica. Il fallimento del performer nel gestire l'irruzione di un soggetto impreveduto in *Ballroom* e gli elementi masochisti presenti nella sua opera – per esempio i morsi autoinflitti nella serie *Trademarks* – vengono trasfigurati da Fumai nella fantasia di un rapporto servo-padrone. La donna, che era stata rifiutata e ricondotta all'anonimato, assurge ora a *dominatrix* e guadagna il potere di riscrivere la storia: la storia di una sera del 1973 a Firenze ma anche, implicitamente, la storia dell'arte.

Se Rosalind Krauss descrive l'inizio di quella circolarità tra il corpo dell'artista e la sua immagine – circolarità che ritiene essere alla base della performance videoregistrata – Chiara Fumai ne decreta la fine, il fallimento, l'autocontraddizione. Come performer, in un atto d'amore dichiarato, Fumai si colloca entro la tradizione rappresentata da Acconci, ma afferma allo stesso tempo di volerne pervertire le forme e gli scopi, piegandola alla propria missione femminista e dominandone sadicamente il linguaggio. È proprio questa volontà dialettica che porta l'artista e Rosalind Krauss ad avere una, almeno parziale, comunione di intenti.

4 Il medium è la medium

Rosalind Krauss ravvisa in *Centres* di Vito Acconci un esempio, o forse più propriamente uno schema, del narcisismo connaturato alla nascente videoarte degli anni Settanta. Lo schema descritto dalla teorica americana prende la forma di una circolarità chiusa che, entrando dall'obiettivo della telecamera e uscendo nel monitor tv, parte e ritorna al corpo dell'artista.

Sebbene Krauss nel proprio saggio non dia subito una definizione di narcisismo, ciò non le impedisce, fin dalla prima pagina del testo, di azzardare una generalizzazione. «In that image of self-regard» si legge a proposito di *Centres* «is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre» (Krauss 1976, 50). Poiché i termini della questione vengono introdotti in modo così perentorio senza essere adeguatamente definiti, l'intera argomentazione di Krauss si struttura come una risposta alla domanda «What would it mean to say, 'The medium of video is narcissism?'» (Krauss 1976, 50).

Nel paragrafo successivo e finale di questo saggio cercherò di seguire una particolare intuizione che Rosalind Krauss pone all'inizio del suo ragionamento sul narcisismo: l'idea cioè che il significato modernista di medium possa essere esteso alla figura della medium, della persona con poteri paranormali. Mostrando come l'opera di Chiara

Fumai sembri seguire alla lettera questa analogia, vorrei sostenere che la pratica performativa dell'artista sia collocabile nel percorso dell'avanguardia così com'è definito dalla teorica americana. Inizierò ora con l'espone la tesi di quest'ultima.

Affermare che il narcisismo è il vero medium della videoarte fa sorgere immediatamente un problema di carattere categoriale. Tradizionalmente infatti si dà il nome di medium al supporto materiale che permette l'articolazione di uno specifico linguaggio. Il critico Clement Greenberg, ad esempio, offre una lettura della pittura astratta attraverso un'analisi delle possibilità espressive offerte dalla piattezza della tela su cui si applica il colore (Greenberg [1960] 1995, 85-93). In questo senso, le astrazioni dell'espressionismo di Pollock o del *color field* di Rothko andrebbero viste come un punto d'arrivo nello smascheramento della teatralità della rappresentazione prospettica - quella teatralità che, codificata da Brunelleschi all'inizio del XV secolo, ci fa vedere immagini tridimensionali apparire su superfici bidimensionali. Secondo l'interpretazione inaugurata dalla scuola greenberghiana, il percorso delle avanguardie fino al dopoguerra sarebbe così il culmine di una sorta di destino, un destino segnato dalla progressiva autoriflessione di ciascun genere artistico sulle condizioni materiali della propria produzione. Il narcisismo, invece, più che a una certa condizione materiale che limita o permette delle scelte espressive, sembra riferirsi alle peculiarità di un particolare stato psicologico. Tutto l'opposto della solida concretezza di un insieme di proprietà fisiche.

La tesi di Rosalind Krauss attorno al narcisismo sembra implicare, almeno a un primo sguardo, che esista una differenza o una frattura tra la videoarte e le forme d'arte tradizionali. Più che a una frattura però, Krauss pensa a un'espansione del concetto di medium, a sue articolazioni ulteriori. Addirittura, si potrebbe dire che l'intera carriera dell'autrice sia stata spesa ad allargare il significato della nozione accettata da Greenberg, schiodandola dal riferimento alla materia su cui faceva perno.

Ormai canonico, tanto per cominciare, è l'attributo di 'post-mediale' con cui Krauss (2000) connota la temperie nata negli anni Settanta in contemporanea all'ascesa dell'arte concettuale. Per la teorica americana, post-mediale in senso eminente è il formato dell'installazione, in cui la purezza dei generi pretesa dalle avanguardie storiche si annulla e viene sostituita da una promiscuità di linguaggi reciprocamente equivalenti. *L'anything goes* dell'installazione non è tuttavia l'unica traiettoria possibile verso cui tende l'arte contemporanea. Come recita il titolo di una raccolta di saggi sul tema (Krauss 2005), esiste infatti più di una strategia per 'reinventare il medium' oltre la post-medialità dell'installazione.

Di modi per raggiungere una reinvenzione del medium Krauss ne individua almeno due. In primo luogo, la teorica americana cerca di

dimostrare come dalle caratteristiche materiali di un supporto fisico possano emergere proprietà immateriali che gli sono specifiche. La condizione di possibilità della pittura di Pollock, ad esempio, non è data tanto dalla piattezza del dipinto – come voleva la lettura gre-enberghiana – bensì dal suo orientamento nello spazio (Krauss 1999, 155-79). Se l'artista non avesse posizionato le sue tele in orizzontale sul pavimento, non gli sarebbe stato possibile realizzare quel *drip-ping* che rimane cifra della sua *action painting*. Affermando dunque che è l'orizzontalità a essere condizione di esistenza della pittura di Pollock, Rosalind Krauss cerca di spezzare l'equivalenza tra la nozione di medium e quella di supporto materiale, estendendo così il dominio del primo alle proprietà relazionali emerse contestualmente dal secondo. Ma Krauss si muove anche in un'altra direzione. In secondo luogo infatti, la teorica cerca di dilatare il concetto di medium fino a farlo coincidere con quello di regola, habitus, grammatica: fenomeni che lei raggruppa sotto l'etichetta di «supporti tecnici» (Krauss 2009, 139-45). Le opere che esemplificano questa seconda strategia sono davvero molte e costellano tutta la produzione critica della saggista. Il caso più significativo è forse quello di Marcel Broodthaers e di quel suo *Musée des Aigles* che viene citato nel libro sulla condizione post-mediale come simbolo della resistenza contro l'arbitrarietà dell'installazione (Krauss 2000). L'opera, oggi smembrata, si presentava come un'istituzione museale fittizia divisa in dodici sezioni, ciascuna contenente reperti, cimeli, artefatti e documenti di diversa tipologia – dal naturalistico al politico – riguardanti le aquile.¹⁵ A interessare Krauss in questo caso è la minuziosa mimesi con la grammatica del museo e dell'archivio, la quale istituisce visivamente una gerarchia tra oggetti e discipline del sapere che supera e guida la volontà dell'artista. Altro esempio caro a Krauss sono certamente le *Twenty-six Gasoline Stations* di Ed Ruscha (1963), un libro composto da ventisei fotografie in bianco e nero fatte a pompe di benzina tra l'Oklahoma e Los Angeles: gli scatti inclusi nel volume sono il frutto del seguire una regola che Ruscha sceglie di imporre al proprio lavoro in un certo lasso di tempo. Terzo e ultimo caso, l'opera di Sophie Calle, la quale unisce testi e immagini fotografiche in composizioni tipiche di una forma narrativa specifica: il reportage giornalistico (Krauss 2009, 139-45).

Se da un lato Rosalind Krauss enfatizza le proprietà relazionali emergenti in un supporto fisico e dall'altro estende la nozione di supporto *tout court* ai campi semantici della regola, della struttura, dell'*habitus* e della grammatica, il richiamo al narcisismo nell'ana-

15 Per un approfondimento sull'opera, le cui sezioni sono state presentate in diverse sedi tra il 1968 e il 1972, oltre a Krauss 2000 si veda Buchloh 1983, 45-56; Moure 2012; Snauwaert 2017, 123-38.

lisi delle opere video si configura come una terza strategia per reinventare il medium dopo la fine del modernismo. Mettendo un certo stato psicologico al centro della questione, Krauss sembra suggerire che, attraverso la canonizzazione della performance come genere dell'arte visiva, il medium non ha più solo a che fare con la materialità inerte dell'oggetto in cui si individua, ma anche con la vitalità del soggetto che realizza l'opera. Nel circolo potenzialmente infinito che si apre tra telecamera e monitor, il performer è allo stesso tempo soggetto e oggetto della propria azione trasformatrice. Krauss non si ferma però alla descrizione di una banale dialettica tra soggetto e oggetto. Il corpo del performer non viene considerato solo in quanto sostrato da cui emerge la psiche, ma viene inquadrato soprattutto come canale di trasmissione di un messaggio con cui l'artista stesso si identifica.

Rosalind Krauss sostiene la sua tesi in un modo del tutto particolare. Invece di iniziare con l'esposizione di un argomento, l'accademica ci propone una metafora: spiega cioè l'ulteriore estensione del concetto di medium tramite uno slittamento semantico già previsto nel linguaggio ordinario. È proprio sotto la lente della parodia a questa metafora che la pratica performativa di Chiara Fumai può essere interpretata. Ma prima, ecco le parole di Krauss:

Everyday speech contains an example of the word 'medium' used in a psychological sense; the uncommon terrain for that common-enough usage is the world of parapsychology: telepathy, extra-sensory-perception, and communication with an after-life, for which people with certain kinds of psychic powers are understood to be Mediums. Whether or not we give credence to the fact of mediumistic experience, we understand the referents for the language that describes it. We know, for instance, that configured within the parapsychological sense of the word 'medium' is the image of a human receiver (and sender) of communications arising from an invisible source. (Krauss 1976, 52)

Chi ha presente anche superficialmente il lavoro di Chiara Fumai avrà già riconosciuto, tra le righe di Krauss, un suo tratto fondamentale. Almeno a partire dal 2010 infatti, l'artista parla delle proprie performance come del risultato di possessioni spiritiche. A quanto dichiara, durante i momenti di invasamento che la coglierebbero, spettri di donne - ma anche di alcuni uomini - prenderebbero il controllo del suo corpo, costringendola a diffondere messaggi più o meno ostili.

La prima performance di questo genere è *The Prodigy of Nature* [fig. 4], presentata a Palazzo Mincuzzi a Bari durante la settima edizione della rassegna *Gemine Muse* (Picca Garin 2010, 44-5). Seduta su uno sgabello a piedi scalzi, con indosso una tunica bianca e una barba finta, Chiara Fumai leggeva alcune lettere d'amore indirizza-

te a Miss Annie Jones, la donna barbata esibita come fenomeno da baraccone durante gli spettacoli del Circo Barnum alla fine del XIX secolo. Le lettere erano state commissionate dall'artista a personalità amiche, più o meno riconosciute dal sistema dell'arte. L'opera aveva quindi l'intento di un'autocelebrazione parodistica in cui veniva smascherato e distorto il legame tra la figura della performer e quello della diva. *The Prodigy of Nature* fu poi inclusa in *The Moral Exhibition House*, il progetto performativo presentato a DOCUMENTA(13) che includeva anche la performance *Shut Up, Actually Talk!* (Christov-Bakargiev, Funcke 2012c, 258). Il progetto nel suo complesso si presentava come una casa infestata dai fantasmi in una radura nel parco Karlsaue a Kassel. In quel contesto, accogliendo un numero limitato di spettatori, l'artista si esibiva due volte al giorno in una sorta di *freak show*.

Se seguiamo il dettato della citazione di Krauss qui sopra riportata, mentre Fumai esegue le sue performance è in tutto e per tutto una medium - cioè un medium. Ma c'è di più. Non solo la performer funge da canale per l'espressione di messaggi dall'aldilà, ma si fa talvolta possedere da una famosa spiritista del passato, Eusapia Palladino (Minervino Murge 1854-Napoli 1918).¹⁶ Di più: Palladino stessa, in alcune opere, entra in uno stato di *trance*, venendo visitata lei stessa da altri fantasmi ancora [fig. 5].¹⁷ L'effetto di *mise en abyme* è a questo punto disorientante. La presenza dell'artista diviene una medium di medium, o per meglio dire un medium di media. Seguendo la lettera della metafora proposta da Krauss, possiamo dire allora che Chiara Fumai costituisce sé stessa come un soggetto multimediale o iper-mediale. Mediatico all'ennesima potenza.

L'espedito narrativo che l'artista userà come *trait d'union* per quasi tutte le sue opere - non solo quelle performative - le permette fin da subito di commentare il proprio ruolo all'interno del sistema dell'arte. Affermando di venire posseduta e limitandosi a cita-

¹⁶ Eusapia Palladino era una cameriera analfabeta pugliese che, fingendo di possedere poteri paranormali, riuscì a guadagnare una discreta fama internazionale: viaggiò tra la Russia e gli Stati Uniti. La spiritista fu anche al centro di una accesa disputa scientifica che coinvolse alcuni luminari dell'epoca tra cui Cesare Lombroso, Marie e Pierre Curie, Karl du Prel e Alexander Aksakof, consigliere di Stato dello zar. Chiara Fumai dedica a Palladino la videoinstallazione *The Criminal Woman* (2011), presentata alla seconda edizione del Premio Lum, Teatro Margherita, Bari, 8 Ottobre-2 Dicembre 2011. La figura di Palladino è così centrale nell'opera di Chiara Fumai che meriterebbe un saggio a sé.

¹⁷ Accade in Chiara Fumai, *The Book of Evil Spirits*, video monocolore, col., 26'24", 2015. Lo stesso anche in Chiara Fumai, *Eusapia Palladino Reads Valerie Solanas*, stampa c-print, 80 × 120 cm, 3 + 2 AP, 2013. Nello scatto fotografico vediamo l'artista che indossa i panni di Eusapia Palladino mentre si porta alla fronte il *SCUM. Manifesto* di Valerie Solanas ([1967] 2017) e fa levitare la scrivania a cui è seduta. Lo scatto, che è parte di una serie di sei, è inteso da Fumai come auto-falsificazione della propria opera performativa (Conte, Urbano Ragazzi 2019, 32).



Figura 4 Chiara Fumai. *The Prodigy of Nature*. 2010. Performance. Kassel, Karlsruhe Park, dOCUMENTA(13). © The Church of Chiara Fumai

Figura 5 Chiara Fumai. *The Book of Evil Spirits*. 2015. Video monocolore, col., 26'24". © The Church of Chiara Fumai

re o remixare le parole di altri autori, Fumai rifiuta lo statuto attivo dell'artista creatore per definirsi invece l'agente, o talvolta anche il curatore, dei fantasmi che la abitano.¹⁸ Insistendo su questa scelta stilistica, l'artista sdoppia il suo status all'interno dell'opera. Da un lato Fumai è certamente riconoscibile come la performer coinvolta nell'azione in prima persona - non avendo mai utilizzato attrici o controfigure - ma dall'altro lato apre per e da se stessa uno spazio di distanziamento critico.

Lo spazio riflessivo aperto da Chiara Fumai attraverso la possessione ha uno scopo specifico. Interrogata in un'intervista sul suo interesse per forme arcaiche di intrattenimento come appunto la seduta spiritica, gli spettacoli di magia e il *freak show*, l'artista risponde:

We like alternative histories related to performance practice, i.e., the historical counter-culture of performance art. [...] Besides this, from a strictly formal point of view, we have developed a sort of fetishism towards some performative formats that are not contemplated by contemporary art, for example freak shows or séances. If you pay attention, all those practices have a common denominator: they show the invisible but without using the rhetoric of Minimalism, the same rhetoric that gives value to absence, a concept that we consider highly overrated by Contemporary Art. Our formal choice is, in other words, a declaration of extreme love for every other form of Immaterial Art. (Conte, Urbano Ragazzi 2019, 27)¹⁹

Scopo dichiarato della pratica performativa di Chiara Fumai è dunque riconsiderare la storia della performance nel suo legame con la più ampia storia dello spettacolo. Ciò che l'artista propone attraverso la sua ricerca è una archeologia alternativa della medialità contemporanea. Attingendo da fonti che non appartengono in prima battuta all'arte, questa archeologia può essere fatta giocare in diversi modi con quella che Rosalind Krauss propone per le opere video. Per prima cosa il lavoro performativo di Chiara Fumai può essere pensato come una parodia dell'equivalenza da cui parte *Video: The Aesthetics of Narcissism* tra (il) medium e (la) medium. Come abbiamo visto, quasi tutta la produzione dell'artista è una presa in parola fin troppo letterale, e per questo comica, di quella equivalenza. In secondo luogo, i risultati prodotti da Fumai possono essere pensati come un

18 Il messaggio con cui Chiara Fumai spiega l'opera che presenterà a DOCUMENTA(13) alla direttrice Carolyn Christov-Bakargiev va in questa direzione. Si tratta di una lettera datata 23 Febbraio 2011 a firma di Miss Annie Jones: nella missiva Fumai viene descritta come la manager della donna barbata. È chiaro invece l'intento di critica istituzionale insito nell'associazione tra il curatore museale e il curatore testamentario - parliamo pur sempre di spiriti e fantasmi - a cui Chiara Fumai allude.

19 L'intervista fu originariamente pubblicata in spagnolo in Urbano Ragazzi 2016.

superamento delle tesi di Krauss: quello che nel saggio della teorica americana viene introdotto icasticamente attraverso una metafora è, nel lavoro dell'artista, guadagnato attraverso un'analisi puntuale delle pratiche medianiche reali e, più in generale, delle forme arcaiche di performatività rimosse dal canone contemporaneo. Tale superamento non va però pensato come un annullamento o una confutazione. In terzo luogo, infatti, è possibile sottolineare una sostanziale comunanza di intenti tra l'artista e la teorica. Chiara Fumai compie infatti la sua ricerca sulla medialità a partire da un preciso ventaglio di forme spettacolari. Attraverso la mimesi con le loro regole e le loro grammatiche, propone una storia alternativa della performance dal vivo e videoregistrata. Così facendo contribuisce a quella reinvenzione del medium che Rosalind Krauss identifica come il compito da assolvere dopo la fine del modernismo. È in questo senso specifico che Chiara Fumai deve essere considerata un'artista dell'avanguardia. Ed è a partire dalla sua appartenenza all'avanguardia che il suo lavoro andrà studiato negli anni a venire.

Bibliografia

- Acconci, Vito et al. (a cura di) (2006). *Vito Acconci: Diary of a Body, 1969-1973*. Milano: Charta.
- Arcara, Stefania; Ardilli, Deborah (a cura di) (2017). *Trilogia SCUM. Tutti gli scritti*. Milano: Morellini.
- Battcock, Gregory (ed.) (1978). *New Artists Video: A Critical Anthology*. New York: Dutton.
- Bertola, Chiara (a cura di) (2013). *Add Fire: Premio Furla 2013 = Catalogo della mostra* (Bologna, 26 Gennaio-3 Febbraio 2013). Milano: Mousse Publishing.
- Bourriaud, Nicolas (ed.) (2009). *Altermodern: Tate Triennial 2009 = Exhibition Catalogue* (London, 3 February-26 April 2009). London: Tate Publishing.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1983). «The Museum Fictions of Marcel Broodthaers». Bronson, A.A.; Gale, Peggy (eds.), *Museums by Artists*. Toronto: Art Metro-pole, 45-56.
- Christov-Bakargiev, Carolyn; Funcke, Bettina (eds) (2012a). *dOCUMENTA(13) Catalog = Exhibition Catalogue* (Kassel, 9 June-16 Sept. 2012), 3 vols. Berlin; Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Conte, Kari; Urbano Ragazzi, Francesco (eds) (2019). *LESS LIGHT = Exhibition Catalogue* (New York, 12 Feb.-17 May 2019). New York: International Studio and Curatorial Program.
- Farronato, Milovan; Urbano Ragazzi, Francesco (a cura di) (in corso di stampa). *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*. Roma: Nero Editions.
- Farronato, Milovan (a cura di) (2019). *Né altra né questa. La sfida al labirinto = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 Maggio - 24 Novembre 2019). Milano: Humboldt Books.
- Fumai, Chiara (2014). *The Return of the Invisible Woman (Also Known as the Wonderful Journeys of Vito A. in the Land of Whip)*. URL http://www.italianarea.it/opera.php?w=1462116733-90.JPG&artista=FUCH&let=#alfabeto_artists (2019-09-30)

- Hanhardt, John (ed.) (1986). *Video Culture: A Critical Investigation*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books.
- Greenberg, Clement [1960] (1995). «Modernist Painting». O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 85-93.
- Krauss, Rosalind (1976). «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October*, 1, 51-64. DOI <https://doi.org/10.2307/778507>.
- Krauss, Rosalind (1999). «The Crisis of the Easel Picture». Karmel, Pepe; Varnedoe, Kirk (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: The Museum of Modern Art, 155-79.
- Krauss, Rosalind (2000). «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind (2005). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. A cura di Elio Grazioli. Milano: Paravia Bruno Mondadori Editori.
- Krauss, Rosalind (2009). «The Guarantee of the Medium». Arppe, Tiina et al. (eds), *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 139-45. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5.
- Leighton, Tanya (ed.) (2008). *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing.
- Lonzi, Carla (1978). «Secondo Manifesto di Rivolta Femminile: 'io dico io'». Lonzi, Marta et al. (a cura di), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, vol. 9. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 7.
- Moure, Gloria (ed.) (2012). *Marcel Broodthaers: Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- O'Dell, Kathy (1998). *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Olveira, Manuel (ed.) (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Madrid: This Side Up.
- Picca Garin, Paola (a cura di) (2010). *Gemine Muse 2010. Percorsi di giovani artisti nelle città italiane tra storia e arte*. Milano: Mondadori.
- Réage, Pauline ([1954] 2000). *Storia di O*. Traduzione di Giulia D'Angelo. Milano: ES. Trad. di: *Histoire d'O*. Paris: Pauvert.
- Ruscha, Edward (1963). *Twenty-six Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press.
- Snaauwaert, Dirk (2017). «Marcel Broodthaers, 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures'». Filipovic, Elena (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*. Milano: Mousse Publishing, 123-38.
- Solanas, Valerie ([1967] 2017). «SCUM Manifesto». Arcara, Ardilli 2017, 61-105.
- Urbano Ragazzi, Francesco (2016). «Chiara Fumai, la mujer poseída por los demonios», in «Performance, acciones y activismo», núm. monogr., *Revista de artes visuales Errata*, 15, 179-84.
- Verla Bovino, Emily (2013). «Berlusconismo in the Lecture Performances of Chiara Fumai». *frieze.com*, 17 December. URL <http://wowa.artlinkart.com/en/top/detail/d97cttsi.html> (2019-10-05).

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

К истории рецепции и интерпретации творчества Боттичелли в России

Valentina Voytekunas

State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract The paper focuses on reception and interpretation of Botticelli's œuvre in Russian nineteenth-century cultural context. It describes the premises of interest in his work in literary and artistic circles starting from the 1830s and analyses a series of early publications dedicated to Botticelli that appeared in 1880s – 1890s. It reconstructs critical response of Russian writers and artists to his work and generally to the art 'before Raphael', considering various factors that influenced the reception of his style and image.

Keywords Russian Art Critique of the XIX Century. Botticelli. Reception. Interpretation. Primitives. Quattrocento.

Summary 1 Введение. – 2 Изученность вопроса. – 3 Асинхронность развития увлечения искусством 'до Рафаэля' в XIX веке в Европе и России. – 4 Боттичелли в письменных документах А.А. Иванова и В.А. Жуковского. – 5 Боттичелли и другие итальянские мастера Средних веков и Раннего Возрождения в художественном сознании XIX века. – 6 Роль литературы в восприятии ранних мастеров. – 7 Особенный характер сложения мифа Боттичелли. – 8 Боттичелли в переписке А.А. Григорьева. – 9 Публикации о Боттичелли (1883-1895). – 10 Выводы.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/003

49

1 Введение

Недавние выставки, посвященные Сандро Боттичелли, показанные музеями разных стран (Европы, Америки, Японии),¹ а также приуроченные к ним научные события² демонстрируют устойчивый интерес к итальянскому мастеру Кватроченто и актуальность исследований как собственно жизни и творчества художника, так и разнообразных форм воздействия его искусства на мировую культуру последующих веков. Особенное внимание современных кураторов выставок и историков искусства сосредоточено на периоде последней трети XIX – начала XX века, когда случилось ‘переоткрытие’ Боттичелли, которое охватило необыкновенно широкую аудиторию, одновременно проникнув как в высокую, так и массовую культуру, и многопланово отразилось в художественной критике, литературе, изобразительном искусстве, театре, моде, книжной иллюстрации, рекламе, фотографии, плакате (Evans et al. 2016). Это переосмысление творчества мастера происходило в сложнейшем историко-культурном контексте, на фоне стремительного развития науки и техники, смелого натиска современного искусства, качественной эволюции знаточества и параллельного сложения национальных научных школ искусствознания. Боттичелли, прежде особо не выделявшийся среди мастеров Кватроченто, в это время ‘переизобретается’,³ превращается из исторической фигуры в некий культурный символ, отражающий проблемы современности, а его творче-

1 В последние годы большие и малые выставки, посвященные собственно Боттичелли или с участием его произведений проходили по всему миру. Среди них: *Le Storie di Botticelli tra Boston e Bergamo* (L'Accademia Carrara di Bergamo, 2018-9); *Truth and Beauty: The Pre-Raphaelites and the Old Masters* (The Legion of Honour Museum in San Francisco, 2018); *Money and Beauty: Botticelli and the Renaissance in Florence* (Bunkamura Art Museum, Tokyo, 2015); и др. Особенно стоит отметить масштабный проект, реализованный совместными усилиями Берлинской картинной галереи (Berliner Gemäldegalerie) и Музеем Виктории и Альберта, который был показан под разными названиями: в Берлине – *The Botticelli Renaissance* (24 сентября 2015-24 января 2016), в Лондоне – *Botticelli Reimagined* (5 марта-3 июля 2016), посвященный истории отражения творчества мастера в европейской культуре XVIII-XXI вв.

2 К лондонской выставке *Botticelli Reimagined* была приурочена международная конференция, состоявшаяся в музее Виктории и Альберта (13-14 мая 2016), материалы которой были опубликованы (Debenedetti, Elam 2019).

3 В течение XIX – начала XX вв. образы многих других выдающихся художников прошлого оказались в культурном сознании также сконструированы заново. За этот период были не только «переоткрыты» фра Беато Анджелико, Лоренцо Лотто, Эль Греко, братья Ленен, Вермеер, Ватто, Шарден, но и заново осмыслено творчество Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандта, Веласкеса, репутация которых всегда была высока – об этом писали многие исследователи (Bullen 1979; Haskell 1980; Østermark-Johansen 1998; McQueen, A. 2003; Macartney, H. 2010; Clarke 2014; Faroult et al. 2014; Mirabile 2016; Storm 2016; etc.).

ство становится объектом научных дискуссий и творческих экспериментов (Melius 2010). Исследования последних лет корректируют традиционные представления и позволяют увидеть, что приближаясь к рубежу XIX-XX веков 'мания Боттичелли' охватила не только английских художников, писателей и поэтов-эстетов, как это считалось ранее, но также интеллектуальные и артистические круги других стран: осмысление феномена Боттичелли происходило в ходе интенсивного интернационального диалога,⁴ в который оказались вовлечены в том числе и представители русской культуры.

По историческим меркам Боттичелли очень быстро превратился в художественном сознании из малоизвестного и второразрядного художника в мастера первой величины. В прославленной книге *Образы Италии* Муратов начинает очерк о Боттичелли следующими словами:

Странно подумать, что лет пятьдесят тому назад Боттичелли считался одним из темных художников переходного времени, которые прошли в мире лишь затем, чтобы приготовить путь Рафаэлю. Люди нашего поколения вырастают с иным представлением о судьбах искусства. Флорентийское кватроченто кажется нам не переходным, но лучшим моментом Возрождения, и гений Боттичелли обозначает для нас высшую его точку. (Муратов 1911, 175)⁵

В этом фрагменте интересно упоминание Муратова о сроке в пятьдесят лет, за который, по его словам, кардинально изменилось отношение к мастеру. Указание на то, что отношение к Боттичелли становится иным после 1860-х, то есть ближе к 1870-м годам, конечно, имеет отношение не только к русской рецепции, а к общеевропейской истории триумфального признания Боттичелли и закономерным образом отсылает к легендарному тексту, с которого началось 'переоткрытие' мастера Кватроченто – впервые опубликованному в 1870 году и мгновенно завоевавшему популярность, эссе английского писателя, историка искусства и ос-

⁴ Изучение Боттичелли, как и культуры Ренессанса в целом, начиная с конца XIX в. становится «поразительно космополитическим делом, в котором личные контакты и сотрудничество играли важную стимулирующую роль» («the study of Italian Renaissance art has since the nineteenth century been a strikingly cosmopolitan affair, in which personal contacts and collaborations have played important catalytic roles» (Debenedetti, Elam 2019, 161). И точно также, как представители разных национальностей оказались объединены в своем исследовательском интересе к Боттичелли, художники разных стран были вовлечены в процесс художественной интерпретации наследия мастера.

⁵ Здесь и далее цитаты из дореволюционных изданий приведены в соответствии с современными нормами правописания.

новоположника английского эстетизма Уолтера Пейтера,⁶ имя которого появляется в конце очерка Муратова.

Для поколения Муратова такой, ныне общепринятый, взгляд на историю рецепции Боттичелли был уже естественным – к этому времени в России были хорошо известны имена английских писателей, которые научили по-новому смотреть на творчество художника,⁷ а модницы уже были осведомлены, что прическа «à la Боттичелли» подходит не всем (Стафф 1903, 139). Однако действительный процесс освоения творчества мастера существенно запаздывал: даже в начале 1890-х годов имя мастера в России не было широко известно. П.П. Перцов, вспоминая о тех впечатлениях, которые произвел на него, тогда молодого двадцатичетырехлетнего журналиста, только что переехавшего в столицу, петербургский литературный мир, характеризуя внешность З.Н. Гиппиус, писал:

Помню в те вечера и Зинаиду Николаевну Гиппиус-Мережковскую, сопровождавшую мужа. Высокая, стройная блондинка с длинными золотистыми волосами и изумрудными глазами русалки, в очень шедшем к ней голубом платье, она бросалась в глаза своей наружностью. Эту наружность несколько лет спустя я назвал бы ‘боттичелиевской’, но в 1892 г. провинциальный недоросль еще ничего не слышал о Боттичелли. (Перцов 2002, 89)

Характеристика ‘провинциальный недоросль’ в данном случае не более чем самоирония: с большой уверенностью можно сказать, что Перцов – уроженец Казани, получивший прекрасное образо-

6 Эссе У. Пейтера под названием «Фрагмент о Сандро Боттичелли» («A Fragment on Sandro Botticelli») было первоначально опубликовано в августе 1870 года в *Fortnightly Review*, одном из самых известных и влиятельных журналов Англии второй половины XIX в. В 1873 году этот текст вошел в книгу Пейтера, *Studies in the History of the Renaissance* (Pater 1873). Второй раз книга вышла в том же издательстве спустя четыре года под названием *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Pater 1877), которое сохраняется во всех дальнейших многочисленных переизданиях.

7 Эссе Пейтера, посвященное Боттичелли, впервые на русском языке было опубликовано в 1903 году в переводе З.А. Венгеровой (Патер 1903). Целиком книга английского писателя вышла в России только в 1912 году (Патер 1912). Помимо работ Пейтера, в начале XX века на русском языке были опубликованы и другие сочинения английских писателей (Рескин 1900; Рескин 1902; Ли 1914; и др.) Конечно, русские интеллектуалы знакомились со всеми этими работами значительно раньше их выхода в России, читая оригинальные издания. В предисловии *Образов Италии* П.П. Муратов писал: «У английских писателей мне не только пришлось учиться Италии, но и учиться писать об Италии. Высокие примеры Дж.А. Симондса [Дж.А. Саймондса] и Уолтера Патэра [Пейтера] были у меня всегда перед глазами. Моя благоговейная признательность за все удачное в этом опыте – их памяти» (Муратов 1911, 15).

вание,⁸ уже в студенческие годы начавший печататься в столичных газетах (Перцов 2002, 8), охарактеризованный З.Н. Гиппиус как «человек с большим вкусом и большим умом» (Перцов 2002, 7), – не знал в это время о Боттичелли только потому, что это увлечение, хотя уже и зародилось в России, еще не переросло рамки пристрастий избранных, не стало заметным общественным явлением. И не только будущему автору книги, посвященной Венеции и венецианской живописи, которую он напишет уже в конце 1890-х годов,⁹ потребовались эти ‘несколько лет’, чтобы имя мастера Кватроченто закрепилось в памяти. Совсем вскоре замедленность развития вкусов стремительно компенсировалась: в начале XX века ‘качества Боттичелли’ стали ‘более точно и незыблимо установлены, чем законы света и тяготения’ (Муратов 2008, 258).

2 Изученность вопроса

Если воздействие Боттичелли на русскую литературу и искусство начала XX века уже попало в поле зрения как русских, так и зарубежных исследователей (Файнберг 1996; Иванникова 2006; Гребнева 2008; Русакова 1966, 51; 82-3; Неклюдова 1991, 235-46; Burini 1994; etc.), то период, ему предшествовавший, пока не привлекал внимания. Однако обращение к нему представляется важным, оно может дать много для понимания особенности восприятия Боттичелли на рубеже XIX-XX вв. Как показали блестящие фундаментальные исследования Ф. Хаскелла, Р. Розенблюма, Э. Гомбриха, а также недавно вышедшие работы других ученых (Rosenblum 1969; Haskell 1980, 146-91; Gombrich 2002; Debenedetti 2019, 94-115), волна интереса к дорафаэлевскому искусству в последней трети XIX века, включая творчество Боттичелли, воспринимавшаяся наблюдателями этого явления как нечто новое, помещенная в более широкие хронологические рамки, отражала естественный ход развития истории вкуса и цикличность в тяготении к лаконичным формам. Неслучайность ‘открытия’ Боттичелли, включенность этого явления в общий, длитель-

8 Петр Петрович Перцов родился в 1868 году в дворянской семье. Закончил с серебряной медалью казанскую гимназию (1887) и юридический факультет Казанского университета (1892).

9 В течение года (с весны 1897 по весну 1898) Перцов жил за границей, преимущественно в Италии, где изучал искусство Ренессанса. Итальянские впечатления легли в основу очерков, посвященных венецианскому искусству, которые были написаны в это время, но опубликованы только через несколько лет. Впервые книга вышла в 1905 году (Перцов 1905), через несколько лет была переиздана (Перцов 1912).

ный временной поток, отдельными учеными осознавалась еще в конце XIX века: к примеру, французский историк искусства Л. Розенталь в работе, в которой исследовались причины восстановления репутации Боттичелли во второй половине столетия, писал:

Чтобы имя Боттичелли стало популярным, потребовалась сотня лет медленной и почти загадочной подготовки, результаты которой были блестящими (Pour que le nom de Botticelli devint populaire, il a fallu cent années d'une préparation lente et quasi mystérieuse dont les résultats seuls ont été éclatants). (Rosenthal 1897, 15)

3 Асинхронность развития увлечения искусством 'до Рафаэля' в XIX веке в Европе и России

В развитии европейского взгляда на раннее искусство была закономерность и логика: неочевидная, но от этого не менее прочная нить связывала платья и прически *à la Botticelli* конца XIX - начала XX вв. - через назарейцев и английских прерафаэлитов - с рисунками Флаксмана и проектами Леду. Культурная ситуация в России в этом плане существенным образом отличалась. Искусство Боттичелли, как и в целом живопись дорафаэлевской поры, для русской культуры долго оставались 'неподходящими': во второй трети XIX в., когда уже успели сложиться европейские коллекции ранней живописи и известные немецкие и французские художники оказались воодушевлены дорафаэлевскими мастерами, в России был очень высок авторитет академического искусства; позднее, в 1870-1880-е годы, мечтательно-романтический дух Боттичелли был чужд деятельной эпохе художников-передвижников, которые утвердили новые демократические идейные и эстетические ориентиры и сплотили вокруг себя самые активные творческие силы. Лишь на самом краю XIX - в первые годы XX века, на фоне развития русских версий модерна и символизма, творчество ранних мастеров и Боттичелли набирает популярность и находит свое отражение в критике, литературе, изобразительном и театральном искусстве.

Тем не менее, через международные связи, русская культура XIX века с этим процессом постепенного освоения художественных явлений, не входивших в академический канон, хотя и не слишком последовательно, но соприкасалась. Как справедливо было замечено В.Ф. Левинсоном-Лессингом, в русской среде увлечения художниками-назарейцами и вдохновлявшей их средневековой и кватрочентистской живописью возникали и оставались по преимуществу за пределами России и в целом особенно не влияли на художественную жизнь внутри страны - задевая

лишь немногих, они не становились импульсом нового идейного или стилистического направления (Левинсон-Лессинг 1985, 146). При этом, мимо идей назарейцев, стремившихся вернуть в современное искусство «религиозность, невинность, чистоту стиля и верное изображение чувства» (Виноградов 2001, 223), а также собственно ранней итальянской живописи в первой половине XIX века не прошли крупнейшие представители русской культуры, что не позволяет оставить этот вопрос без внимания – тем более, что в это время произведения Боттичелли уже оказались замечены и его имя впервые появляется в дневниковых записях.

4 Боттичелли в письменных документах А.А. Иванова и В.А. Жуковского

По-видимому, первым из русских, откликнувшимся на творчество Боттичелли, был А.А. Иванов, рассказавший в 1831 году в одном из отчетов Обществу поощрения художников о *Мадонне Магнификат*.¹⁰ Описывая впечатления от коллекции Уффици, Иванов в целом невысоко оценивает флорентийскую школу раннего времени – что ожидаемо от недавнего выпускника Академии, – но для одной картины Кватроченто делает исключение. Хотя имя автора Иванов не указывает (скорее всего оно было ему неизвестным и не запомнилось), подробная передача всех деталей композиции не позволяет сомневаться, что речь идет именно о произведении Боттичелли:

Из картин одна заняла особенно мое внимание: Спаситель-младенец сидит на коленях у Богоматери, взирая в даль, протягивает правую руку, – взять приготовленное перо из руки Владычицы. Ангелы придерживают книгу, в которой Спаситель хочет изобразить свои мысли. (Виноградов 2001, 52)¹¹

Необходимо отметить, что отчет составлялся вскоре после приезда в Италию, по пути следования в Рим, еще до знакомства с И.Ф. Овербеком и назарейцами, что говорит об эстетической чуткости Иванова и его собственной открытости к новому эстетическому опыту.

В близкое время в русских источниках оказывается упомянуто и имя Боттичелли: в дневниковой записи 26 мая /1 июня 1833 года В.А. Жуковский зафиксировал свое посещение палатцо Пит-

¹⁰ Сандро Боттичелли, *Мадонна Магнификат* (*Madonna del Magnificat*), начало 1480-х годов, дерево, темпера. 118×118, Галерея Уффици, Флоренция.

¹¹ Отчет Обществу поощрения художников от 28 февраля 1831 года.

ти и охарактеризовал увиденную коллекцию живописи старых мастеров следующим образом:

В галерее старые весьма замечательные картины от Чимабуе до Рафаеля, где заметили прекрасные произведения Органьи, Фьезоле, Мазаччио, Липпи, Вероччио, учителя Леонардо, Андре дел Кастагно, *Боттичелли*, Креди, особенно Перужина. (Жуковский 2004а, 381; курсив автора)

Описанные примеры позволяют определить время первых, пока случайных соприкосновений с творчеством Боттичелли. Здесь нельзя не указать на особенный склад личностей Иванова и Жуковского, заметивших этого мастера, – они оба отличались жадной познания и при этом последовательностью и основательностью суждения, что позволяло им в индивидуальном восприятии органично синтезировать разные эстетические концепции и быть восприимчивыми к широкому кругу изобразительных источников. Русский зритель, не живший долгое время в Италии, не подпавший под воздействие немецкой романтической эстетики и плохо знакомый с идеями назарейцев, к раннему искусству был не столь внимателен, и даже более того – обычно относился критически. К примеру, М.П. Погодин, проведший месяц в Риме в 1839 году, так откликнулся на увлечения живописью ‘до Рафаэля’ в среде европейских интеллектуалов:

Зашли в церковь S-ta Maria del Popolo. Г<оголь> показывал нам здесь фрески Пентуриккио, ученика Перуджино, которым он вместе с Ж<уковским> удивляется; но я, признаюсь в невежестве, не вижу в них никакого особенного достоинства. (Виноградов 2012, 434)

В бумагах Иванова Боттичелли в дальнейшем не упоминался, в дневнике Жуковского его имя вновь возникнет через несколько лет. ‘Регистрируя’ посещение очередного флорентийского музея 26 ноября /3 декабря 1838 года, писатель записал:

В Académie des Beaux-Arts. Cimabue; Giotto; Giottino; Gaddi; Orcagna; Filippo Lippi; Domenico Ghirlandajo; Verochchio; Gentile da Fabriano; Fiesole; Masaccio; Lorenzo di Credi; *Sandro Boticelli*; Perugino; Fra Bartolomeo; Andrea del Sarto; Mariotto Albertinelli. Рисунки Микель-Анжа и Рафаеля. (Жуковский 2004b, 138; курсив автора)

Длинное перечисление мастеров, не прерываемое отступлениями, описаниями отдельных произведений, как бы намечающее единую линию художественного процесса от Средних веков до

Высокого Возрождения, возможно, было продиктовано не только желанием зафиксировать увиденное, но и отражало практический аспект сбора материала для задуманной совместно с немецким скульптором, учеником Торвальдсена Э. фон Лауницем истории изобразительного искусства.¹²

5 Боттичелли и другие итальянские мастера Средних веков и Раннего Возрождения в художественном сознании XIX века

Попадание Боттичелли в подобные общие списки художников, хотя и отражало некоторую заинтересованность, в то же время свидетельствовало о том, что Боттичелли в это время не выделялся из числа других дорафаэлевских мастеров. Хотя на протяжении XIX века неуклонно рос интерес к истории, древностям, очень немногие средневековые и кватрочентистские художники оказались в это время обособлены из общего массива старинного искусства. В русской печати до 1880-х годов только два мастера времени 'до Рафаэля' удостоились отдельных публикаций - Джотто (Попов 1848) и Фра Беато Анджелико (Чижов 1856; Фёрстер 1866). Выбор именно этих художников не был случаен: Джотто, основатель итальянской школы живописи, друг Данте, и Беато Анджелико, получивший свое прозвище¹³ благодаря благочестию и красоте произведений, представлявших современникам «творением руки святого или ангела» (Вазари 1963, 262), уже в первой половине XIX века оказались мифологизированы: первый художник олицетворял своим творчеством начало современного европейского искусства, а второй стал носителем идеи высшей духовной чистоты и религиозной искренности.¹⁴ Однако подобные примеры были редки. В целом мастеров Средних веков и Раннего Возрождения, в стиле которых сохранялась связь с предшествующим периодом, в XIX веке называли 'примитивами'. За этим понятием в смысловом отношении стояло не только

¹² Следы этой идеи сохранились в бумагах писателя, но дальше планов-конспектов дело не продвинулось (Жуковский 2004b, 478-9).

¹³ В миру художника звали Гвидолино (Гвидо) ди Пьетро (Guido di Pietro), в постриге - фра Джованни да Фьезоле.

¹⁴ К 1830-1840 годам Джотто и Беато Анджелико занимали в художественном сознании прочное место и входили в пантеон мастеров, внесших вклад в мировое искусство. Это нашло отражение в программах монументальных живописных произведений, таких, как *Триумф религии в искусстве* И.Ф. Овербека (1831-1840) и *Сонм великих художников всех времен и народов* П. Делароша (1837-1841), в свое время очень известных, где Джотто и Беато Анджелико изображены среди других художников прошлого.

указание на раннюю стадию развития,¹⁵ но и присутствовала заметно выраженная качественная характеристика, отражающая представление о художественной незрелости и техническом несовершенстве.¹⁶ Типичное отношение к раннему искусству, которое в России сохранялось до конца XIX века, иллюстрируют следующие слова М.И. Железнова, ученика К.П. Брюллова:

В XIII и XIV столетиях, когда искусство было в младенчестве, художники мало обращали внимания на красоты форм и, рисуя фигуры, довольствовались верным выражением чувств человека. (Машковцев 1952, 175)

Искусство Кватроченто также еще не рассматривалось как самодостаточное, представлялось периодом накопления художественных сил перед «знаменитостями цветущей эпохи» (Буславев 1886, 291) XVI-XVII веков – ‘титанами’ Высокого Возрождения и представителями болонской школы живописи.

6 Роль литературы в восприятии ранних мастеров

Эстетические вкусы XIX века были зависимы от литературы.¹⁷ И в очень большой степени это касалось искусства ‘до Рафаэля’. Глаз, еще не приученный к языку ранней живописи, искал опоры в слове. Поэтому в первую очередь внимание русского любителя искусства, так же как и европейского (Haskell 1980, 55), привлекали те художники Средних веков и Раннего Возрождения, которые, начиная с *Жизнеописаний* Вазари, были признаны ключевыми фигурами в истории искусства, предопределили пути его развития (Джотто, Мазаччо). Также интерес вызывали художники, имевшие необычную биографию, занимательно и красноречиво отражавшую личные качества мастера, позволявшую закрепить за ними определенную ‘роль’ (Беато Анджелико, Филиппо Липпи).¹⁸

¹⁵ *Primitivus* (лат.) – первый, самый ранний. Обычно творчество ранних мастеров было связано в эстетическом сознании с ‘началом живописи’. Например: Жуковский о пизанских фресках Кампо-Санто писал: «Стены покрыты фресками Жиотто, Буффалмако, Органья... Тут видишь начало живописи» (Жуковский 2004 а, 364).

¹⁶ В современном искусствознании термин ‘примитив’ утратил оценочный оттенок и за ним закрепились другие значения (Богемская 2001; Суханова 2010, 264-65; etc.).

¹⁷ К примеру, известно какую большую роль сыграла статья Жуковского *Рафаэлева ‘Мадонна’*, которая была опубликована в альманахе *Полярная звезда* в 1824 году, в восприятии Сикстинской Мадонны и воззрениях на Рафаэля в России (Шенле 1995-1996, 135-50).

¹⁸ Например, исходя из биографических сведений, Беато Анджелико традиционно воспринимался как благочестивый художник-монах, святой прозреватель

Обращали на себя внимание и учителя самых прославленных живописцев: интерес и уважение к этим мастерам закономерным образом опирались на простую логику, подсказывающую, что если Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, Тициан – великие мастера, то и их наставники (соответственно – Верроккьо, Перуджино, Гирландайо, Джованни Беллини) не могли быть плохими художниками. Конечно, эти условные умозрительные схемы предельно упрощают те процессы восприятия и осмысления наследия прошлого, которые имели место в XIX веке, и не могут вместить в себя всю полноту рефлексий по поводу живописи Средних веков и Кватроченто. Однако важность биографии художника для зрителей того времени очевидна. Учет этого фактора во многих случаях помогает понять, почему к одним мастерам относились с большим интересом и симпатией, чем к другим, хотя они могли быть представителями одной школы и их творчество иметь близкие художественные качества. К примеру, в дневниках Жуковского такой поэтичный мастер, как Чима да Конельяно только назван по имени, так же как Боттичелли, в то время как рядом с именем Джованни Беллини,¹⁹ который упоминается неоднократно, писатель обычно приводит названия его произведений. Это вряд ли простая случайность: в *Жизнеописаниях* Вазари, которые для XIX века остаются важным источником сведений об итальянских мастерах, о Чиме да Конельяно сказано только, что он был учеником Беллини и выполнил много работ в Венеции.

Опосредованность взгляда на искусство прошлого объясняет почему представители русской культуры, сталкиваясь с произведениями раннего искусства в реальности, ‘видят’ мастеров Средних веков и Кватроченто очень избирательно. К примеру, Р. Джулиани рассказывает о приятельских отношениях Н. В. Гоголя с богатым банкиром Винченцо Валентини,²⁰ который владел ценной коллекцией живописи Раннего Возрождения. Эту коллекцию русский писатель, при его пристрастии к изящным искусствам, конечно, хорошо знал. Исследовательница пишет:

Отношения с банкиром были такими теплыми, что Гоголь даже указывал в качестве своего почтового адреса палаццо Валентини. Он часто сюда заходил и, будучи страстным поклонником искусства, не раз останавливался полюбоваться

ангельских небесных миров, а Филиппо Липпи – как ‘монах-сластолюбец’, живописец земных радостей.

19 Творчество Джованни Беллини также вызывало симпатию у Гоголя: по свидетельству А. О. Смирновой, художник ему «нравился своей божественной наивностью» (Виноградов 2012, 250).

20 Через Валентини, который по мнению Гоголя, был «честнее прочих здешних банкиров» писатель осуществлял денежные операции (Джулиани 2009, 251).

гордостью хозяина — ценной коллекцией древних скульптур и картин Кватроченто: Боттичелли, Гирландайо, Пинтуриккьо, Фра Беато Анджелико. (Джулиани 2009, 52)

При этом известно, что внимание Гоголя, как и остальных интеллектуалов этого времени, больше всего занимает Беато Анджелико — имя Боттичелли в его записях не встречается.

7 Особенности характера сложения мифа Боттичелли

В отличие от других ранних мастеров, Боттичелли не мог быть в первой половине XIX века 'прочитан' и принят только через событийный план биографии. Уолтер Пейтер писал о жизни мастера:

В эпоху, когда существование художников было исполнено превратностей, жизнь Боттичелли почти лишена была красок. Конечно, историческое исследование отмело многие анекдоты, собранные Вазари, проверило легенды о Липпи и Лукреции и восстановило репутацию Андреа дель Кастаньо. Но [вокруг имени] Боттичелли нет легенд, которые необходимо было бы рассеять. [...] С другими художниками его роднят только два важных события его жизни: он был вызван в Рим для росписи Сикстинской капеллы, а в позднейшие годы подпал под влияние Савонаролы и почти совсем исчез с горизонта, угнетенный религиозной меланхолией, длившейся до его смерти. (Пейтер 2006, 100-1)

Боттичелли мог быть 'разгадан' только через внимание к особенностям его художественного языка: признание уникальности его пластического видения давало тогда психологическую 'подсветку' биографии, превращало ее в жизнь романтического героя, наполненную сложными эмоциями и переживаниями. Чтобы 'примитив' обрел право на индивидуальность, должны были сформироваться определенные исторические и эстетические концепции: 'миф' Боттичелли, конечно, не мог возникнуть без влиятельных работ Я. Буркхардта, увидевшего сущность культуры Ренессанса в возвышении субъективного начала, в становлении самосознания личности,²¹ и Пейтера, сумевшего это личностное своеобразие Боттичелли уловить и описать. До

²¹ В классическом труде *Культура Италии в эпоху Возрождения* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), принесшем Буркхардту европейскую славу, он, отказываясь от позитивистского похода к истории, рассматривает Ренессанс как результат расцвета индивидуализма, в свете которого формируется интерес к античной культуре.

утверждения этих новых идейных рамок,²² позволявших увидеть независимую ценность искусства Боттичелли, очень немногие зрители проявляли смелость опереться в своих суждениях на непосредственный опыт восприятия.

8 Боттичелли в переписке А.А. Григорьева

Один такой пример независимой оценки произведения Боттичелли Александром Ивановым был описан выше. Другой любопытный случай – упоминание имени Боттичелли в письме литературного критика и писателя А.А. Григорьева к своей знакомой Е.С. Протопоповой в 1858 году. Оно было обусловлено тем внешним сходством, которое Григорьев заметил, посещая музеи Флоренции, между типажам Боттичелли и внешностью адресата письма. Описывая свое восхищение итальянским искусством прошлого, изумляясь многообразию тех пластических характеристик, которые он в нем встречает – «Тут всякий *тип*²³ души получает свой идеальный образ», – Григорьев обращался к Протопоповой:

Знаете ли, что тип Ваш и Вашей матери в Мадонне Алессандро *Боттичелли*... – Да ведь совсем, понимаете ли – совсем как есть. (Виттакер; Егоров, 180; курсив оригинального текста)

Очевидно, что обращение к мастеру Кватроченто было ситуативным и зависимым от жизненных впечатлений. Оно не свидетельствовало об исключительной склонности к раннему искусству – диапазон интересовавших Григорьева художественных явлений был широк,²⁴ и, как известно, особенное чувство он питал к «мурилловской Мадонне»,²⁵ в которую «влюбился совсем так же, как способен был влюбиться в женщин» (Виттакер; Егоров, 150).²⁶ Однако в этом спонтанном реагировании, включаю-

²² Утверждение нового взгляда на проблему Ренессанса не было стремительным, в массовое сознание идеи Буркхардта проникли ближе к рубежу XIX-XX века (Хейзинга 1997, 316). Первое русское издание книги вышло в 1876 году (Буркхардт 1876), следующее – уже в начале XX века (Буркхардт 1904-1906).

²³ Курсив оригинального текста.

²⁴ В одном из писем 1859 года Григорьев писал, что из Италии он вернулся на родину «с развитым чувством изящного, с оригинальным, но несколько капризно-оригинальным взглядом на искусство» (Виттакер; Егоров, 225).

²⁵ Мурильо Б.Э., *Мадонна с младенцем*, (ок. 1650), холст, масло, 157 × 107, Палаццо Питти, Флоренция.

²⁶ «Муриллова Мадонна», перед которой, как признавался Григорьев, ему «случалось плакать» упоминается во многих письмах писателя. Это был также при-

щем искусство мастера Кватроченто в эмоции, непосредственно переживаемые 'здесь и сейчас', оказались удивительным образом предвосхищены те смыслы, с которыми искусство Боттичелли окажется связано в художественном сознании уже на рубеже XIX-XX веков, а 'тип души' Е.С. Протопоповой, 'сформулированный' Григорьевым через образы Боттичелли, отзовется в частых для этого времени апелляциях к боттичеллиевским образам при описании внешности современников.²⁷ Адресат Григорьева – Е.С. Протопопова, в будущем жена химика и композитора А. П. Бородин, была талантливой пианисткой и страдала астмой и, по всей видимости, в ее 'типе души', который возникает в сознании Григорьева, оказываются соотнесены не только ее внешний хрупкий облик, но и духовный строй личности, а также профессиональные занятия. Удивительно, как в этой мыслительной конструкции Григорьевна, связывающей реальность с искусством, оказались предвосхищены самые частые определения, к которым прибегали при описании произведений Боттичелли на рубеже веков: 'музыкальность',²⁸ 'грациозность', 'хрупкость', несколько болезненная утонченная 'некрасивость'²⁹ и т. д.

Озарение Григорьева, увидевшего в образе живой женщины боттичеллиевский 'тип души', как и импульс Иванова, задержавшегося перед полотном Боттичелли еще в 1831 году, были уникальны. Оба эти примера имеют оттенки случайного мистического прозрения: в свободных реакциях на Боттичелли Иванова и Григорьева не столько отражались текущие культурные тенденции, сколько провидчески предугадывались будущие. Об-

мер переноса на предмет искусства реальных чувств: произведением Мурильо Григорьев увлекся, усмотрев сходство образа Мадонны с Л.Я. Визард, в которую был страстно влюблен.

27 Подобные сравнения в начале XX века приобретают расхожий характер. О 'боттичеллиевской' внешности З.Н. Гиппиус, как это отмечалось выше, писал П.П. Перцов; М.А. Кузмин в своем дневнике (1906) восторгается глазами Николая Большакова «преlestными, как у Венер Боттичелли»; М.В. Сабашникова в письме (1905) описывает девушку, участвовавшую в гипнотическом сеансе как 'пре-рафаэлитского ангела' «с пепельными волосами а la Boticelli, с бледным преlestным и немного странным личиком»; и др. (Кузмин 2000, 206; Волошин 2013, 487).

28 Например, М.В. Нестеров, в письме к А.А. Турыгину в 1897 году писал: «Сила и значение Боттичелли не в характеристике лиц, а в бесконечной лирике, музыке его картин» (Нестеров 1988, 163).

29 В очерке, посвященном В.Э. Борисову-Мусатову, М.А. Волошин писал: «Есть художники, которые всю свою жизнь влюблены в одно лицо. [...] Их волнует отнюдь не красота, т. е. не то, что всеми считается красотой, а особая некрасивость. Этой некрасивости посвящают они всё свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из 'некрасивости' новую Красоту. [...] Боттичелли – классический пример такого художника, возведшего 'некрасивость', его волновавшую, на престол мировой красоты» (Волошин 2007, 94).

ращенность к искусству Боттичелли в этих случаях высвечивала открытое к новому опыту сознание и романтический дух, не подчиняющийся закрепившимся культурным схемам. Через эти черты индивидуальности Иванов и Григорьев станут важны и интересны на рубеже XIX-XX веков (Блок 1962; Гроссман 1914; Алленов 2010). Эстетическая чуткость Иванова и Григорьева опережали свое время. Даже в 1870-е годы, когда уже появились работы Пейтера и Рескина (Melius 2010, 50), а некоторые европейские художники уже успели испытать влияние творчества мастера – например, Г. Моро, А. Бёклин, С. Соломон, Э. Дега и др. (Evans et al. 2016, 228-32, 235), – русские художники и любители прекрасного, включая хорошо образованных и тонко чувствующих искусство, рассуждали о дорафаэлевской живописи довольно упрощенно и в своих суждениях не слишком отличались от своих предшественников, в 1830-е годы полагававших, что в Италии, «где есть Рафаэли, Корреджии, Тицианы, Гверчины и проч., не учатся над Джиотто».³⁰ В.Д. Поленов, получивший по окончании Академии художеств право поездки за границу, делясь итальянскими впечатлениями в письме (1874) к конференц-секретарю Академии П.Ф. Исееву, сообщал, что в галереях Флоренции его «особенно заинтересовали флорентинцы-реалисты, так называемые прерафаэлиты: Giotto, Lippi, *Botticelli*, Pinturicchio, Guirlandajo-Bigordi, Perugino», ему понравилась «простота, с которой они относятся к искусству и действительности», однако тут же добавлял:

Конечно, подражать им, к чему некоторые европейские художники в последнее время стремились, неправильно. Это то же самое, если бы взрослый человек стал из себя представлять наивного младенца, по меньшей мере это вышло бы странным. (Федоров-Давыдов, Недошивин 1970, 79)

Этот отзыв, свидетельствующий о настороженном отношении к раннему искусству, недоверии к своим чувствам, показателен также и тем, что Боттичелли здесь никак не выделяется, упоминается в общем ряду художников, живших 'до Рафаэля'.

30 Фрагмент резолюции, написанный на обращении А. Иванова к Обществу поощрения художников за разрешением поездки на север Италии, чтобы изучить «Джиотто, Иоанна да Фиезоле, Гирландайо, Синьорелли и других» (Виноградов 2001, 186).

9 Публикации о Боттичелли (1883-1895)

Процесс превращения Боттичелли из рядового мастера Раннего Возрождения в выдающегося художника отражают тексты 1880-1890-х годов. Впервые творчество Боттичелли оказывается освещено в книге А.В. Вышеславцева *Искусство Италии. XV век. Флоренция*,³¹ где его искусство оказывается рассмотрено в разделе *Кватроченти* (Вышеславцев 1883, 304-27). Объясняя это название Вышеславцев пишет:

Кватроченти называются обыкновенно все художники XV ст. Мы ограничиваем это название и оставляем его за самыми типичными представителями эпохи. (Вышеславцев 1883, 279)

Представляя Боттичелли среди 'самых видных представителей своего века' – Филиппо и Филиппино Липпи, Беночцо Гоццолли и Гирландайо, – Вышеславцев так характеризует их общее место в истории искусства:

Никто из них не был, подобно Мазаччо и Донателло, предвестником новой эпохи; корифеями назвать их нельзя; но они были полными выразителями своего времени, столь богатого проявлениями творческого духа. (Вышеславцев 1883, 279)

Продолжая линию 'реалистов', намеченную еще Джотто, 'кватроченти' в сравнении с ними наделены «большою фантазией и поэтическим творчеством», они выражают «все влияния неустановившейся эпохи, более современной им литературы рисуют ее нравы и служат мерилом ее культуры» (Вышеславцев 1883, 280).

Исследователь добросовестно прослеживает историю жизни и деятельности Боттичелли, останавливается на главнейших его работах, и даже в некоторых фрагментах приближается к описанию индивидуальных свойств его живописи, говоря о «собственной фантазии» художника, в которой сплелись «и мифы древности, и романтический эпос, и его собственные поэтические грезы» (Вышеславцев 1883, 313). Однако в целом представление творчества Боттичелли здесь нельзя назвать удачным: через пару десятилетий такая характеристика Сандро, как «многосторонний, разнообразный, хотя и не столь талантливый, как Фра Филиппо» (Вышеславцев 1883, 304), или указание на то, что общее впечатление от *Рождения Венеры* – «несвязно и негармонично» (Вышеславцев 1883, 310), уже будут казаться глубоким архаизмом.

31 Этому изданию предшествовала другая книга Вышеславцева, освещающая предшествующий этап истории итальянского искусства (Вышеславцев 1881).

В своем развернутом сочинении Вышеславцев опирался на широкий круг научных трудов и источников, который дает представление о литературе, которая читалась в это время. Хотя этот список работ не включал некоторых сочинений, уже имевших для этого времени несомненную актуальность (например, Пейтера), в целом он отражал уровень изученности истории итальянского искусства, достигнутый европейской наукой к 1880-м годам.³² Однако желание быть предельно академичным и объективным, подчеркнутая апелляция к признанным авторитетам³³ также стали причиной недостаточной самостоятельности суждений, за что Вышеславцева позднее критиковал Муратов, уличая в обширных заимствованиях из многотомной *Истории итальянской живописи* Д. Кроу и Д.Б. Кавальказелле.³⁴

Те же черты компилятивности свойственны для статьи В.В. Чуйко, опубликованной в *Вестнике изящных искусств* (Чуйко 1887). Это закономерно, так как автор во многом опирался на сочинения Вышеславцева и уже упомянутых выше итальянских ученых.³⁵ Чуйко рассматривает творчество Боттичелли на фоне общего развития итальянского искусства (от XI в. до собственно эпохи Кватроченто) и как предыдущий исследователь уделяет много внимания изложению исторического материала. Также как в книге Вышеславцева, в статье Чуйко в представлении творчества Боттичелли нет цельности. Он пытается описать особенный характер искусства мастера, но при этом не решается выйти за пределы традиции, признающей его типичным 'кватроченти'. Чуйко пишет, что Боттичелли

мастер тем более интересный и важный в истории итальян-

32 Вышеславцевым были учтены если не все, то очень многие важные исследовательские труды и источники, известные к этому времени: Vasari 1878; Ilg 1871; Ruskin 1854; Куглер 1869-70; Куглер 1872; Schnaase 1844-64; Crowe-Cavalcaselle 1869-76; Förster 1869-78; Lübke 1878-79; и др.

33 «В настоящей книге мы воздерживаемся от личных впечатлений и строго придерживаемся выводов и мнений современных писателей об искусстве; мы следуем им в подробностях и особенно в критической оценке художественных произведений», - предупреждал Вышеславцев в предисловии (Вышеславцев 1883, VII).

34 В предисловии к *Образам Италии* Муратов писал, что книги Вышеславцева хоть и «принесли много пользы в деле ознакомления русских учащихся с ходом итальянской художественной истории», но, к сожалению, были несамостоятельны: «Автор во всем следует за теми иностранными писателями, авторитет которых он считает непогрешимым, - прежде всего за историками итальянской живописи Кроу и Кавальказелле. Местами сочинения А. Вышеславцева кажутся простой компиляцией или даже переводом их истории» (Муратов 1911, 10-11).

35 В тексте Чуйко приводит выдержки из книги Вышеславцева *Искусство Италии. XV век. Флоренция*, ссылается на статью Д. Кроу, а в заключении приводит список работ Боттичелли с указанием их местонахождения, взятый из труда Кроу-Кавальказелле (Чуйко 1887, 462, 466, 471, 476).

ской школы этого раннего Возрождения, что он внес в нее субъективный элемент, элемент романтизма, мечтательности и чувства. В этом отношении, он стоит несколько в стороне от других своих современников, хотя, в общем, и он, подобно всем другим мастерам XV века, принадлежит к школе реалистов; но его реализм возрос на своеобразной почве личного чувства и облегся в романтическую форму. (Чуйко 1887, 465)

‘Включенность’ Боттичелли в общий круг ‘кватроченти’ проявляется и тогда, когда Чуйко представляя почерк художника, говоря о его ‘страстности’, ‘мечтательной фантазии’ и т. д., описывает его стиль через стилистику других мастеров:

В его стиле как бы соединились в одно органическое целое полурелигиозный, получувственный стиль Фра Филиппо и резкий реализм Поллайоло и Вероккьо; но к этому он присоединяет страстность своего темперамента, значительную гуманистическую образованность и поэтическую, несколько мечтательную фантазию, которая позволяет ему брать за темы, недоступные прежним художникам, и трактовать их своеобразно, ни в каком случае не подчиняясь преданию и установившимся приемам. Его Венеры и нимфы несколько не похожи на Венер и нимф древних статуй и барельефов; он их изображает по-своему, в духе собственного на них воззрения. (Чуйко 1887, 470)

Особенно заметна непоследовательность критика, когда после многих похвал, он, умаляя самобытность и значимость мастера, настойчиво подчеркивает его творческую зависимость от учителей и современников. К примеру, описывая одну из Мадонн Боттичелли, автор пишет:

Группы, драпировки, типы, – все здесь напоминает Филиппо Липпи, хотя Боттичелли нигде не возвышается до той совершенной красоты, какую впоследствии мы находим у Вероккьо и у Леонардо да Винчи. (Чуйко 1887, 468)

Завершает этот этап первого ‘приближения’ к Боттичелли и одновременно открывает собой новая статья З.А. Венгеровой, опубликованная в *Вестнике Европы* (Венгерова 1895).³⁶ С предшествующими работами ее роднит внимание к фактам, подробность в описании культурного фона, охватывающего не только эпоху

36 Спустя два года эта статья войдет в сборник наиболее значительных работ Венгеровой *Литературные характеристики* (Венгерова 1897, 344-92).

Боттичелли, но и предыдущие столетия. Однако тексту Венгеровой свойственна иная, более эмоциональная интонация, в нем свободнее интерпретируется материал и по-новому расставляются акценты. Боттичелли здесь предстает уже как мастер, обладающий несомненной творческой индивидуальностью, которая сформировалась в определенных исторических условиях в уникальном контексте национальной культуры. Он уже не 'примитив' или типичный 'кватроченти':

Нельзя, как то делают некоторые историки искусства, причислять Боттичелли к общей группе прерафаэлитов и ставить его таким образом рядом с Джотто, фра Анджелико и их ближайшими учениками. (Венгерова 1895, 769)

Для Венгеровой Боттичелли – своеобразный 'ключ' к непостижимому искусству Леонардо:

Гений Леонардо, всеобъемлющий и сливающийся с голосом вечности в своем творчестве [...] далек и загадочен в своем духовном одиночестве. И потому, быть может, нашему времени близок Боттичелли, как ступень, ведущая к да Винчи. В его менее совершенном творчестве нам становится понятнее психологический момент, породивший Леонардо, и яснее очерчиваются настроения, которые составляют для нас главное обаяние 'возрождения'. Не достигая художественного совершенства своего великого современника, не обладая его гениальным свойством возноситься чрезвычайно высоко над временем и над человеческими чувствами, Боттичелли больше обнаруживает свои намерения и свою душу. Он живет теми же сложными чувствами, как и Леонардо да Винчи; но в его более робкой душе, с ее оттенками настроений и ее тревожными исканиями, этот общий идейный фон того времени становится близким и понятным. Все то, что поражает нас своей недостаточностью в творчестве Леонардо, открывается нам в картинах близкого ему по духу современника. (Венгерова 1895, 768)

Новые черты, обнаруживаемые в этой статье, конечно, уже свидетельствуют о воздействии концепций эстетизма и символизма: закономерным образом в тексте появляется имя Пейтера. Венгерова справедливо отмечает ту важную роль, которую сыграла его работа в конструировании нового образа мастера: «этюд о Боттичелли показал сущность и современное значение худож-

ника» (Венгерова 1895, 768), дал импульс новым исследованиям³⁷ и положил начало популярности мастера в современном искусстве и литературе.³⁸ Воздействие идей английского эстетизма сказалось во внимании Венгеровой к психологическим аспектам творчества Боттичелли: здесь уже представлена попытка увидеть образность мастера через его сложный «мир двойственных настроений» (Венгерова 1895, 787) – эта линия будет развита далее в текстах П.П. Муратова, А.Н. Бенуа, А.С. Дахновича и других критиков.

10 Выводы

Тексты Вышеславцева, Чуйко, Венгеровой, не свободные от недостатков и очень зависимые от европейских авторов, тем не менее, имели несомненное значение для популяризации Боттичелли в России и были важной ступенью на пути к пониманию сложности внутреннего содержания и оригинального характера пластического выражения его искусства.

Обращение к периоду, который предшествовал собственно времени широкого увлечения творчеством Боттичелли, когда в своей популярности он будет соперничать с Леонардо и Микеланджело, а про *Рождение Венеры* Муратовым будет сказано, что это «не только лучшая из картин Боттичелли, – это лучшая из всех картин на свете» (Муратов 1911, 179), имеет свою ценность и смысл. В свете поиска ‘начал’ культа Боттичелли особым образом проступают характерные национальные черты истории искусства XIX века и высвечиваются неявные механизмы восприятия художественных явлений, а также ясно осознается уникальная роль отдельных личностей в осуществлении преемственной связи в едином пространстве культуры.

³⁷ В сноске статьи приведены ссылки на следующие работы: Meyer 1890; Ulmann 1893; Warburg 1893; Richter 1883.

³⁸ О популярности Боттичелли и посвященных ему сочинениях Венгерова пишет: «После этюда Пейтера посвящено было Боттичелли множество статей и исследований как английскими, так немецкими и французскими художественными критиками. В новейшей французской литературе имя Боттичелли окружено ореолом особой вдохновенной красоты, и по поводу его картин написана не одна художественная страницы в книгах Поля Бурже, М. Барреса, Ан. Франса и др. (Венгерова 1895, 768).

Библиография

- Алленов, Михаил М. (2010). «Александр Иванов в зеркале художественной критики (1880-1916)». *Культура, эпоха и стиль*. Классическое искусство Запада. Москва: Галарт, 349-67.
- Блок, Александр А. (1962). «Судьба Аполлона Григорьева». *Собрание сочинений*: в 8 т. Т. 5. Проза: 1903-1917. Москва; Ленинград Гослитиздат, 487-523.
- Богемская, Ксения Г. (2001). *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Буркхардт, Якоб (1876). *Культура Италии в эпоху Возрождения*. Пер. со 2-го немец. издания. Санкт-Петербург: тип. Министерства путей сообщения (А. Бенке).
- Буркхардт, Якоб (1904-1906). *Культура Италии в эпоху Возрождения*. Пер. С. Бриллианта с 8-го изд., перераб. Л. Гейгером. Т. 1-2. Санкт-Петербург: типо-лит. «Герольд».
- Буслаев, Фёдор И. (1886). *Мои досуги*. В 2 т. Т. 1. Москва: Синодальная типография.
- Вазари, Джорджо (1963). *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского. Том II. Москва: Искусство.
- Венгерова, Зинаида А. (1895). «Сандро Боттичелли. Из эпохи 'Возрождения'». *Вестник Европы*. Декабрь. Книга, 12, 767-802.
- Венгерова, Зинаида А. (1897). *Литературные характеристики*. Санкт-Петербург: Типо-лит. А. Э. Винке.
- Виноградов, Игорь А. (сост.) (2001). *Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях*. Москва: Издат. Дом «XXI век – Согласие».
- Виноградов, Игорь А. (сост.) (2012). *Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств*. В 3 т. Т. 2. Москва: ИМЛИ РАН.
- Виттакер, Ричард; Егоров, Борис Ф. (подгот.) (1999). *Аполлон Григорьев*. Письма. Москва: Наука.
- Волошин, Максимилиан А. (2013). *Собрание сочинений*. Т. 11, кн. 1. *Переписка с Маргаритой Сабашниковой 1903-1905*. Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова. Москва: Эллис Лак.
- Волошин, Максимилиан А. (2007). *Собрание сочинений*. Т. 5. *Лику творчества*: кн. 2. *Искусство и искус*; кн. 3. *Театр и сновидение; Проза. 1900-1906: очерки, статьи, рецензии*. Сост., подгот. А. В. Лавров; коммент. К. М. Азадовский и др. Москва: Эллис Лак.
- Вышеславцев, Алексей В. (1883). *Искусство Италии. XV век*. Флоренция. Санкт-Петербург; Москва: Т-во «М. О. Вольф».
- Вышеславцев, Алексей В. (1881). *Джиотто и джиоттисты*. Санкт-Петербург; Москва: Тип. М.О. Вольфа.
- Гребнева, Марина П. (2008). «Персональный миф о флорентийском художнике Сандро Боттичелли в русской литературе XIX-XX веков». *Сибирский филологический журнал*, Вып. 3, 61-7.
- Гроссман, Леонид П. (1914). «Основатель новой критики». *Русская мысль*, 11, 1-19.

- Джулиани, Рита (2009). *Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы и исследования*. Пер. с итал. А. Ямпольской. Москва: Новое литературное обозрение.
- Жуковский, Василий А. (2004 а). *Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах*. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804-1833. Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. Москва: Языки славянской культуры.
- Жуковский, Василий А. (2004 б). *Полное собрание сочинений и писем: В двадцати томах*. Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834-1847. Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. Москва: Языки славянской культуры.
- Иванникова, Наталья В. (2006). «Сандро Боттичелли в русской поэзии». *Феномен творческой личности в культуре. Памяти В. И. Фатющенко. Материалы II международ. конф.* Москва: МГУ, 639-52.
- Куглер, Франц (1869-70). *Руководство к истории искусств*. Пер. с нем. Е.Ф. Корша. В 2 т. Москва: Тип. Грачева и К°.
- Куглер, Франц (1872). *Руководство к истории живописи со времен Константина Великого*. Москва: Тип. Грачева и К°.
- Кузмин, Михаил (2000). *Дневник. 1905-1907. Подгот. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.
- Левинсон-Лессинг, Владимир Ф. (1985). *История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917)*. Ленинград: Искусство.
- Ли, Вернон (1914). *Италия: избранные страницы*. Пер. Е. Урениус, под ред. и с предисл. П. Муратова. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых.
- Машковцев Николай Г. (сост.) (1952). *К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников*. Москва: Изд-во Акад. художеств СССР.
- Муратов, Павел П. (1911). *Образы Италии*. Том 1. Москва: Научное слово.
- Муратов, Павел П. [1914] (2008). *Древнерусская живопись. История открытия и исследования*. Санкт-Петербург: Библиополис.
- Нестеров, Михаил В. (1988). *Письма: Избранное. Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой*. Ленинград: Искусство.
- Патер, Уолтер (1903). «Сандро Боттичелли». Пер. с англ. З. В. Новый путь, 4, 25-34.
- Патер, Уолтер (1912). *Ренессанс: Очерки искусства и поэзии*. Пер. С.Г. Займовского с 5 англ. изд. Москва: Проблемы эстетики.
- Пейтер, Уолтер (2006). *Ренессанс. Очерки искусства и поэзии*. Пер. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. Москва: БСГ-ПРЕСС.
- Перцов, Петр П. [1934] (2002). *Литературные воспоминания. 1890-1902 гг.* Вступ. ст., сост. и коммент. А. В. Лаврова. Москва: Новое литературное обозрение.
- Перцов, Петр П. (1905). *Венеция*. Санкт-Петербург: Типо-лит. «Герольд».
- Перцов, Петр П. (1912). *Венеция и венецианская живопись: Очерки*. 2-е изд., пересм. и испр. Москва: Образоват. Экскурсии.
- Попов, Александр Н. (1848). *Об итальянской живописи в средних веках. Джотто и его последователи*. Санкт-Петербург: Отт. Из Сев. обозрения.
- Рескин, Джон (1900). *Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 году*. Пер. Л. П. Никифоров. Москва: Маг. «Книжное дело» и И.А. Баландин.

- Рескин, Джон (1902). *Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве*. Санкт-Петербург: Издание Л. Ф. Пантелеева.
- Русакова, Алла А. (1966). В. Э. Борисов-Мусатов. Ленинград; Москва: Искусство. Неклюдова, М.Г. (1991). *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века*. Москва: Искусство, 1991.
- Стафф, Бланш (1903). *Секрет нравиться мужчинам*. Пер. с франц. Санкт-Петербург: Тип. М-ва путей сообщения.
- Суханова, Татьяна Н. (ред.) (2010). *Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Файнберг, Маргарита А. (1996). «Сандро Боттичелли в художественном мире Блока». *Вопросы литературы. Июль-август*, 128-56.
- Федоров-Давыдов, Алексей А.; Недошивин, Герман А. (ред.). (1970). *Мастера искусства об искусстве. В 7 т. Т. 7. Искусство народов СССР. XIX-XX вв.* Москва: Искусство.
- Фёрстер, Эрнст (1866). *Жизнь и произведения фра Джованни Анджелико Фьезоле*. Пер. Е. Корша. Художественный сборник. I. Издание Московского общества любителей художеств. Под ред. гр. А. С. Уварова. Москва: Тип. Грачева и К°, 1-74.
- Хейзинга, Йохан [1920] (1997). «Проблема Ренессанса». Хейзинга Й., *Ното Ludens; Статьи по истории культуры*. Сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва: Прогресс-Традиция.
- Чижов, Фёдор В. (1856). «Джованни Анжелико Фиезолийский, и об отношении его произведений к нашей иконописи». *Русская беседа*. Т. 4. *Жизнеописания*. Москва: Типогр. А. Семена, 131-218.
- Чуйко, Владимир В. (1887). «Сандро Боттичелли». *Вестник изящных искусств*: издаваемый при Императорской Академии художеств под ред. А. И. Сомова. Т. 5, вып. 6, 455-91.
- Шенле, Андреас (1995-1996). «О том, как Сикстинская Мадонна покровительствовала русскому романтизму». *Седьмые Тыняновские Чтения: материалы для обсуждения*. Вып. 9. Рига; Москва: ГП «Полиграфист», 135-50.
- Bullen, Barrie (1979). «Walter Pater's 'Renaissance' and Leonardo da Vinci's Reputation in the Nineteenth Century». *The Modern Language Review*, 74(2), 268-80.
- Burini, Silvia (1994). «Viktor Borisov-Musatov e Anton Cechov: lo spazio dell'armonia». *Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università degli studi di Bergamo*. Bergamo: Querini e associati, 53-70.
- Clarke, Alison V. (2014). *The Rediscovery of Fra Angelico in Nineteenth-century Britain*. Master thesis, University of London. URL <https://sas-space.sas.ac.uk/6305/>.
- Crowe, Joseph A.; Cavalcaselle, Giovanni B. (1869-76). *Geschichte der italienischen Malerei*. Bde. 1-6. Leipzig: S. Hirzel.
- Debenedetti, Ana; Elam, Caroline (eds) (2019). *Botticelli Past and Present = Conference Proceedings* (London, 13-14 May 2016). London: UCL Press.
- Evans, Mark.; Weppelmann, Stefan; Debenedetti, Ana (eds). *Botticelli Reimagined = Exhibition Catalogue* (London, 5 March-3 July 2016). London: V&A Publishing.

- Faroult, Guillaume (2014). «Watteau and Chardin, 'the Two Most Truly Painters of the Entire French School': The Rediscovery of Watteau and Chardin in France, Between 1820 and 1860». Faroult, G.; Preti, M.; Vogtherr, C.M. (eds), *Delicious Decadence: The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*. Farnham: Ashgate, 29-42.
- Förster, Ernst (1869-78). *Geschichte der italienischen Kunst*. Bde. 1-5. Leipzig: T. O. Weigel.
- Lübke, Wilhelm (1878-79). *Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*. Bde. I, II. Stuttgart, Ebner & Seubert.
- Gombrich, Ernst H. (2002). *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London: Phaidon Press.
- Haskell, Francis (1980). *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Ilg, Albert (ed.) (1871). *Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Wien: Braumüller.
- Macartney, Hilary (2010). «The Murillo/Velázquez debate: Aspects of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth- and Early Twentieth-century Writing on Spanish Art in the UK». Glendinning, Nigel; Macartney, Hilary (eds), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfurt*. Tamesis: Woodbridge, 162-87.
- McQueen, Alison (2003). *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Melius, Jeremy N. (2010). *Art History and the Invention of Botticelli*. UC Berkeley. URL <https://escholarship.org/uc/item/98r1q0mq>.
- Meyer, Julius (1890). «Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts. Sandro Botticelli in der zweiten Periode seiner Thätigkeit. Filippo Lippi, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo». *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XI. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 3-35.
- Mirabile, Andrea (2016). «'Lorenzo Lotto' di Anna Banti: fra Longhi e Berenson». *Italica*, 93(2), 262-73.
- Østermark-Johansen, Lene (1998). *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*. Aldershot: Ashgate.
- Pater, Walter (1873). *Studies in the History of the Renaissance*. London: Macmillan and co.
- Pater, Walter (1877). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan and co.
- Richter, Jean P. (1883). *Italian Art in the National Gallery*. London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington.
- Rosenblum, Robert (1969). «Toward the Tabula Rasa». Rosenblum, Robert. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press, 146-92.
- Rosenthal, Léon (1897). *Sandro Botticelli et sa réputation a l'heure présente*. Dijon: Félix Rey.
- Ruskin, John (1854). *Giotto and his works in Padua: being an explanatory notice of the series of woodcuts executed for the Arundel Society after the frescoes in the Arena Chapel*. London: Printed for the Arundel Society.
- Schnaase, Carl (1844-64). *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*. Bde. 1-5. Düsseldorf: Buddeus.

- Storm, Eric (2016). *The Discovery of El Greco: The Nationalization of Culture Versus the Rise of Modern Art (1860-1914)*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Vasari, Giorgio [1568] (1878). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Voll. 1-2. Firenze: G.C. Sansoni.
- Ulmann, Hermann (1893). *Sandro Botticelli*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.
- Warburg Aby (1893). *'Geburt der Venus' und 'Frühling': eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg; Leipzig: L. Voss.

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

La matrice espressiva nel *livre d'artiste* di Iliazd

Alexandra Timonina

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Due to the involvement of Iliazd in a range of major artistic movements, from Russian Futurism to Dada during its Parisian period, his work may be considered within a range of different study frameworks. These experiences led to an interest in printed art and later to publishing. The 'architecture' of the books he produced was influenced by the character of the *zaum* poetry he practised in his early years. His contribution to the genre of modern artist's book is unquestionable, although it has not enjoyed the attention of much scholarship. This paper seeks to analyse the expressive devices in Iliazd's mature work in illustrated books and to trace their origins, showing how they led to the emergence of liberal and original correspondences between writing and visual forms.

Keywords Zdanevich. Iliazd. Livre d'artiste. Futurist Poetry. Russian Futurism. Zaum.

Sommario 1 Una nota sulla fortuna critica dell'opera di Il'ja Zdanevič. – 2 Il periodo futurista e gli anni prebellici. – 3 Il ruolo di editore.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25
© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
10.30687/978-88-6969-362-5/004

L'art du livre semble être par définition individuel et confidentiel. L'amateur prend l'ouvrage, le manie avec précaution, en découvre le rythme intérieur, page après page. Il lui faut du temps, s'accorder à l'apparence et au contenu, se laisser apprivoiser par un objet qui est œuvre et discours. [...] Il peut y avoir parfois, lorsque la réussite est grande, dans l'évidence et la simplicité, une sorte de miracle. (Pontus Hultén 1978, 5)

1 Una nota sulla fortuna critica dell'opera di Il'ja Zdanevič

L'opera di Il'ja Zdanevič, artista, letterato e poeta, una delle figure più dinamiche delle Avanguardie del primo Novecento, ha da sempre attirato l'attenzione per lo più di circoli, relativamente ristretti, di appassionati bibliofili e studiosi. Questo in parte è dovuto ai limiti linguistici e ai confini geografici che scandivano le sfere dei suoi interessi e le fasi della sua eclettica carriera. La produzione artistica di Zdanevič è stata studiata sotto diverse prospettive a seconda della tradizione accademica da cui è stata presa in considerazione. Zdanevič è stato ampiamente riconosciuto come un editore rivoluzionario e maestro del *livre d'artiste* in Francia dove ha lavorato per gran parte della sua vita. Negli anni Settanta il Centre Pompidou e il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gli hanno reso omaggio con due mostre postume mentre negli Stati Uniti, nel 1987, è stata organizzata al Museum of Modern Art di New York una grande esposizione retrospettiva dedicata alla sua arte del libro illustrato. Nel frattempo le sue poesie e opere teoriche restano inevitabilmente oggetto di studio nell'ambito della slavistica.¹ Nel contesto post-sovietico, fino a pochi anni fa, persisteva l'inclinazione ad approfondire il periodo iniziale della sua opera poiché rientrava in un ambito di ricerca più vasto, ossia quello delle tendenze letterarie e artistiche avanguardiste dell'inizio del secolo. Solo nel 2015, con una grande esposizione al Museo Puškin di Mosca, seguita da un convegno internazionale dedicato alla sua eredità (Fridman 2015, 2018), i diversi aspetti dell'opera di Zdanevič sono stati ripensati contestualizzando la sua pratica artistica con alcune nuove scoperte archivistiche e rendendo particolarmente esplicito, pur in una maniera selettiva, il suo contributo all'arte del *livre d'artiste*.

Sarebbe legittimo affermare che le due fasi principali del suo percorso artistico, pur divise da una pausa negli anni Trenta, non devo-

¹ In Italia l'opera di Zdanevič è stata sempre particolarmente cara agli studiosi della letteratura russa e ha ricevuto una notevole attenzione soprattutto negli anni Ottanta, in gran parte per merito di Marzio Marzaduri (1930-1990). Attivo tra Trento e Venezia, proprio nella città lagunare, presso la Biblioteca di Area Linguistica dell'Università Ca' Foscari, è conservata una parte della sua eredità contenente una collezione di libri dell'avanguardia russa.

no essere prese in considerazione come episodi sconnessi fra loro; devono invece essere analizzate come inclinazioni di una pratica artistica profondamente sperimentale, connesse da legami fondamentali di carattere espressivo, ed è quindi legittimo soffermarsi qui sui più incisivi mezzi poetici e figurativi che persistono nella sua opera matura, per dimostrare come essi hanno favorito la nascita di un linguaggio artistico libero e originale segnato dalle *alliances*, a volte inaspettate, tra forme di scrittura e immagini.

2 Il periodo futurista e gli anni prebellici

Il'ja Zdanevič nasce a Tiflis (odierna Tbilisi). Sia suo padre, insegnante di lingua francese, che veniva da una famiglia polacca da tempo trasferitasi in Russia, sia sua madre, pianista professionista di origini georgiane, erano personalità creative e appassionate d'arte. Nella loro casa si trovavano spesso i membri dell'*intelligencija* della città, e spesso la famiglia affittava atelier ai giovani artisti. Questo ambiente si rivela culturalmente stimolante non solo per Il'ja ma anche per suo fratello maggiore Kirill, che sceglie la strada della pittura, interrotta poi alla fine degli anni Quaranta durante le repressioni di cui è vittima fino alla riabilitazione anni dopo. Il'ja conclude gli studi al ginnasio maschile di Tiflis diplomandosi con lode.

All'età di diciassette anni si trasferisce a San Pietroburgo iscrivendosi alla facoltà di legge. A quel tempo, nel 1911, Zdanevič era già stato colpito dal fascino del futurismo italiano avendo letto i primi manifesti e avendoli, come ricorderà in seguito, imparati a memoria. Grazie al fratello Kirill che si era trasferito nella capitale russa l'anno prima, Zdanevič entra a far parte dei circoli avanguardisti e incontra artisti come Viktor Bart e Michail Le-Dantju, allora studenti dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo; conosce in seguito Natal'ja Gončarova e Michail Larionov, con cui stringe una stretta amicizia che rimarrà tale per molti anni. Nel 1913 Zdanevič partecipa alla redazione del manifesto «Perché ci dipingiamo?» assieme a Larionov, affermando la natura performativa della creazione artistica contemporanea che cercava di eliminare i confini tra l'arte e la vita. Durante lo stesso periodo comincia regolarmente a organizzare presentazioni al pubblico dedicate all'arte e alla poesia, promuovendo la teoria dello *vsëčestvo* alla cui elaborazione aveva preso parte attiva. Si tratta di una teoria artistica che proponeva di unire tutti gli strumenti espressivi esistenti,² al fine di creare un'arte atemporale e illimitata nello spazio, e che riconoscesse tutti i generi, gli stili, i me-

² Dal russo *vsë*, tutto. Per il programma elaborato da Zdanevič e Le-Dantju si veda: Le-Dantju 1991, 183-202.

dia e le tecniche come validi per il processo artistico. La sua ricerca si concentrava sulle dicotomie fra la lingua scritta e parlata ed era fortemente concentrata sulla 'fonosemantica' applicata alla poesia.

Durante la guerra Zdanevič lavora come giornalista e nel maggio del 1917 lascia Pietrogrado per tornare a Tiflis, dove rimane per i successivi tre anni, che saranno per lui molto produttivi dal punto di vista artistico. Zdanevič collabora con Aleksej Kručënych, Igor' Terent'ev e gli altri esponenti del Futurismo russo e, proprio in questo periodo, cura la pubblicazione delle prime quattro sceneggiature teatrali a un atto facenti parte del ciclo di cinque drammi³ *aslaabl'č'ja. pit'ërka dEjstf*,⁴ e composte utilizzando il linguaggio sperimentale *zaum'* [figg. 1-2].

Nel corpo testuale della pentalogia di Zdanevič si possono identificare due principali categorie poetiche: le parti composte in *zaum'* e i blocchi di 'scrittura fonetica', che volutamente abbandona le convenzionali regole ortografiche trascrivendo foneticamente le particolarità dell'effettiva pronuncia della lingua russa preferendone spesso la versione più colloquiale, raggiungendo in questo modo un forte effetto straniante (Grečko 2018, 25-6). La pentalogia di *aslaabl'č'ja* ha una solida dimensione mitologica che fa riferimento sia al patrimonio culturale europeo, sia alle tendenze locali dei gruppi artistici che frequentava Zdanevič negli anni Dieci. La lettura di questa serie poetica si snoda su più livelli: a partire dal motivo della metamorfosi prestata dalla mitologia greca al freudismo, alle attualità della politica mondiale e le provocazioni dei compagni di esperimenti teatrali futuristi. I drammi di Zdanevič enfatizzano le caratteristiche più radicali della poesia e l'arte del libro illustrato d'avanguardia che si sviluppano negli anni Dieci del Novecento. Nel 1918 assieme al fratello Kirill, Kručënych e Terent'ev, forma il gruppo artistico 41° che si concentra sulla divulgazione della teoria e della pratica del linguaggio poetico astratto e trans-razionale dello *zaum'*. La sua prima pubblicazione firmata Iliazd vede la luce nell'autunno del 1920 con il quarto dramma di *aslaabl'č'ja*.⁵ Le conquiste delle varie associazioni di risma futurista in Russia durante quel periodo sono state segnate da collaborazioni sperimentali tra poeti e artisti visivi. Questo clima di sperimentazione, incoraggiato dal tipico materialismo dei movimenti artistici di sinistra, con la loro attenzione acuta verso la forma, il materiale o gli elementi del linguaggio, ha stimolato nu-

³ Zdanevič identifica questi drammi con il neologismo *dra*, togliendo la fine della parola in conformità con la teoria dello *sdvig* (spostamento). Si veda, a proposito, Ševčenko 2009, 79. Sulla teoria dello *sdvig* si veda Markov 1968, 342-3.

⁴ Può approssimativamente essere tradotto come «Asinoapparenze. Quintetto d'atti».

⁵ *zga jakAby* (Come se fosse zga), il significato oscuro di *zga* ha nelle radici il gioco con le iniziali di Sofija Georgievna Mel'nikova, forse nella versione Zochna che è il diminutivo polacco del nome Sofia. Si veda Karasik 2018, 80-3.

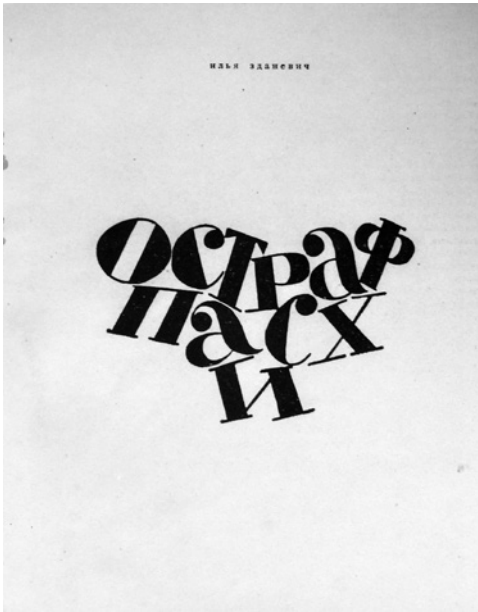
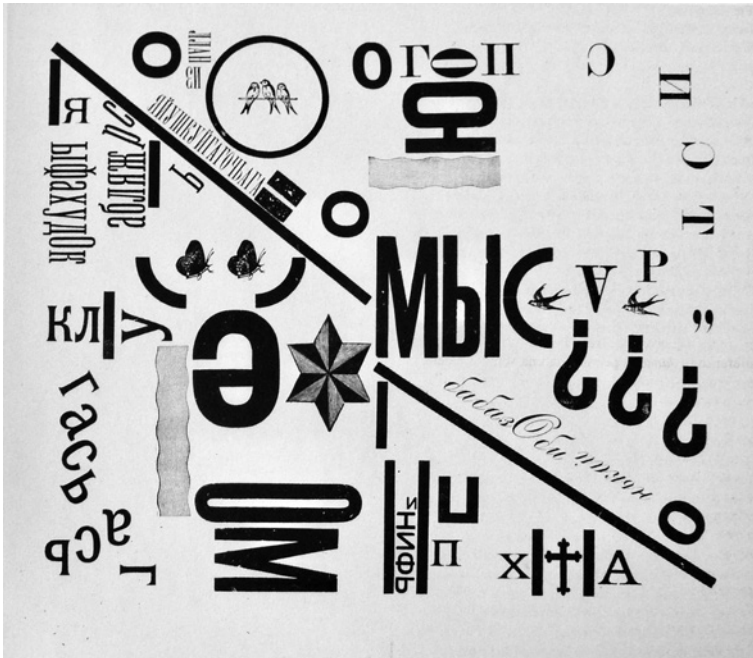


Figura 1 (a sinistra) Il'ja Zdanevič, *Ostraf paschi* (L'isola di Pasqua), frontespizio. 1919. Inchiostro tipografico su carta, Tiflis: 41°. Creative Commons

Figura 2 (sotto) Il'ja Zdanevič, *Asël naprakAt* (Asino a nolo), frammento del risvolto espandibile. 1919. Inchiostro tipografico su carta, Tiflis: 41°. Creative Commons



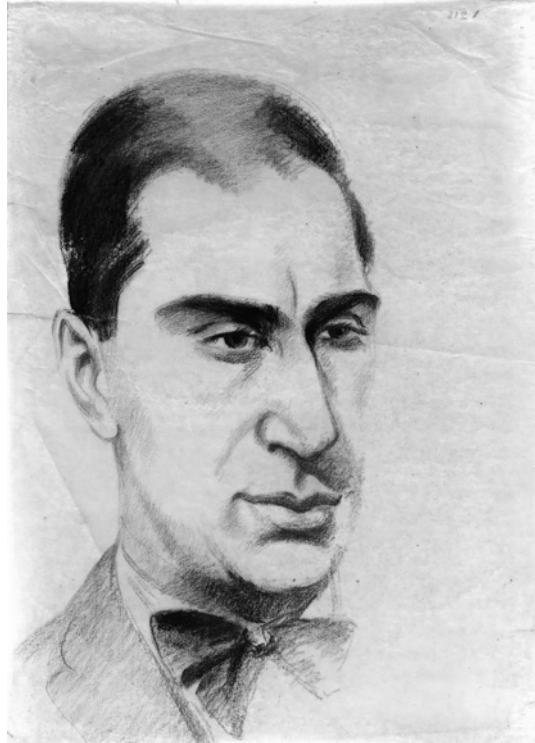


Figura 3 Robert Delaunay, *Portrait of Iliazd*. 1922. Carboncino su carta, 43,5 × 30,7 cm. New York, The Museum of Modern Art, Dipartimento di Disegni e Stampe. Pubblico dominio

merose pubblicazioni di poesie e di manifesti spesso stampati a mano e finemente illustrati con la tecnica litografica.

L'espansione reciproca tra il campo verbale e visuale nella poesia futurista apriva la strada a una diversa sensibilità creativa che stabiliva un nuovo tipo di rapporto tra il testo e l'immagine. Kručënych una volta ha affermato: «Sono sempre più convinto che la lettera [nella poesia] sia un disegno-pittura»⁶ (Kručënych 2012, 43; trad. dell'Autore). In questo senso, si può dire che il libro futurista diventa la piattaforma per modelli di visualizzazione rivoluzionari. Numerosi artisti e poeti hanno fatto dei tentativi in questa direzione sperimentando con diverse tipologie e dimensioni dei caratteri tipografici, mischiando i vari colori, corsivo, grassetto, sofisticati capilettera, utilizzando contemporaneamente caratteri seri e faceti, testo scritto a mano e stile da manifesto pubblicitario, al fine di aumentare il rilievo nella dicitura. Tutto ciò consente una maggiore complessità della riga poe-

6 «V tom, što bukva - est' risunok-živopis', vsë bol'she ubeždajus'».

tica nell'impaginazione e di conseguenza la fa sembrare pluridimensionale (Sachno 2016, 55). Molti di questi strumenti di composizione si possono ritrovare nella serie di drammi di Zdanevič.

Un anno dopo il giovane poeta giunge a Parigi [fig. 3] dopo aver atteso a Costantinopoli il rilascio del visto. Le sue prime presentazioni pubbliche vengono subito accolte dalla stampa *émigrée* russa e francese; si tenevano tra il caffè Caméléon e lo studio di Marie Olénine d'Alheim e hanno fatto parlare i critici di un'ipotetica somiglianza tra 41° e le attività dadaiste. A seguire Zdanevič risponde fermamente sostenendo che vi è una differenza evidente fra le loro linee guida: anarchismo e rigore distruttivo del Dada e uno spirito deciso e costruttivo di 41° (Marzaduri 1982, 281-2). Nelle sue prime conferenze Iliazd difendeva il ruolo della poesia sperimentale russa come quello del pioniere dei movimenti letterari del decennio,⁷ mentre tre di queste furono interamente dedicate al programma estetico del gruppo 41°, dove lo *sdvig*⁸ di Kručënych assume una funzione centrale. In seguito Zdanevič collabora per un breve periodo con Sergej Romov, dando vita a un nuovo movimento: Attraverso (*Čerez*). L'obiettivo del gruppo era quello di creare e facilitare gli scambi con artisti internazionali, ma ben presto Zdanevič si vede costretto a mettere in dubbio il potenziale dello *zaum'* e della propria arte, che difficilmente viene capita dal pubblico parigino. L'ultimo dramma *lidantju fAram* è stato pubblicato nel 1923 a Parigi. È dedicato a Michail Ledantju, il suo amico scomparso tragicamente nel 1917, e conclude una delle fasi della carriera di Iliazd. Quest'ultima opera è forse la più conosciuta e allo stesso tempo la più complessa di tutta la serie. Verrà esposta a Parigi nel padiglione dell'URSS all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (dove l'autore lavorò come interprete e segretario) del 1925 assieme alle copertine degli altri *dra*. Negli anni Trenta Iliazd riprende le forme del verso più tradizionali affrontandole comunque come una sfida poetica.

3 Il ruolo di editore

Dopo la pubblicazione della novella *Voschiščenie* (*L'ammirazione*) (1930) riscontriamo una pausa nella sua ricerca. Ritorna poi all'attività dopo quasi un decennio, questa volta mettendosi davanti al torchio tipografico con un'importante collaborazione con Pablo Picas-

⁷ Zdanevič sperava che a Parigi lo raggiungessero il fratello Kirill e il suo amico storico Igor' Terent'ev per portare avanti l'attività insieme ma a Costantinopoli fu loro negato il visto francese.

⁸ Per una discussione delle tesi riportate nelle conferenze di Zdanevič a Parigi dove lui promuove il futurismo russo e in particolare per un'analisi delle idee a cui aderiva si veda Marzaduri 1982, 284-90.



Figura 4 Pablo Picasso, Il'ja Zdanevič, *Poésie de mots inconnus*. Colophon. 1949. Litografia (tavola), inchiostro tipografico su carta, 32 x 25 cm, Le Degré 41 (Iliadz), Mourlot, Paris. San Pietroburgo, Museo Ermitage, Collezione Mark Bashmakov. Fotografia dell'Autore

so, il cui risultato è una collezione di 76 sonetti accompagnati da sei incisioni intitolata *Afat* e pubblicata nel 1940. Seguiranno altri otto libri realizzati assieme all'artista spagnolo tra cui *Pismo* (*Lettera*) (1948), *La Maigre* (1952) e *Chevaux de Minuit* (1956). Nonostante qualche rimpianto a proposito delle conquiste letterarie, con la loro ambizione quasi dadaista, che si possono ritrovare nei suoi ricordi (Gayraud 1991, 233-4), Iliazd non abbandona mai la sua convinzione a favore di qualunque strada che porti al rinnovo del linguaggio poetico e continua a portarla avanti negli anni successivi nelle vesti di editore. Sarebbe essenziale ricordare qui uno degli esempi più noti della sua opera matura, l'antologia *La Poésie de Mots Inconnus* che vede la luce nel 1949 [figg. 4-5]. Nel 1947, nel tentativo di rivendere il ruolo degli esperimenti fonetici condotti dalla poesia futurista e dadaista dei primi decenni del secolo a cui aderiva assieme agli amici della giovinezza, organizza una conferenza intitolata *Après nous le lettrisme*. In quell'occasione contesta il carattere derivativo di quest'ultimo, mentre si batte per il riconoscimento delle realizzazioni delle prime avanguardie come pionieristiche:

Ayant réuni des échantillons de la poésie phonétique oubliée, j'ai décidé de publier *La Poésie de Mots Inconnus* où j'ai réuni tout ce qui a été fait 25 ans avant le lettrisme. (Lionel-Marie 1978, 67)

L'antologia, elegantemente illustrata da una costellazione dei più celebri artisti contemporanei, da Giacometti a Chagall, perseguiva obiettivi simili mettendo insieme una serie di poesie di dada francese e futurismo russo di 21 autori tra cui Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Velimir Chlebnikov, Terent'ev e Zdanevič stesso. La parte predominante delle illustrazioni ha una forte declinazione surrealista. In alcune pagine si trovano righe sovrapposte e strofe riflesse, elementi che Iliazd ha cominciato a introdurre già nel terzo dramma *Ostraf pAschi* (*L'isola di Pasqua*) (Karasik 2018, 84). La legatura del libro, di fatto assente, rappresenta una delle soluzioni più originali nelle opere di Iliazd. Veniva proposta in due varianti, con i fogli piegati in quattro e con i fogli interi posizionati in una scatola e slegati fra loro. Dopo la pubblicazione dell'antologia, Marcel Duchamp ha inoltrato a Iliazd la richiesta di realizzare una serie di ripetizioni della sua *Boîte en-valise* (tra cui la versione del 1958 conservata oggi presso il Centre Pompidou).

Le opere che nascono tra 1940 e 1974 manifestano la sua estetica matura, la sua dedizione all'arte del libro poetico illustrato e la sua passione di dare vita a nomi sconosciuti o riscoprire quelli dimenti-

cati dal canone letterario.⁹ Allo stesso tempo coinvolge nelle realizzazioni delle edizioni gli amici che ha conosciuto negli anni parigini come Max Ernst, Léopold Survage, Jacques Villon. La sua ricerca si rivolge non solo agli autori del XX secolo ma anche alle letterature delle epoche precedenti, come nel caso del poeta seicentesco Adrien de Monluc che risulterà in due *livre d'artiste* di altissima fattura: *La Maigre* illustrata da Picasso e *Le Courtisan Grotesque* con le illustrazioni di Joan Mirò, l'ultima opera editoriale di Iliazd che è stata pubblicata l'anno prima della sua scomparsa, nel 1975. In generale il suo percorso di editore è stato notevolmente arricchito dai suoi ampi interessi in architettura, teatro e archeologia che si affiancavano alla sua prolifica attività di poeta e scrittore (Isselbacher 1987, 12). Ha ideato una ventina di progetti collaborativi durante quel periodo; ognuno di essi ha traccia della sua personalità. Otto di questi contengono testi composti da lui stesso, mentre gli altri fanno da cornice alle opere letterarie a lui care, selezionati con grande cura o scritti dai suoi stessi amici, come Paul Éluard, Raoul Hausmann e Roch Grey (Hélène Oettingen). Zdanevič ha mantenuto l'interesse per i mezzi simili a quelli che utilizzava nell'impaginazione dei poemi degli anni 1918-23, quando il suo intento era quello di rappresentare i versi visivamente, trasportando il loro aspetto fonetico nella dimensione grafica per stimolare «l'atto di vederli» (Le Gris-Bergmann 1987, 44).

Nelle edizioni create da Iliazd a partire degli anni Quaranta si possono notare alcune costanti espressive ricorrenti: innanzitutto nell'aspetto dei libri si riconosce un carattere teatrale, che risale alle sue prime drammaturgie che nascono nel contesto di ricerche di Lariov e Le-Dantju per il teatro astratto. I compagni di Zdanevič proponevano una visione della performance teatrale come un atto grottesco, simultaneo e non lineare nello sviluppo della trama, che mutua gli schemi temporali dal *lubok* tradizionale (Kazarnovskij 2018, 51). L'abbandono delle regole di interpunzione e delle maiuscole iniziali, particolarità che introduce assieme alla combinazione di caratteri 'sparsi' già nella sua prima pubblicazione, ricorre nella maggior parte dei *livres d'artiste*. Si può affermare che è uno degli strumenti a cui resta più fedele durante la sua carriera. Questi espedienti, di derivazione chiaramente futurista, ricordano i 'quadri tipografici' di Vasilij Kamenskij e le opere di Filippo Tommaso Marinetti (Karasik 2018, 77).

Con *La Maigre* emerge la predilezione di Zdanevič per l'utilizzo di caratteri modesti come il dimesso e chiaramente definito Gilles font

⁹ In questo suo interesse si può leggere una sorta di trascuratezza consapevole verso l'autorità della figura dell'autore e una critica della paternità dell'opera letteraria, che ricorda alcuni motivi delle sue presentazioni pubbliche del primo periodo parigino, come per esempio nel discorso autobiografico *Iliazde*, pieno di ironia autodistruttiva (Kazarnovskij 2018, 45-6).

che, data la sua immediatezza, era in quel periodo molto utilizzato per i manifesti pubblicitari. Privilegia la resa estetica fino ad arrivare a un effetto ludico, (de)strutturando il testo molto liberamente, generalmente senza punteggiatura. In seguito introduce spazi variabili tra le lettere, motivando la scelta in questo modo:

C'est dans ce livre [*La Maigre*, 1952] que j'ai introduit pour la première fois l'emploi exclusif des espaces variables intercalés entre les lettres afin de les équilibrer et d'alléger les lignes. Cette invention a démontré l'erreur que commettaient les artistes de la Renaissance dans leur recherche de proportions de la lettre ronde, quand ils étudient chaque lettre séparément au lieu d'envisager les ensembles. (Lionel-Marie 1978, 68)¹⁰

La ricerca di Iliazd nell'ambito dell'impaginazione sperimentale ricorre agli elementi del collage applicati allo spazio tipografico. Spesso utilizza categorie pittoriche nel posizionamento delle lettere nello spazio grafico delle pagine e, mentre nel periodo georgiano sperimentava molto la prospettiva del corpo del testo e con diverse dimensioni di carattere, a partire degli anni Quaranta, enfatizza il gioco di relazione tra l'insieme del testo e le illustrazioni. Tuttavia le immagini nei suoi libri non si limitano quasi mai a una mimesi. Iliazd cerca di stabilire il loro rapporto con il testo in senso reciproco, non riducibile a un semplice commento. Allo stesso tempo, il dinamismo delle righe risponde al ritmo delle incisioni che le accompagnano, come in *Un Soupçon* (1965) di Paul Éluard, poesia inedita pubblicata dieci anni dopo la morte del poeta con delle illustrazioni del giovane scultore Michel Guino, o in *Poèmes et Bois* di Raoul Hausmann (1961). Iliazd propone a Hausmann il progetto di un libro nel 1954, insistendo che egli facesse un'opera occupandosi al contempo di poesie e immagini. Hausmann elabora quindi cinque xilografie e compone cinque versi, il cui posizionamento definito da Iliazd riflette le particolarità del disegno.

Un ulteriore esempio è quello di *65 Maximiliana, ou L'exercice Illégal de l'Astronomie* (1964). Il titolo si riferisce al nome di un asteroide scoperto nel 1861 da un astronomo tedesco, Wilhelm Tempel. Il testo del libro è diverso da tutti gli altri progetti di Iliazd ed è composto da estratti di scritti e lettere di Tempel in tedesco, francese e italiano. Il gioco del testo assume qui una nuova proprietà attorno alle forme geometriche delle illustrazioni e gli spazi vuoti che Iliazd lascia nel corpo del testo. Modificando la sua linea Iliazd gioca qui con l'impaginazione mettendola maggiormente in relazione con il conte-

¹⁰ Il'ja Zdanevič in lettera a Étienne Dennery, amministratore generale della Bibliothèque Nationale.

nuto. In questo modo, stravolgendo la struttura, il posizionamento e la densità del testo, il libro sfida il lettore a decifrare la nuova immagine creata. Inoltre, questa soluzione indica un movimento dall'alto verso il basso intrinseco al modo di vedere di un astronomo, suggerendo una direzione dello sguardo che si sposta dalla terra al cielo e viceversa (Le Gris-Bergmann 1987, 35). Il titolo del volume riconferma la passione che Iliazd portò avanti per tutta la sua carriera: i giochi di parole e la tendenza a inserire riferimenti biografici nella sua arte, che era un tratto caratteristico di numerosi rappresentanti delle avanguardie storiche. La parola *Maximiliana* contiene i nomi di entrambi: il pittore e il poeta.

Quasi tutti i libri che Iliazd ha progettato in questo periodo sono pubblicati con la sigla delle edizioni Le Degré Quarante et Un, a nome del gruppo fondato a Tiflis (1918-1920), e quasi tutti sono stati stampati presso la tipografia Union a Parigi, che fu fondata agli esordi del secolo dagli *émigrés* russi. Iliazd spesso utilizzava diversi tipi di carta a seconda della destinazione delle copie: nelle opere degli anni Quaranta le prime venivano prodotte su carta giapponese o cinese mentre le copie successive su carta francese. In molti casi sul frontespizio si trovava la firma dell'artista-illustratore e dell'editore. Questo spirito bibliofilo si ribadisce anche in un dettaglio che può essere notato solo durante la consultazione del libro intero, ovvero quello delle pagine bianche aggiunte in abbondanza all'inizio e alla fine del volume.

Faceva deliberatamente edizioni molto limitate, tra cinquanta e centosettanta copie circa, strategia che permetteva una maggiore qualità di impressione. Tale scelta viene esplicitata chiaramente dalla scelta di inserire sui frontespizi di due suoi libri *Ajournalment* (1960) e *Douze Portraits du Célèbre Orbandale* (1962) la scritta «à l'éditeur qui ne fait pas aciérer les planches de cuivre» invece del nome dell'editore. Alcune pubblicazioni erano destinate esclusivamente alla distribuzione nei circoli privati con la procedura di prevendita *par souscription*, come per esempio quella di *Les Chevaux de Minuit* (1956). La scelta di produrre un numero così ridotto di copie non era comune per i suoi contemporanei che optavano per maggiori tirature.

Rispetto agli altri protagonisti del *livre de peintre* d'avanguardia, come Ambroise Vollard o Albert Skira, Iliazd assumeva un maggiore controllo nella realizzazione delle illustrazioni che commissionava, cosa che spesso ha portato a risultati straordinari in cui il dialogo tra il materiale letterario e le immagini si trova con combinazioni del tutto imprevedute. La sua posizione intransigente nei confronti dell'estetica del testo è ben nota. Ebbe sempre un ruolo attivo nel processo di stampa curando ogni dettaglio dell'impaginazione, dal carattere al design della copertina e al tipo di carte, prestando un'attenzione preponderante alla disposizione del testo e ai suoi accostamenti rispetto alle illustrazioni. Dal momento in cui affidava

una commissione agli artisti, aveva già un'idea chiara e definita di quale sarebbe stato l'impatto visivo del libro, forniva infatti spesso agli artisti non solo le linee guida, ma anche le lastre pretagliate per le incisioni. Oltre a ciò, spesso progettava il libro in modo che la sua architettura rispecchiasse la storia e le relazioni tra i personaggi o dei collaboratori coinvolti nella sua creazione, offrendo al lettore affascinanti quesiti da risolvere.

Il suo modo di lavorare preservava un certo idealismo ed era al contempo apparentemente estraneo a strumentalizzazioni commerciali, mantenendo così traccia delle sue fascinazioni futuriste giovanili e allo stesso tempo un profondo legame con la tradizione della poesia sperimentale russa degli anni Dieci. Tale periodo fu molto florido per il genere del libro illustrato e si fece testimone della nascita di una grande varietà di strumenti espressivi e artistici. Queste esperienze di Iliazd sono correlate a quel suo profondo interesse per la stampa d'arte che l'ha portato al mestiere di editore, e furono di grande importanza per lo sviluppo dello stile unico e del tutto nuovo dei suoi *livre d'artiste*.

Bibliografia

- Fridman, Boris M. (a cura di) (2015). *Il'jazd. XX vek Il'i Zdaneviča = Catalogo della mostra* (Mosca, 15 dicembre 2015-14 febbraio 2016). Moskva: ROST Media.
- Fridman, Boris M. (a cura di) (2018). *Il'jazd. XX vek Il'i Zdaneviča. Materialy mezhdunarodnoj konferencii po tvorčeskomu naslediju Il'i Zdaneviča = Atti del convegno internazionale* (Mosca, 16-17 dicembre 2015). Moskva: GMII im. Puškina.
- Gayraud, Régis (1991). «1923 – De Ledentu le Phare aux Parigots, Il'ja Zdanevič et la transformation de la zaum'». Magarotto, Luigi et al. (a cura di), *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture = Atti del convegno internazionale* (Rovereto, Venezia, 8-11 novembre 1989). Bern: Peter Lang, 223-36.
- Grečko, Valerij (2018). «Algoritm tvorčestva: tipologija zaumi i mehanizmy tekstoporoždenija v dramach Il'i Zdaneviča». Fridman 2018, 22-44.
- Hultén, Pontus (1978). «Preface». Viatte, Lionel-Marie 1978, 5.
- Isselbacher, Audrey (1987). «Iliazd and the Tradition of the "Livre de Peintre"». Isselbacher, Audrey (ed.), *Iliazd and the Illustrated Book = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 18 June-18 August 1987). New York: The Museum of Modern Art, 11-19.
- Karasik, Michail (2018). «tipogrAfskaja pit'ěrka dEjstv Il'i Zdaneviča». Fridman 2018, 73-96.
- Kazarnovskij, Pëtr (2018). «"Proeckii v žizn'": zaumnaja dramaturgija Il'i Zdaneviča v kontekste epochi». Fridman 2018, 45-72.
- Kručënych, Aleksej (2012). *Mir zatreščit, a golova moja uže izrjadno...: Pis'ma A.A. Šemšurinu i M.V. Matjušinu, 1913-1921*. Moskva: Gileja.
- Krusanov, Andrej; Obatnina, Elena (2018). «Perepiska V.F. Markova i I.M. Zdaneviča. 1962-1970». Fridman 2018, 243-99.

- Le Gris-Bergmann, Françoise (1987). «Iliazd and the Constellation of His Oeuvre». Isselbacher, Audrey (ed.), *Iliazd and the Illustrated Book = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 18 June-18 August 1987). New York: The Museum of Modern Art Art, 21-50.
- Le-Dantju, Michail (1991). «Živopis' vsëkov». *Minuvšee*, 5, 183-202.
- Lionel-Marie, Annick (1978). «Iliazd, facettes d'une vie». *Iliazd = Catalogo della mostra* (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 10 maggio 1978-25 giugno 1978). Paris: Centre Georges Pompidou, 43-91.
- Markov, Vladimir (1968). *Russian Futurism: A History*. Berkley; Los Angeles: University of California Press.
- Marzaduri, Marzio (1982). «Il'ja Zdanevič, Le degré 41 sinapsé». Magarotto, Luigi et al. (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis. Studi, ricerche, cronache, testimonianze documenti*. Venezia: Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia, 281-2.
- Sachno, Irina M. (2016). «Bukvennaja grafika v ruskom futurizme: stretegii vizualizacii». *Vestnik RGGU. Serija: Filosofija, Sociologija, Iskusstvovedenie*, 1(3), 52-62.
- Ševčenko, Ekaterina S. (2009). «Zaumnyj vertep Il'i Zdaneviča (o poetike dramatičeskogo cikla 'Aslaablič'ja')». *Vestnik SamGU*, 5(71), 79.
- Viatte, Germain; Lionel-Marie, Annick (a cura di) (1978). *Iliazd = Catalogo della mostra* (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 10 maggio 1978-25 giugno 1978). Paris: Centre Georges Pompidou.

La parola come strumento | Слово как прием

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Вопросы художественного провенанса: о некоторых знаках и графических символах, оставленных на различных произведениях искусства

Alexandra Luzan

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article provides a brief overview of heterogeneous signs and graphic symbols, signatures, seals and stamps left by artists, collectors and art dealers at various art objects in the course of their social history. These signs and graphic symbols can help shed some light on the issue of provenance in art history.

Keywords History of Art Provenance. Owner's marks. Graphic Symbols. Wax Seals. Collectors' Labels. Museum Labels.

Содержание 1 Введение. – 2 Знаки и коды. – 3 Происхождение знаков и меток на объектах искусства. – 4 Классификация знаков. – 5 Выводы.

1 Введение

На протяжении всей истории человечества, аутентичность и подлинность в искусстве была важнейшей ценностью. Обычно предметы искусства сопровождаются документацией, известной как провенанс (от фр. provenance – происхождение/источник), которая отображает историю владения и происхождения художественного произведения или пред-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/005

93

мета антиквариата. На художественных и антикварных рынках подтвержденный провенанс – пожалуй, основной элемент любой крупной сделки.

Документированное подтверждение истории передачи произведения искусства от одного владельца к другому помогает установить законное право собственности на него. Провенанс может помочь определить авторство произведения искусства, его ценность для того или иного поколения, а также проследить влияние работы на других художников.

Провенанс служит одним из важнейших ключей для отслеживания истории вкуса и коллекционирования. Происхождение картины дает представление не только об интересах и предпочтениях заказчиков, но и о культуре в целом. Политическая, социальная и экономическая история может служить источником информации для исследований, посвященных анализу коллекций произведений искусства, а также изучению вкуса коллекционеров и характера коллекционирования. Экономика коллекционирования, то есть степень, в которой активы передаются на приобретение предметов роскоши, таких как изобразительное искусство, а не на инвестиции в акции, облигации и другие финансовые инструменты, является одной из областей за пределами истории искусства, в которой изучаются модели коллекционирования.

Качественный провенанс произведения искусства может существенно повлиять на его художественную и/или культурную ценность. Это качество оценивается по степени достоверности происхождения, статуса бывших владельцев и документации (сертификаты подлинности, отслеживаемой истории передачи от владельца к владельцу, мнения экспертов в различном виде, научные результаты).

Проверка подлинности – одна из самых больших проблем в художественной индустрии и современной истории, так как редко можно встретить полный провенанс объекта искусства, не только в связи с множеством недокументированных работ, но и из-за глобальными историческими событиями, таких как войны Наполеона, Французская революция, две мировые войны и государственные перевороты, гражданские войны, когда предметы искусства изымались у их законных владельцев, перепродавались, а иногда и уничтожались, как например, в эпоху нацизма, картины «дегенеративного искусства».

Примерно 30 лет назад исследования провенанса внезапно приобрели необычайную значимость в связи с появлением широкой практики реституции.

В своей книге-сборнике эссе «Провенанс: альтернативная история искусства» (Feigenbaum, Reist 2013, 6-10) редактор Гейл Фейгенбаум призывает пересмотреть наиболее традиционный

подход к истории искусства, который фокусируется на моменте и обстоятельствах создания произведения, и рассмотреть вместо этого длинную биографию произведения искусства через призму провенанса. Когда начинается цепочка обладания предметом искусства? Почему четкий список владельцев вдруг становится трудным для расшифровки? Фейгенбаум и другие исследователи рассматривают проблему восстановления полного провенанса для произведений искусства различных эпох и культур, от итальянских рисунков до китайских рукописей и книг по американской поэзии (Feigenbaum, Reist 2013, 5).

Во введении аргументируется важная роль Провенанса в истории искусства XX века. Редакторы отмечают, что для большинства историков искусства, погруженных в стилистические, иконографические или теоретические исследования в середине двадцатого века, провенанс служил необходимым инструментом для определения местоположения работы и отслеживания ее перемещений от владельца к владельцу. Его значение росло по мере все большего внимания к изучению истории меценатства и коллекционирования. Тем не менее исследование провенанса в целом остается прерогативой искусствоведов и экспертов, изучающих рынок искусства, арт дилеров и коллекционеров.

Отслеживание происхождения картины традиционно было обязанностью музейных кураторов, хранителей или арт дилеров. Но в последние годы, эта ситуация изменилась с доступностью Интернета, современных технологий, к примеру блокчейн,¹ онлайн каталогов и баз данных таких крупных институций, как, например, Исследовательский Институт Гетти и крупных музеев по всему миру.

Так как качественный провенанс непосредственно влияет на цену арт объекта, на рынке продажи предметов искусства распространена подделка провенанса. Проблема подделки провенанса в истории искусства не нова и известна еще с античных времен.² Вопрос здесь не только в спорном авторстве конкретного произведения искусства, но и в законности его нахождения в отдельной коллекции, музее или собрании. Для того чтобы изучить происхождение произведения искусства не достаточно изучить только документацию, которая сопровождает социальную историю жизни каждого объекта искусства. Исследователи, коллекционеры и эксперты также должны тщательно изучить и

1 Например, такие проекты, как The Codex Protocol, поддерживаемый Corbis (<https://www.codexprotocol.com>), Artex (<https://artex.global>) и Verisart (<https://www.verisart.com>).

2 Пример тому, когда в Римской Империи копии античных статуй пытались выдать за оригинал, подделывая провенанс, и продать намного дороже.

сам предмет искусства. И пристальному изучению подвергается не только стиль и манера письма, характерная для конкретного художника, но и материалы, которые использовал автор, а также внимательно изучаются все символы и знаки, цифры, метки, марки, штампы, как с лицевой, так и с обратной стороны произведения, рамы, подрамника, холста. Происходит замер картины и сверка с каталогами выставок музеев или аукционных домов, где данное произведение упоминалось ранее. Конечно, не каждый холст обладает скрытыми знаками или тайными посланиями, но многое можно узнать, изучая надписи, этикетки, которые собираются, когда картины или рисунки переходят из рук в руки на протяжении многих лет и столетий.

В этой статье представим краткий обзор некоторых знаков и графических рисунков, символов, оставленных художниками, владельцами и музейными работниками на различных предметах искусства, чтобы исследовать их историю происхождения.

2 Знаки и коды

Совокупность различных видимых знаков владения, оставленных непростой историей смены владельцев, на предметах искусства, таких как гербы, печати, коллекционные марки и надписи является неотъемлемой частью исследования провенанса произведения искусства.

3 Происхождение знаков и меток на объектах искусства

Первым шагом в отслеживании происхождения отдельного произведения искусства является сбор информации как при изучении самого объекта, так и из каталогов музеев, аукционных домов и архивов арт-дилеров. Это дает основу для выявления и изучения дополнительного круга вопросов.

Сам объект исследования является важным - если не самым важным, первичным документом. Поэтому специалисты начинают с тщательного и полного изучения самого объекта в поисках дополнительной информации, которая может помочь в отслеживании хронологии с момента, когда картина покинула руки художника и до настоящего времени.

Знаки, даты и печати, цифры и этикетки, обычно находятся на обратной стороне картины. Картины могут также содержать надписи и гербы владельцев. Цифры, написанные жирным шрифтом белой или красной краской в нижнем углу картины, являются инвентарными номерами и часто по ним можно отследить

провенанс произведения в базах данных различных культурных институций.³

В связи с реставрацией картин, специалисты могут изменить оригинальную основу, что иногда несет за собой и изменение оригинальных размеров картины. Это может запутать отслеживание произведения искусства, которое может быть упомянуто в более ранних источниках как «на деревянной панели», а позже как «на холсте».

4 Классификация знаков

Мы можем провести условную классификацию знаков оставленных исполнителями, владельцами и коллекционерами, арт-дилерами, музейными работниками и другими специалистами, а также технические знаки, связанные с производством материалов или же пересечением границ.

По исполнителю:

Например, один из центральных вопросов, обсуждавшихся в художественных кругах в XVIII веке, касался критериев оценки качества и ценности произведения искусства. Эстетическое качество картины и надежность ее атрибуции и подлинности были неотъемлемыми стандартами, используемыми арт-дилерами. Вместе с тем методологические принципы атрибуции по-прежнему носили неустойчивый характер, как и принципы, используемые для доказательства оригинальности. Последнее опиралось на анализ манеры письма, что могли определить только самые осведомленные знатоки искусства. Их стилистические суждения, какими бы авторитетными они ни были, часто были небезупречными, как и их честность. При отсутствии определенности и из страха быть обманутыми (намеренно или нет), покупатели искали самые надежные гарантии, доступные в то время.

Как ни странно, подпись художника, которая сегодня считается одним из важнейших свидетельств при определении авторства картины, совершенно не упоминалась в подробных описях картин в каталогах восемнадцатого века. Тем не менее многие картины были подписаны, даже граверы точно имитировали подписи в своих копиях, явно рассматривая их как неотъемлемую часть работы. В этот период, упоминание знаменитых владель-

³ Аналогичным образом, часто можно проследить надписи до коллекционеров и, иногда, через описи. Картины, включенные в портретную коллекцию знаменитых людей, собранных в течение 17-го века графом Кларендоном, например, были вписаны с именами людей, которые были изображены на каждом портрете. Gibson, Robin (1977), *Catalogue of Portraits: The Collection of the Earl of Clarendon*. London and New Haven

цев того или иного произведения кажется намного более весомым аргументом, который используется как гарантия провенанса произведения: упоминание предыдущих владельцев, особенно если они были известны и имениты, указывало на то, что картина уже прошла через сложные процессы отбора и ратификации, тем самым создавая консенсус о ценности картины и повышая ее престиж.

Знаки владельцев и коллекционеров:

Системы маркировки рисунков, гравюр и других графических материалов были сложными и многоуровневыми. Существует тонкое различие между тем, что можно было бы назвать знаком, определяющим ту или иную коллекцию или же более широкую категорию знаков владения. Кроме того, очень важно заметить, что коллекционеры довольно часто не отмечали каждый элемент собрания, которым они владели, а ставили свой знак только на самые важные или выдающиеся работы, тем самым помогая нам сейчас понять вкусы и ценности того времени.

Практика формирования коллекции рисунков возникла еще в пятнадцатом веке, и клейма коллекционеров восходят к этому историческому периоду. К середине шестнадцатого века коллекционирование рисунков, как практика, становилась все более и более популярной и коллекции росли и становились непомерно большими: знаменитые альбомы Джорджо Вазари могли содержать до 2000 рисунков. В семнадцатом веке священник Себастьяно Реста (Warwick 2000, 79-80), собрал коллекцию из 3500 рисунков, а собрание королевы Швеции Кристины насчитывало более 5000. Но даже эти коллекции кажутся очень скромными по сравнению с внушительными коллекциями восемнадцатого века, такими как коллекции Ламберта Краэ (Lambert Krahe), имевшего коллекцию около 15 000 своих рисунков, и Пьера Кроза (Pierre Crozat), который оставил после себя 19 201 рисунок (Griffiths 1996, 9-27).

В семнадцатом и восемнадцатом веках маркировка становится более сложной, развивается система знаков, с помощью которой коллекционеры общались со своими коллегами-предшественниками, каждый раз добавляя свой знак рядом со знаком предыдущего собственника. С эстетической точки зрения, эти знаки могли как украшать рисунок, так и полностью испортить авторскую композицию и замысел, мешая восприятию эстетического замысла художника.

Много примеров самых ранних коллекций мы можем найти в работе Фрица Лугта, самоучки-коллекционера, который самоотверженно на протяжении всей своей жизни собирал информацию и составлял справочные материалы по североевропейским гравюрам и рисункам, коллекционным клеймами, каталогам продаж. Ему было поручено составить инвентарный каталог гол-

ландских и фламандских рисунков в Музее Лувра. В 1921 году он завершил свою первую работу, которая имеет особое значение для историков искусства – *Les marques de collections de dessins et d'estampes*. Это был огромный труд, идентифицирующий клейма коллекционеров и знаки на рисунках и гравюрах, с краткой описательной биографией каждого владельца и описанием конкретной коллекции; в 1956 году первый том о коллекционных клеймах был дописан и дополнен.

Печати и инвентарные номера:

Красные восковые печати, часто с фамильным гербом или монограммой, мы можем найти на оборотной стороне картины. Чтобы идентифицировать печать, эксперты часто проверяют сборники, составленные Фрицем Лугтом, и соответствующие геральдические ссылки.

Размещение инвентарного номера на картине, довольно часто на лицевой стороне, было способом «регистрации» объекта искусства и указывало на то, что он был включен в коллекцию музея или аукционного дома. Инвентарные номера могут служить доказательством для восстановления связи между объектами и историей его владения.

В редких случаях к оборотной стороне картин прикрепляли описательные данные, выписки из каталогов или номера, соответствующие их собственным описям. На оборотной стороне двух портретов Николаса Маэса в Музее Нортон Саймона, например, есть ссылки на двух изобретателей 19-го века, потомков натурщиков. Информация подтверждает имена натурщиков и связывает картины с продажей коллекции в 19 веке.

Маркировка предметов искусства, оставленная экспертами, арт-дилерами и другими специалистами:

Существуют различные виды маркировки, которые могут иметь различный вид, основные из них, которые обычно находятся на обратной стороне картины включают в себя:

- Маркировка новых или оригинальных деревянных опор;
- Этикетки аукционных домов, галерей или музейных выставок;
- Клейма производителей холста;
- Клейма и печати арт-дилеров;
- Таможенные печати.

После того как произведение искусства доставляется в аукционный дом или галерею в результате покупки, для участия в выставке или на экспертизу, сотрудники музея маркируют объект, присваивая ему инвентарный номер (как было описано выше), чтобы обеспечить надлежащее хранение и систематизацию, пока работа находится в их распоряжении. Кроме того, некоторые учреждения добавляют этикетки, связанные с участием работы на

той или выставке. Все эти этикетки, наложенные друг на друга в течение длительного времени, часто приводят к образованию «лоскутного одеяла» на обратной стороне картины. Такие этикетки, обычно бумажные, включают в себя название коллекционера, галереи, музея, фонда, который предоставил картину, даты проведения выставки, имя художника и название картины, а также имя страховой компании. Эти этикетки подобны туристическому паспорту, и помогают проливать свет на разнообразные путешествия картины из одного места в другое.

Арт-дилеры иногда прикрепляют этикетки с их именем и инвентарным номером к задней части картины. Часто, однако, имя дилера отсутствует. Хитрость заключается в том, чтобы распознать вид этикетки и знака и связать его с конкретным дилером. Нью-йоркская фирма М. Knoedler, например, писала свои биржевые номера на оборотах картин отличительным способом до 1920 года: картины были отмечены серией из четырех или пяти цифр, часто предшествующих букве «С», написанной черным или синим карандашом как на подрамнике, так и на раме. Другие дилеры также использовали отличительные этикетки.

К примеру, есть печати менее распространенные, но часто отличительные. Леруа, французский дилер, работавший в течение 19-го и начала 20-го веков, отмечал полотно маленькой чернильной печатью с его именем заглавными буквами, вписанными в овал.

Отметки поставщиков холстов:

При поиске подсказок о том, где была создана картина, марки холстов могут быть полезными географическими точками соприкосновения. Поставщики холстов часто штамповали полотна большими черными печатями. Если мы знаем создателя холста, мы можем предположить, в какой узкой географической области работал художник.

Таможенные печати:

Таможенная печать указывает на то, где произведение искусства совершило пересечение границы. Существует мало документации, доступной на сегодняшний день; в лучшем случае она указывает, что картина была в свое время в определенной стране. Печать обычно находится на подрамнике, реже на холсте.

5 Выводы

Исследование провенанса произведений искусства на сегодняшний день все еще представляет сложность, несмотря на большое количество онлайн-каталогов и оцифрованных книг и материалов. Часто, в силу различных исторических причин, провенанс бывает неполным или вообще отсутствует. И экспертам требу-

ется много времени и ресурсов, чтобы изучать не только документальную историю картин, используя каталоги музеев, аукционных домов и арт-дилеров, фотоматериалы и другие архивные источники, но и тщательным образом изучить манеру письма, характерную для определенной эпохи и стиля художника, а также сами объекты искусства, их лицевую и заднюю часть, размеры, материалы, опираясь в том числе на символы, знаки, восковые печати, цифры, оставленные предыдущими владельцами, пытаясь прочитать, раскрыть их значение и найти подтверждение, и, таким образом, проследить всю цепочку смены владельцев и воссоздать социальную историю произведения искусства. Целью краткого обзора в этом эссе было показать, что даже технические и неприметные на первый взгляд символы или знаки могут помочь историкам искусства и другим экспертам получить огромное количество информации, связанной с тем или иным произведением искусства.

Библиография

- Appadurai, Arjun (1986). *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*. New York: New School University.
- Baker, Christopher; Elam, Caroline; Warwick, Genevieve (2003). *Collecting Prints & Drawings in Europe c. 1500-1750*. Aldershot: Ashgate.
- Borean, Linda; Cera Sones, Anna (2010). «Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery: A Study of the Display of Art in Venice». *Getty Research Journal*, 2, 169-76. DOI <https://doi.org/10.1086/grj.2.23005417>.
- Chin, Barbara; Larson, Alodie (2010). «Pilot Project for a Digital Resource for Auction Catalogues». *Master Drawings*, 48(3), 380-2.
- Douglas, Jennifer (2010). «Origins: Evolving Ideas About the Principle of Provenance». MacNeil, Heather; Eastwood, Terry (eds), *Currents of Archival Thinking*. Exeter: Libraries Unlimited, 23-43.
- Feigenbaum, Gail; Reist, Inge (2013). *Provenance: An Alternate History of Art*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Gibson, Robin (1977). *Catalogue of Portraits: The Collection of the Earl of Clarendon*. London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- Graves, Algernon (1918). *Art Sales from Early in the Eighteenth Century to Early in the Twentieth Century (Mostly Old Master and Early English Pictures)*. London: Graves.
- Griffiths, Antony (1996). *The Archaeology of the Print*. Berkeley: University of California Press.
- Lessing, Lauren (2000). «Problems in Provenance Research». *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 19(2), 49-51. DOI <https://doi.org/10.1086/adx.19.2.27949088>.
- Lugt, Frits (1956). *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.
- Moulin, Raymonde (1994). «The Construction of Art Values». *International Sociology*, 9(1), 5-12. DOI <https://doi.org/10.1177/026858094009001001>.

- Pearson, David, (1998). *Provenance Research in Book History: A Handbook*. London: British Library.
- Pearson, David (2005). «Provenance and rare book cataloguing: its importance and its challenges». Shaw, David J. (ed.). *Books and their Owners: Provenance Information and the European Cultural Heritage = Papers Presented on 12 November 2004 at the CERL Conference Hosted by the National Library of Scotland, Edinburgh*. London: CERL, 1-10.
- International Foundation for Art Research Journal (2000). *Provenance & Due Diligence = Proceedings of Workshop/Conference* (April 29, 2000), vol. 3. New York University: International Foundation for Art Research.
- Shaw, David J. (ed.) (2005). *Books and Their Owners: Provenance Information and The European Cultural Heritage*. London: Consortium of European Research Libraries.
- Squarzina, Silvia Danesi (2003). *Collezione Giustiniani*. Torino: Einaudi.
- Thompson, Michael (1979). *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, Jane (1996). *The Dictionary of Art*. New York: Grove's Dictionaries.
- Turner, Nicholas (1988). *European Drawings 4: Catalogue of the Collections*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Warwick, Genevieve (2000). *The Arts of Collecting: Padre Sebastiana Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 79-80.
- Wood, Jeremy (2003). «Nicholas Lanier (1588-1666) and the Origins of Drawings Collecting in Stuart England». Baker, Christopher; Elam, Caroline; Warwick, Genevieve (eds), *Collecting Prints & Drawings in Europe c. 1500-1750*. Aldershot: Ashgate, 85-122.
- Yeide, Nancy H.; Akinsha, Konstantin; Walsh, Amy (2001). *The AAM Guide to Provenance Research*. Washington: The American Association of Museums.

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

«Картина и рама». На основе материалов выставки Государственной Третьяковской Галереи

Svetlana Soloveva

State Institute of Art Studies, State Tretyakov Gallery, Russia

Abstract This report is based on the collection of the State Tretyakov Gallery, and it concerns interaction between pictures and frames. Sometimes frames contain texts on their own plane. Texts affect the perception of the image, amplifying viewer's emotions. Quoting texts on frames is not a new technique but in Russia of the second half of the XIX century it acquires national characteristics. This report deals with two groups of examples: pictures and frames created by the state order and those made according to the author's idea. Presented examples show the importance and inseparability of the 'union' of frames with the paintings. The report underlines the importance of conservation and restoration of author's frames in order to keep the ability of paintings and frames to dialogue.

Keywords Frame. Quotation. Author's frame. Text and image. Interaction between a picture and a frame.

Содержание 1 Выставка «Картина и рама. Диалоги». – 2 Рамы, влияющие на формирование живописного образа у зрителя. Отличия в декоре при отражении личной авторской позиции и позиции государства. – 2.1 Государственные заказы на картины в рамках с текстовыми цитатами. – 2.2 Авторский замысел и авторские рамы (на примере обрамлений картин В.В. Верещагина). – 3 Заключение.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/006

1 Выставка «Картина и рама. Диалоги»

В 2014 году в Третьяковской галерее прошла выставка «Картина и рама. Диалоги», где я была помощником куратора. Доклад посвящен этой выставке и построен на материале коллекции Третьяковской галереи. Он содержит несколько примеров рам, созданных во второй половине XIX века в России, оригинальные тексты на которых позволяют полнее раскрыть идею произведения.

Рассмотрим две группы примеров: картины, созданные по государственному заказу и авторские полотна, сопровождаемые цитатами на рамах.

2 Рамы, влияющие на формирование живописного образа у зрителя. Отличия в декоре при отражении личной авторской позиции и позиции государства

2.1 Государственные заказы на картины в рамках с текстовыми цитатами

Государственные заказы, как правило, были связаны с императорской семьей, утверждались Министерством Императорского двора и были четко регламентированы. Константину Маковскому, которого самодержец Александр II при жизни называл «мой живописец», пришлось с натуры написать и его посмертный портрет. Художнику, лично знавшему царя, тяжело дались эти два часа работы. Раму произведения *Александр II на смертном одре*¹ венчает императорская корона, в картушах содержатся даты рождения и смерти правителя,² оплетенные ветвями лавра (символа славы). На раме перечислены основные реформы периода правления Александра II [илл. 1]. Его называли «Царем-освободителем» за то, что в 1861 году он отменил в России крепостное право и, кроме того, вступился за славянские народы в Русско-турецкой войне 1877-1878 гг. на Балканах. Император был взорван народовольцами 1 марта 1881 года. В этот день он одобрил проект конституции России – страна готовилась стать Конституционной монархией.

Траурная рама выполнена в мебельной мастерской Тилиа и содержит надписи: «Освобождение славян», «Свобода печати», «Гласный суд», «Земство», «Всеобщая воинская повинность»,

¹ Константин Маковский, *Александр II на смертном одре* (1881), Государственная Третьяковская Галерея

² «Родился 17 апреля 1818 г.» и «Убит 1 марта 1881 г.».



Иллюстрация 1 Константин Маковский. *Александр II на смертном одре*. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Освобождение крестьян». Без рамы – это просто посмертный портрет; в раме – символ целой эпохи. На стенах храма Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, построенном на месте взрыва, на 20 памятных досках повторяются похожие надписи. Идее создания храма – увековечить память об эпохе правления Александра II – близка идея оформления его посмертного портрета.

Сосмертью Александра II на престол вступает его сын Александр III. Внутриполитический курс резко меняется. В России наступает новый исторический период. Министерство Императорского двора заказывает Илье Репину картину с изображением эпизода из коронационных торжеств. Утверждается не только сюжет и композиция полотна, но и декор его рамы. Картина *Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве* была заказана художнику в 1884 году и окончена в 1886. Рама выполнена предположительно столярами Императорского Эрмитажа. В документах, связанных с ее перевозкой и монтажом, упоминаются представители династии столяров и реставраторов Сидоровых. Репин сожалел, что рама создана не по его авторским эскизам. Он был против текста речи императора в картуше



Иллюстрация 2 Илья Репин. Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

рамы. Между тем он не отрицал влияния слов императора на ход истории: «Слова, сказанные в той речи, известны, и им суждено было сделать весьма реальный поворот во всей русской жизни, который мы не можем отрицать... С этим начинается другое время и другие песни...» (Репин 1949, 92).³ Но сюжет картины, декор и цитата на раме были выбраны вовсе не случайно. Они акцентировали внимание на обращении императора к самому многочисленному слою населения – крестьянам. Народная поддержка была необходима Александру III, начало правления которого ознаменовалось усилением самодержавной власти. 15 мая 1883 года представители народа впервые приняли участие в коронационном шествии в Успенском соборе Московского Кремля, при этом «одних волостных старшин⁴ было более 200 человек» (Кривенко, 1899, 1: 130) [илл. 2].

³ Илья Ефимович Репин - Владимиру Васильевичу Стасову. 24.12.1885 г.

⁴ Волостной старшина - глава Волостного схода, органа местного крестьянского самоуправления, избирался из представителей крестьянского сословия. Основной его обязанностью было объявлять крестьянам своей волости вновь принятые государственные законы и следить за их исполнением. Таким образом, волостной старшина являлся связующим звеном в цепочке император - народ - император.

Сюжетом картины является встреча императора с волостными старшинами (представителями народа). На коронационных торжествах присутствовали старшины со всех областей России,⁵ для которых был устроен праздничный обед. «Столы для сельских гостей раскинуты были под белыми шатрами на площади Петровского дворца. Перед каждым прибором лежала роспись блюд, на которой под красивой виньеткой, изображающей княжеский пир, крестьян с хлебом-солью в руках, племена, населяющие Россию, в национальных одеяниях, и виды Москвы, было напечатано: «Роспись блюд стола Царского. Старшинский обед 21 мая 1883 года» (Кривенко, 1899, 1: 147). Александр III во время встречи со старшинами произнес речь о незыблемости самодержавия. Фрагмент этой речи воспроизведен в картуше рамы.⁶ Композиция полотна выстроена так, что зритель включается в круг старшин, стоящих перед императором. Цитата на раме «озвучивает» слова Александра III, глубже погружая в реальность происходящего на полотне. Рама украшена гербами 25 областей России,⁷ откуда прибыли старшины, и представляет собой стилизацию Большого герба Российской империи.⁸ Текст речи императора, обрамленный подобным образом, возводится в ранг государственного документа – манифеста о незыблемости самодержавия.⁹

5 Двенадцать крестьян, в том числе и старосту Коробовских белопащев, как представителя потомков Ивана Сусанина, допустили присутствовать в Успенском соборе во время венчания на царство и миропомазания, чего ранее никогда не происходило.

6 «Я очень рад еще раз видеть вас; душевно благодарю за ваше сердечное участие в торжествах наших, к которым так горячо отнеслась вся Россия. Когда вы разъедетесь по домам, передайте всем мое сердечное спасибо, следуйте советам и руководству ваших предводителей дворянства и не верьте вздорным и нелепым слухам и толкам о переделах земли, даровых прирезках и тому подобному. Эти слухи распускаются нашими врагами. Всякая собственность, точно также, как и ваша, должна быть неприкосновенна. Дай Бог вам счастья и здоровья».

7 Включая герб Москвы в составе Малого Герба Российской империи, венчающего раму.

8 Большой Герб Российской империи был утвержден Александром III в 1882 году и с этого момента считался личным гербом императора. Подробное описание герба имелось в «Своде основных государственных документов Российской Империи».

9 «Манифестом о незыблемости самодержавия» называют высочайший Манифест от 29 апреля 1881 «О призыве всех верных подданных к служению верой и правдою Его Императорскому Величеству и Государству, к искоренению гнусной крамолы, к утверждению веры и нравственности, доброму воспитанию детей, к истреблению неправды и хищения, к водворению порядка и правды в действии учреждений России» (Опубликован в газете *Правительственный вестник* от 30.07.1881, 93: 1. Текст манифеста подготовлен К.П. Победоносцевым, обер-прокурором Правительствующего синода. Это один из первых официальных документов, подписанных Александром III после смерти его отца, где молодой император, говорил об изменении внутренней политики государства и подтверждал свою верность теории «Официальной народности».

Картина без рамы – это живописная жанровая сцена с участием императора. Рама придает полотну имперский акцент – зритель ощущает величие и мощь многонациональной России, ее территориальную протяженность, сплоченность ее народов, ее мировое значение. Полотно утверждает три постулата правления Александра III: «Православие. Самодержавие. Народность».¹⁰

2.2 Авторский замысел и авторские рамы (на примере обрамлений картин В.В. Верещагина)

Тот же прием цитирования, но в основном для выражения личностных переживаний, часто использует Василий Верещагин. «Пусть значится, что картина мыслит и говорит», – пишет художник. Авторская позиция иногда напрямую, иногда в ироничной форме, проступает в текстовых фрагментах. Рамы Верещагина цитируют литературные или богословские произведения, прямую речь героев полотна. Иногда цитаты отсылают к комментариям художника в каталогах выставок и текстам его новелл, написанных по мотивам реально произошедших с автором событий.

По периметру рамы от уничтоженного художником полотна *Забывтый*,¹¹ размещен куплет русской народной песни «Уж как пал туман на сине море». Это прямая речь умирающего солдата, просящего сообщить своей молодой жене, что он к ней больше не вернется [илл. 3].

Художник сжигает картину, сюжет которой возмущает армейское командование. *Забывтый* относится к Туркестанской серии, целиком купленной Павлом Третьяковым.¹² Расстроенный коллекционер вставляет фотографию полотна в сохранившуюся резную авторскую раму и так экспонирует в галерее. Зритель, приближаясь к полотну, словно «слышит» знакомый мотив и последние слова убитого, размещенные на раме. Так художник воздействует не только на зрительные, но и на слуховые ассоциации. Эффект, производимый живописью, многократно усиливался. В настоящее время, благодаря хранителю Алле

¹⁰ Автором теории «Официальной народности», возникшей в правление Николая I, является граф С.С. Уваров. Основные ее положения: «Православие, самодержавие, народность» составляют антитезу девизу Французской Революции «Свобода, равенство, братство». Александр III после гибели своего либерального отца принимает решение вернуться к этой теории в управлении государством, чтобы сохранить его целостность и единство.

¹¹ Василий Верещагин, *Забывтый* (1872).

¹² В Туркестанскую серию вошли 13 картин, 81 этюд, 133 рисунка. Одним из условий Верещагина была продажа всей серии целиком. Третьяков приобрел ее за 92000 руб. серебром, что было беспрецедентно высокой ценой.



Иллюстрация 3 Экспозиция Городской художественной галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых. Зал №12 с репродукцией картины Василия Верещагина *Забитый* (1872, уничтожена автором). Фото. 1900. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва

Гарибян, в фонде рам Третьяковской галереи находится часть этой рамы с текстом и фотографией картины. Цитата от первого лица, по мнению искусствоведа Олега Тарасова, ассоциируется у зрителя с могильной эпитафией,¹³ чем перекликается с текстом на раме еще одного произведения Верещагина – *Смертельно раненный*.¹⁴

«Ой, убили братцы!.. убили!... ой, смерть моя пришла!» – взывает рама. Верещагин был свидетелем сцены, запечатленной на полотне. Он сдерживал оборону крепости города Самарканд (в Российской области Туркестан) в числе пятисот русских солдат, впоследствии даже получив за это орден. В крепости остались в основном раненые, не ушедшие в поход с основным войском. Двадцать тысяч воинов Бухарского ханства напали на крепость (цифры приведены по архивным данным). В первый же день художник стал свидетелем смертельного ранения солдата, оборонявшего ворота. Несчастный еще бежал по инерции, осознавая свою

¹³ Подробнее об этом Тарасов 2011, 464.

¹⁴ Василий Верещагин, *Смертельно раненный* (1873), Государственная Третьяковская Галерея.



Иллюстрация 4 Василий Верещагин. *Смертельно раненный*. 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

неминуемую смерть. Художника так поразило это первое в его жизни столкновение со смертью, что он подробно описал сцену гибели солдата в одной из своих книг (Верещагин 1894, 11), а на раму картины *Смертельно раненный* вынес реально звучавшие в тот момент слова умирающего, словно навеки повисшие в воздухе. Художник заставлял зрителя «слышать» их и ощущать себя участником происходящего на картине действия [илл.4].

Самый ранний пример вынесения текста на раму произведения Верещагина – багет этюда для картины *Самаркандский зиндан* (подземная тюрьма в Самарканде)¹⁵ из Туркестанской серии. Он

15 Василий Верещагин, *Самаркандский зиндан* (1867-68), Государственная Третьяковская Галерея. Сама картина в 1920-е годы была передана в музей



Иллюстрация 5 Василий Верещагин. *Самаркандский зиндан (подземная тюрьма)*. 1867-1868. Этюд для одноименной картины 1873 года (передана из Третьяковской галереи в музей Узбекистана). Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

содержит надпись на арабском языке, переведенную для нас в 2018 году Ефимом Резваном: «Только Аллах великий и только Аллах высокий». Это высказывание из мусульманской богословской литературы, встречающееся в тафсирах (толкованиях к Корану). Очевидно, сначала художник «видел» на рамах Туркестанской серии арабские надписи, но в итоге заменил их на надписи на русском языке, поскольку хотел донести смысл своих полотен прежде всего для соотечественников.

На картине *Самаркандский зиндан* изображены узники подземной тюрьмы, куда художник лично спускался, освобождая военнопленных. В темных, сырых, смрадных зинданах

Узбекистана.

томились местные преступники и пленные русские солдаты. По воспоминаниям художника, русских военнопленных держали в зинданах, пока они не переходили из православия в мусульманство. Многие солдаты отказывались менять православную веру – тогда их ждала смерть. Возможно, надпись на раме цитирует основной довод о необходимости смены веры – с позиции воинов Бухарского ханства. С приходом русских в Среднюю Азию в XIX веке зинданы были засыпаны землей [илл. 5].

О тех же военных событиях в Туркестане повествует и живописная серия *Героическая поэма «Варвары»*.¹⁶ Художник уподобил ее последовательному рассказу в картинах. Переходя от одного полотна к другому зритель «читал» их, как книгу. Этому способствовали и тексты на рамах, выполненные, очевидно, мастерами-рамщиками Мюнхена (Ludwig Carl Buchner; J.F. Radspieler), где художник работал над Туркестанской серией, а позднее – Парижа (Lui Lutti).¹⁷ Даже авторское название происходит из регистра литературных явлений. Сам автор называл семь картин серии «главами» «поэмы». Параллельно живописной серии существовали самостоятельные литературные произведения, описывающие те же события и места. Литература и живопись «обрамляли» и дополняли друг друга. Картина словно заключалась в «рамку» из нескольких текстов. Зритель переключал внимание с сюжета полотна на текст, помещенный на раме, затем – на текст каталога, в итоге обращаясь к законченному литературному произведению. Это позволяло заинтересовавшемуся человеку последовательно узнавать новые подробности о войне Бухарского ханства с Россией в конце 1860-х годов.

Два полотна из серии *«Варвары»: Торжествуют и У гробницы святого – благодарят всевышнего* содержат на рамах парафраз изречения из Корана: «Нет Бога, кроме Бога и Магомет пророк его...». На первом изображена центральная площадь Регистан (в переводе с арабского «место, посыпанное песком») в Самарканде. На фоне величественного здания медресе

¹⁶ Василий Верещагин, *Героическая поэма «Варвары»: Высматривают* (1873), Государственная Третьяковская Галерея; *Нападают врасплох* (1871), Государственная Третьяковская Галерея; *Окружили-преследуют* (1872 – уничтожена автором); *Представляют трофеи* (1872), Государственная Третьяковская Галерея; *Торжествуют* (1872), Государственная Третьяковская Галерея; *У гробницы святого – благодарят всевышнего* (1873), Государственный музей изобразительных искусств и архитектуры, Анкара; *Апофеоз войны* (1871), Государственная Третьяковская Галерея. «Варвары» входят в «Туркестанскую серию» работ художника, выполненную в Мюнхене по мотивам поездки в Российский Туркестан.

¹⁷ При чем Рэдспиллер и Лути изготавливали для художника как раз рамы с текстами.

Шир-Дор («имеющее львов») жители Бухарского ханства празднуют победу над русским войском. На среднем плане полотна на шестах виднеются отрубленные головы солдат. По свидетельству художника, Бухарский эмир назначал своим воинам плату за каждую отрубленную голову врага. В качестве оплаты, например, мог выступать красивый бухарский халат. Сначала воины показывали отрубленные головы эмиру, который утверждал день благодарения Аллаха. В этот день «трофеи», по словам Верещагина, представлялись уже на показ народу. *Торжествуют. Так повелевает Бог и Нет Бога, кроме Бога* – гласит надпись на раме. Очевидно, в Самарканде у живописца был хороший переводчик с арабского языка, разъяснявший ему смысл арабских надписей на зданиях. Так надписи на стенах и дверях Шир-Дор,¹⁸ изображенного на заднем плане картины *Торжествуют*, сильно перекликаются с надписями на ее раме.

Полотно *У гробницы святого – благодарят всевышнего* изображает бухарских воинов, поклоняющихся гробнице полководца Тамерлана, основателя воинственной Империи Тимуридов. Гробница находилась в мавзолее Гур-Эмир в Самарканде и была местом паломничества мусульман. Надпись на раме «Хвала тебе, Богу войн... Нет Бога, кроме Бога... Нет Бога, кроме Бога...», перекликается с надписью на раме *Торжествуют*.

Для художника было «варварством» и «дикостью», оправдание жестокости религией. Видимо, поэтому рамы цикла «*Варвары*» цитируют высказывания из Корана и его толкований. Но являясь противником войны вообще (Верещагин 1990, 206),¹⁹ художник в своей статье о «Туркестанской серии» советует критику Владимиру Стасову отметить

Обращение обеих воюющих сторон к 'единому Богу' [выделено автором], [...] обращения, дополняющие своим трагикомическим эффектом впечатление картин, но натуральные и верные столько же для Азии, сколько и для просветленной Европы. (Верещагин 1981, 31-2)²⁰

Здесь же художник советует критику внимательно отнестись к надписям на рамах и в каталогах, столь важным для автора.²¹

18 Например, «Слава Аллаху!».

19 Художник считал, что любое кровопролитие не может быть оправдано религией. «Те, кто убивают себе подобные человеческие существа сотнями тысяч, - не христиане. Те, кто [...] руководится в частной и в общественной жизни принципом «око за око и зуб за зуб», - не христиане».

20 Письмо Василия Васильевича Верещагина - Владимиру Васильевичу Стасову от середины марта 1874 г.

21 Подробнее о рамах для картин Василия Верещагина (Соловьева 2018).

Самое впечатляющее произведение поэмы «*Варвары*» – ее венец и эпилог – картина *Апофеоз войны*. Она «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим». Так свидетельствует авторский текст на раме, декорированной орнаментом из меандра (символа вечности) и лаврового листа (символа доблести и славы). Первоначальное название картины – «Апофеоз Тамерлана». Сражавшегося в Туркестане художника поразила жестокость «наследников» этого воина, захватившего в XIV в. всю Азию и часть Европы. Проходя по завоеванным территориям, войска Тамерлана оставляли за собой горы отрубленных голов для устрашения врага. Но и в XIX веке в Бухарском ханстве сохранялась еще традиция складывать из черепов врага пирамиды. Верещагин пишет, что в подобную «пирамиду» могла попасть и его голова, как случилось с черепом знаменитого немецкого путешественника Шлагинтвейта. В процессе работы над полотном художник обобщил тему и изменил название на «Апофеоз войны». В совокупности с текстом-посвящением на раме картина создает неповторимый, ужасающий образ войны, напоминает, что любая война – это прежде всего смерть, смрад и опустошение. Слова на раме фокусируют внимание зрителя на основной «идее» полотна. Если убрать раму – это просто реалистично изображенный пейзаж. Верещагин в шутку называл его «натюрмортом». Картина в раме – целое философское произведение. Оно обращено к современникам и потомкам художника. Читая «посвящение» на раме *Апофеоза войны*, все новые и новые поколения слышат живой голос художника и принимают решение о своем будущем. Недаром власти некоторых стран²² запрещали посещение выставок Верещагина солдатам и подросткам (Верещагин 1981, 122-3) [илл. 6].²³

3 Заключение

Представленные примеры говорят о важности и нераздельности «союза» авторских рам с произведениями искусства. Цитаты на рамках акцентируют и развивают основную идею полотна,

²² Прижизненные выставки Верещагина проходили в Англии, Германии, Пруссии, Австрии, Венгрии, США, России и других странах.

²³ В 1882 году генерал Хельмут Мольтке в Берлине осудил картину Василия Верещагина *Александр II под Плевной*, считая, что немцы могут подумать, что и их «германский император также сиживал; [...] смешно императору махать саблею. Солдатам и школам запрещено было ходить гуртом на мою выставку» (Письмо Василия Васильевича Верещагина – Владимиру Васильевичу Стасову 28.03/09.04.1882).



Иллюстрация 6 Василий Верещагин. Апофеоз войны. 1871. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

расширяют его границы, дополняя визуальные образы текстовыми и смысловыми. Цитирование текстов на рамах – не новый прием, но в России второй половины XIX века, в эпоху историзма и литературоцентричности, он обретает национальные особенности. Картины, созданные более века назад, каждый раз оживают для зрителя и буквально начинают «говорить» с ним на родном языке об истории своей страны. Иногда строгим «голосом» государства, а иногда – взволнованным «голосом» художника – участника исторического события или его современника. Важно сохранить эту способность картины и рамы к диалогу. Этому аспекту и была посвящена выставка в Третьяковской галерее в 2014 году, для которой были отреставрированы и соединены с картинами свыше двадцати рам, расшифрованы и переведены некоторые надписи и символы, содержащиеся на авторских рамах. Работа ведется и по сей день. Выставка повлияла на возможность публикации в каталогах ряда картин в авторских рамах. В ближайшем будущем планируется издание каталога рам из собрания Третьяковской галереи.

Библиография

- Архитектурная эпитафия Узбекистана. Самарканд. Регистан (2015). Ташкент: ИА «Uzbekistan Today».
- Брук, Яков (2004). *Василий Верещагин*. Москва: Сканрус.
- Булгаков, Федор (1905). *В.В. Верещагин и его произведения*. Санкт-Петербург: Типография А.С. Суворина.
- Василий Верещагин (1981). *Избранные письма*. Москва: Изобразительное искусство.
- Верещагин, Василий (1876). *Каталог картинам, этюдом и рисункам В.В. Верещагина*. Москва: Университетская типография (Катков).
- Верещагин, Василий (1894). *На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В.В. Верещагина*. Москва: Типография-литография Товарищества И.Н. Кушнерев и К.
- Верещагин, Василий (1990). «Реализм». *Повести. Очерки. Воспоминания*. Москва: Советская Россия.
- Верещагин, Василий; Третьяков, Павел (1963). *Переписка В.В. Верещагина и П.М. Третьякова. 1874-1898*. Москва: Искусство.
- Карпова, Татьяна (2001). «У истоков выставочного и музейного дизайна. Передвижники и П.М. Третьяков в роли экспозиционеров». *Русская галерея, 2*. Москва: Панорама. Наука и практика, 4-10.
- Карпова, Татьяна (2002). «Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции». *XIX век: целостность и процесс: вопросы взаимодействия искусств = сборник статей по материалам конференции* (Москва, май 2001). Москва: Пинакотека, 181-91.
- Карпова, Татьяна (2014). «Картина в раме экспозиции». *Картина и рама. Диалоги = Каталог выставки* (Москва, 10 сентября-30 ноября 2014). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 189-204.
- Карпова, Татьяна (ред.) (2014). *Картина и рама. Диалоги = Каталог выставки* (Москва, 10 сентября-30 ноября 2014). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи.
- Кривенко, Василий (ред.) (1899). *Коронационный сборник с соизволения Его Императорского Величества Государя Императора. С соизволения Его Императорского Величества Государя Императора*: в 2 т. Санкт-Петербург: Типография Экспедиции Заготовления Государственных Бумаг.
- Лебедев, Андрей (1987). *Василий Васильевич Верещагин*. Москва: Художник РСФСР.
- Лысенко, Оксана (2017). «Без рам... не посылайте выставки». Афанасьева, Ирина (ред.), *Василий Верещагин. К 175-летию со дня рождения: альманах*. Санкт-Петербург: Palace Editions; Государственный Русский музей, 23-33.
- Правительственный вестник (1881). *Санкт-Петербург: Издательство Главного управления по делам печати*. 1881-07-30 (93).
- Репин, Илья (1949). *Письма И.Е. Репина*. Т. 2. Москва-Ленинград: Искусство.
- Свод законов Российской империи* (1912). Санкт-Петербург: Типография Второго отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии.

- Соловьева, Светлана (2014). «Картина И.Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» как живописный эквивалент «Манифеста о незыблемости самодержавия» Александра III». *Династия Романовых – царственные покровители искусства». Сборник избранных материалов конференции в НИМ РАХ. Санкт-Петербург: Издательство НИМ РАХ.*
- Соловьева, Светлана (2014). *Картина И.Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» как живописный эквивалент «Манифеста о незыблемости самодержавия» Александра III. Серия «История одного шедевра».* Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи.
- Соловьева, Светлана (2018). «'Говорящие' рамы Верещагина». *Василий Верещагин = Каталог выставки* (Москва, 7 марта-15 июля 2018). Москва: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 52-63.
- Стасов, Владимир (1952). «Мастерская Верещагина. (Письма из чужих краев)». Стасов, Владимир (ред.), *Избранные сочинения*: в 3 т. Москва: Искусство. URL http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1878_masterskaya_vereshagina.shtml (2019-11-19).
- Тарасов, Олег (2007). *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве.* Москва: Прогресс-Традиция.
- Тарасов, Олег (2011). «Батальная картина и эпитафия. К вопросу о риторике обрамления в экспозициях В.В. Верещагина». *Искусствознание*, 1-2(11). Москва: Издательство Государственного института искусствознания.

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

L'immagine religiosa dall'epifania al feticcio

Divieto delle immagini e razionalizzazione nel monoteismo

Ermanno Antonioli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The aim of this paper is to illustrate how the nexus between monotheistic religion and iconoclasm has its basis in a process of rationalisation of both religious experience and worldview. Firstly, I will show in what sense the ban on images is one of the most striking aspects of monotheism (1); then I will point out the strong truth claim that emerges in the religious field since the Mosaic Law (2), and compare it with the more archaic religious attitude of polytheism (3). Finally, I will try to argue that the shift from polytheism to monotheism, especially regarding the role of images, it is not an incidental one but lies on a process of rationalisation of consciousness and religion (4).

Keywords Monotheism. Polytheism. Iconoclasm. Rationalisation. Image.

Sommario 1 Monoteismo e iconoclastia. – 2 Jan Assman: l'emergere del monoteismo mosaico e il suo significato. – 3 La religione mitica: al di là del vero e del falso. – 4 Immagini e religione: dall'epifania al feticcio.

1 Monoteismo e iconoclastia

A partire dalla formulazione del Decalogo mosaico la religione biblica assume definitivamente i tratti monoteistici che la caratterizzeranno nei secoli a venire, seppure in termini variabili nelle sue diverse ramificazioni, ebraica, cristiana e islamica. Le prime parole che Dio comunica attraverso Mosè al popolo d'Israele, corrispondenti ai primi tre comandamenti (Esodo 20,2-7), stabiliscono infatti l'assoluta unicità del Signore. Fino a questo punto ta-



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/007

119

le unicità non era mai stata esplicitamente tematizzata, come testimoniano alcune ambiguità dello stesso testo biblico, nel libro della Genesi e nella prima parte dell'Esodo. A partire da Mosè, invece, la concezione monoteista della divinità diventa il tratto fondamentale della religione biblica, che la differenzia radicalmente dai culti coevi dell'area mediterranea e mediorientale.¹ Ora, è particolarmente significativo che la formulazione rigorosa del monoteismo sia da subito strettamente connessa al divieto dell'immagine. L'affermazione dell'unicità di Dio, infatti, si esprime assai più nel divieto della sua rappresentazione che in una critica diretta del politeismo: al comando perentorio e stringato «non avrai altri dèi all'infuori di me» (Esodo 20,3) non segue alcuna considerazione specifica riguardo agli «altri dèi», ma viene declinato il divieto di farsi una qualsiasi rappresentazione di Dio, tanto nella forma dell'immagine quanto della pronuncia del nome. Non solo: il divieto è esteso alla rappresentazione in generale, sia «di quanto è lassù in cielo» che «di quanto è quaggiù sulla terra [...] nelle acque [e] sotto la terra» (Esodo 20,4).

La ragione immediata sta nella preoccupazione che qualsiasi immagine, sia delle cose del mondo che dell'unico e vero Dio, possa diventare feticcio e oggetto di idolatria. Lo stesso vitello d'oro che il popolo di Israele si costruisce (Esodo 32) non è inteso come una divinità alternativa, ma come manifestazione sensibile del Dio di Abramo; e infatti viene salutato da Aronne con la medesima formula con cui Dio si era manifestato sul Sinai («colui che ti ha fatto uscire dal paese d'Egitto»: Esodo 20,2 e 32,4). L'adorazione del simulacro è tuttavia immediatamente una rottura dell'alleanza. Farsi un idolo di Dio costituisce infatti una duplicazione di Dio stesso, che viene a perdere la sua affermata unicità. L'immagine di Dio è immediatamente un 'altro' Dio. Sotto questo aspetto il monoteismo mosaico tradisce un residuo delle concezioni arcaiche per cui gli idoli hanno sempre e comunque una dignità e una natura divine, o perlomeno tali da metterli in concorrenza con le altre divinità; si deve infatti ricordare che per lunghi secoli la religione biblica ha avuto un carattere più monolatrico che monoteista, per cui si ammetteva l'esistenza di altri dèi, pur riservando l'adorazione esclusivamente al Dio d'Israele. Ciò che più conta, tuttavia, è che la rappresentazione in forma di immagine venga intesa come un immediato tradimento del principio monoteistico. Se all'epoca di Mosè la preoccupazione riguardava fondamentalmente il costituirsi dell'immagine come idolo e come contendente di Dio nel conquistarsi la devozione del popolo di Israele, in seguito

1 Come giustamente sottolinea Jan Assman, tuttavia, la svolta rappresentata dal monoteismo mosaico è da intendere più nel quadro della teologia dell'Antico Testamento che della storia religiosa d'Israele, nella quale «parecchi 'momenti monoteistici' [...] ricaddero presto nella pratica politeistica sincretistica» (Assman 2003, 49).

se ne denuncerà soprattutto l'inadeguatezza a esprimere compiutamente la natura di Dio; ma il solco tra il principio monoteistico in religione e la rappresentazione è definitivamente scavato.

A questo punto si potrebbe facilmente obiettare che la realtà storica delle religioni monoteistiche, specie in ambito cristiano, ha conosciuto più spesso una sorprendente fioritura della cultura delle immagini che una severa iconoclastia, quale dovrebbe implicare un monoteismo rigoroso: e in effetti, oltre alla legislazione mosaica, soltanto l'Islām sembra corrispondere a questo modello, insieme ad alcune espressioni radicali del protestantesimo di Zwingli e Calvino e del puritanesimo. Il nesso immediato tra monoteismo e iconoclastia sembrerebbe inoltre messo in questione dall'acceso dibattito che tra il IV e l'VIII secolo contrappose all'interno della Chiesa cristiana iconoclastia e iconodulia. Sullo sfondo di queste dispute, tuttavia, resta condivisa la condanna dell'idolatria. Il culto delle immagini veniva giustificato teologicamente attraverso la redenzione del creato - e dunque della materialità sensibile delle immagini - compiuta dall'Incarnazione di Dio nel Cristo; nondimeno, tale culto non doveva assumere caratteri esasperati. In questo modo la Chiesa poteva mediare il rigore teologico con le forme popolari di devozione; ma in nessun caso viene messo in discussione il principio della fondamentale trascendenza di Dio rispetto a qualsiasi rappresentazione. Si può quindi intendere l'iconoclastia come un atteggiamento di maggiore radicalità e coerenza con i principi del monoteismo più che opporla frontalmente all'iconodulia. L'alternativa tra queste due disposizioni nei primi secoli del cristianesimo dipende in gran parte dall'accidentalità storica: così, nella Chiesa d'Oriente lo scontro fu particolarmente aspro anche a causa dei contatti con la predicazione islamica, rappresentante una rigorosa restaurazione del monoteismo iconoclasta di Mosè,² e al cui confronto il culto bizantino delle icone appariva come una larvata forma di idolatria.

L'adorazione delle immagini come qualcosa di sacro in se stesso non trova comunque mai posto nella dottrina ecclesiastica. Giovanni Damasceno (*post* 650-749) distingue tra la venerazione rivolta ai simboli materiali (*proskinesis*) e l'adorazione dovuta solo a Dio (*latreia*), e questa stessa sottile distinzione verrà fatta valere come definitiva

2 A questo riguardo conviene precisare, per completezza, che il Corano proibisce espressamente l'adorazione degli idoli, ma non fornisce indicazioni circa la rappresentazione attraverso immagini in generale; è nella Sunna, testo di riferimento per la pratica etica, giuridica e sociale più che strettamente teologico, che le immagini di esseri viventi vengono giudicate simili agli idoli e inadatte specialmente ai luoghi di preghiera, in cui turberebbero la concentrazione del fedele. Come spesso avviene nella precettistica dell'Islām, tuttavia, non si tratta di un divieto assoluto, ma della sottolineatura dell'«inopportunità» di una certa pratica (allo stesso modo in cui il gioco d'azzardo e l'alcool non sono vietati *tout court*, ma stigmatizzati in quanto destabilizzanti per le relazioni entro la comunità).

nel secondo concilio di Nicea (787) convocato dall'imperatrice Irene su spinta di papa Adriano I: la formula stabilita in quell'occasione stabilisce che le icone possano essere venerate ma non adorate. È questa soluzione che consente nei secoli successivi lo sviluppo dell'arte sacra in Occidente, preservando al tempo stesso il cristianesimo dal sospetto di idolatria. L'immagine è ammessa, ma non come oggetto sacrale. Come nella teologia tomista la ragione può fornire i *preambula fidei* a supporto della fede ma non può sostituirla, così l'immagine viene accettata come tramite della devozione, però mai come oggetto ultimo del culto. La rappresentazione potrà essere propedeutica alla catechesi, come nella medievale *Biblia pauperum*, oppure essere intesa come opera realizzata alla maggior gloria di Dio; ma non sarà mai diretta manifestazione di Dio, degna della stessa adorazione. Il monoteismo cristiano conserva così il principio monoteistico pur venendo meno al divieto mosaico alla rappresentazione *tout court*, o per meglio dire relativizzandolo. Il consolidarsi di una concezione maggiormente spiritualizzata di Dio, peraltro, rende sempre meno urgente la preoccupazione nei confronti di degenerazioni idolatriche, e vede nell'immagine al più qualcosa di inadeguato a restituire compiutamente il contenuto della religione.

L'accusa di idolatria resta comunque lo stigma fondamentale delle 'false religioni', e questo tipo di considerazione passerà con significative conseguenze alla cultura secolarizzata della modernità. Nelle religioni arcaiche e in genere non appartenenti alla radice biblica il ruolo giocato dalle immagini porterà costantemente a intenderle come espressioni rozze, inadeguate a un genuino contenuto spirituale: i concetti di feticismo e totemismo che innervano gli studi di religione comparata e di antropologia della religione di ispirazione positivista ed evolucionista del secolo XIX, corrispondono, nel nuovo scenario secolarizzato, all'accusa di idolatria che il monoteismo rivolgeva contro i 'pagani'. Anche quando non è direttamente in discussione la verità del loro contenuto, queste forme di religione vengono presentate come espressioni tipiche di una 'infanzia dell'umanità' che nella propria *naïveté* adora elementi naturali o simulacri proiettandovi una potenza e una dignità del tutto incongrue. Gli esempi riguardo a questo genere di comprensione delle religioni extrabibliche si spreccherebbero, giacché si tratta di un atteggiamento trasversale alle più diverse discipline scientifiche e ai più vari orientamenti metodologici nella cultura dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento; ci limitiamo a ricordarne, come culmine e *summa*, la monumentale opera comparativa di Frazer *Il Ramo d'oro* (1890-1922), la cui influenza raggiunge i campi più disparati: Freud lo tiene ad esempio tra i suoi riferimenti nella redazione di *Totem e tabù* (1912), specie nell'idea che la religione attraversi un'evoluzione lineare dall'animismo alla fede in una divinità trascendente, e che tale evoluzione testimoni di un rapporto sempre più 'realistico' instaurato dall'uomo nei confronti del mondo

esterno. Il nesso tra la spiritualizzazione della religione e l'abbandono della rappresentazione sensibile come sua immediata espressione trova però una delle sue più eloquenti esemplificazioni nell'interpretazione hegeliana della religione: il movimento che dalla religione greca antica porta al cristianesimo e alla coscienza filosofica moderna viene infatti inteso come una progressiva liberazione dalla determinatezza e accidentalità delle immagini sensibili verso una pura e trasparente concettualità, in cui il contenuto della rivelazione religiosa trova finalmente l'unica forma adeguata a sé (Hegel 1807, 894 ss.)

È evidente, a questo punto, come la coscienza secolarizzata della modernità guardi alle religioni arcaiche con un atteggiamento fondamentalmente analogo a quello del monoteismo biblico, per cui l'immagine è invariabilmente il feticcio di una devozione superstiziosa. Questo atteggiamento, che in buona misura è ancora patrimonio del senso comune, finisce tuttavia col fraintendere la religiosità arcaica e lo statuto di cui le immagini sono in essa investite. Queste vengono infatti giudicate sulla base della categoria post-mosaica di 'idolo' come oggetto di un *falso* culto che si oppone alla devozione tributata al *vero* Dio. Ma proprio questa distinzione, come vedremo, è introdotta dal monoteismo in opposizione all'atteggiamento politeista, tipico dell'antichità, che concepiva l'oggetto della religione e la sua rappresentazione in termini completamente diversi. Mettere in luce questa differenza è dunque fondamentale per comprendere le implicazioni iconoclaste del monoteismo.

2 Jan Assman: l'emergere del monoteismo mosaico e il suo significato

L'egittologo tedesco Jan Assman ha dedicato all'emergere del monoteismo mosaico due saggi molto discussi, *Mosè l'egizio* (1998) e *La distinzione mosaica* (2003). Nel primo egli prende in considerazione la relazione tra il monoteismo biblico e il culto solare imposto in Egitto durante il regno di Amenofi IV/Ekhnaton (ca. 1351-34 a.C.), probabile modello se non addirittura genesi storica della legislazione mosaica.³ Sono soprattutto le considerazioni sulle implicazioni del monoteismo, tuttavia, ad accendere un vivace dibattito che spinge

³ La concisione di questo scritto impedisce di dare conto in maniera esauriente dei rapporti tra il culto solare imposto durante il regno di Ekhnaton e lo sviluppo del monoteismo mosaico, tema molto discusso e che in ogni caso esula dal focus che stiamo seguendo. Ci limitiamo a ricordare che Assman prende le mosse dallo scritto tardo di Freud *L'uomo Mosè e la religione monoteista* (1938), in cui si avanzava l'ipotesi che la religione ebraica fosse una costola della cultura egizia, separatasi da questa nel conservare il monoteismo di Ekhnaton in seguito alla restaurazione sacerdotale del politeismo successiva alla morte del faraone.

Assman alla redazione del secondo lavoro, dedicato specificamente allo statuto del monoteismo biblico e alla sua differenza rispetto al politeismo arcaico; e le tesi che l'egittologo svolge tornano particolarmente utili a illuminare la novità e la specificità del monoteismo in relazione al problema dell'iconoclastia.

Assman afferma che monoteismo e politeismo non siano da intendersi in primo luogo come l'adorare rispettivamente un unico dio e una pluralità di dèi. Gli stessi concetti di 'monoteismo' e 'politeismo' intesi in questa accezione sorgono all'interno delle controversie teologiche dei secoli XVII e XVIII; nessuna religione ha mai definito se stessa sulla base della venerazione di molti dèi, né si è mai dato un monoteismo completamente scevro di figure mediatrici, con l'unica esclusione dell'Islâm più rigorosamente teologizzato posteriore al XIII secolo. La differenza risiede invece nell'atteggiamento fondamentale che caratterizza le due disposizioni: mentre il politeismo è governato dal principio della *traducibilità*, per cui ogni 'altro' dio viene riconosciuto al pari dei propri e inscritto nel medesimo orizzonte, il monoteismo assume come fondamentale la *distinzione* tra il vero e il falso, tra il vero Dio e i falsi dèi. Il criterio che distingue i due atteggiamenti dunque «non è l'unicità di Dio, bensì la negazione degli 'altri' dèi» (2003, 47); non il discrimine tra un Dio unico e una pluralità di dei, ma tra il vero e il falso nel campo della religione. Dunque, se il politeismo è fondamentalmente una pratica religiosa, il monoteismo è per contro un'idea regolativa, un principio che esige per sé valore normativo e che si oppone a tale pratica.

Il monoteismo mosaico appare così caratterizzato da una forte 'pretesa di verità', ignota alle religioni precedenti e coeve, e che si esprime nell'esplicita denuncia della non-verità di queste ultime. Per queste religioni, il problema di affermare la loro verità le une contro le altre non si costituiva. Si tratta di una disposizione che va contro il nostro consueto concetto di religione come dogmatismo asseverativo, ma proprio questo concetto, basato sulla netta distinzione tra vero e falso, tra ortodossia ed eterodossia, si è formato a partire dalla distinzione mosaica. Assman la paragona significativamente alla distinzione parmenidea tra conoscenza vera e falsa: Parmenide assume i principi di identità, di non contraddizione e del terzo escluso come leggi della conoscenza veridica, il cui nuovo concetto è rivoluzionario quanto quello di religione vera introdotto dalla legge mosaica. In entrambi i casi è in gioco una forte istanza di verità, basata sui principi della differenziazione, dell'esclusione e della negazione. Il sapere scientifico fondato sulla ragione filosofica e sulla coerenza del principio di non contraddizione sa che cosa è incompatibile con le proprie tesi, e la religione monoteistica distingue nettamente tra sé e il 'paganesimo'. Ciò non toglie che mentre la verità religiosa si fonda sulla rivelazione quella scientifico/filosofica esiga dimostrabilità e verificabilità; ma in ogni caso esse condividono una

medesima concezione forte della verità. In questa prospettiva il monoteismo religioso è solidale col monoteismo della ragione che distingue perentoriamente il vero dal falso nell'opporli all'attitudine tipica delle religioni arcaiche, non radicalmente informate ai principi di identità e non contraddizione.

3 La religione mitica: al di là del vero e del falso

La distinzione rimarcata da Assman tra il monoteismo mosaico e le precedenti religioni trova risonanza e in parte si rifà a quella stabilita da Sundermeier tra religioni 'primarie' e 'secondarie' (Assman 2003, 13). Le religioni primarie si sono sviluppate lungo i secoli all'interno di una civiltà e di una società, di una cultura e di una lingua alla quale restano indissolubilmente legate: rientrano in questo modello le religioni egizia, babilonese e greco-romana. Le religioni secondarie nascono invece sulla base di una rivelazione che ne costituisce il momento di fondazione, e per quanto possano inglobare sincretisticamente elementi delle religioni primarie conservano il pathos di una «acculturazione antagonistica» (Assman 2003, 13), che segue precisi criteri per definire ciò che è conciliabile o meno con la loro ortodossia. In questo senso esse «non si sono sviluppate dalle religioni primarie nel corso di un processo evolutivo, ma se ne sono piuttosto distaccate con un atto rivoluzionario»; e la loro maniera di differenziarsene è quella di «tacciare queste ultime di paganesimo, idolatria e superstizione» (Assman 2003, 13-4). La specificità di cui si fanno portatrici è appunto un'inedita istanza di verità, sulla base della quale oppongono la propria ortodossia al paganesimo in cui ricacciano le religioni primarie. Il loro stesso tipico universalismo esprime la pretesa di valere indipendentemente da un contesto tradizionale e sociale determinato, e di imporsi per l'intrinseca cogente verità del loro contenuto.⁴ Il caratterizzarsi come religioni del libro più che del culto, infine, vede le religioni secondarie codificare le verità rivelate nella forma precisa e definitiva consentita dalla scrittura.

Soprattutto, però, le religioni secondarie e la loro svolta monoteistica esprimono un nuovo atteggiamento spirituale, decisivo per la costituzione dell'immagine del mondo e del rapporto tra l'uomo e il mondo. Questa svolta è stata enfatizzata dal teorema dell'«età assiale dell'umanità», per cui negli ultimi secoli prima di Cristo si sarebbe verifica-

⁴ Ciò vale particolarmente per il cristianesimo a partire dalla predicazione paolina, che sancisce definitivamente il rivolgersi dell'annuncio cristologico tanto agli ebrei quanto ai gentili, e per l'Islām; ma anche l'ebraismo, nonostante il suo carattere 'nazionale' e l'assenza di forme di proselitismo, pensa in termini universalistici: nella misura in cui la verità di Dio diventa metro dei destini universali, essa 'vale' anche per i non ebrei.

ta simultaneamente, dalla Grecia alla Cina, una rivoluzione spirituale epocale. Jaspers, che con il suo *Origine e senso della storia* (1949) ne è diventato il più celebre assertore, descrive questa svolta come una presa di coscienza da parte dell'uomo dell'Essere come totalità onnicomprensiva (*Umgreifende*), di se stesso e dei propri limiti. L'interpretazione più fruttuosa di questo passaggio, specie per quanto riguarda lo sviluppo della coscienza e della cultura occidentali, è però quella sviluppata da Weber nella sua *Sociologia della religione* (1920), che vede nell'emergere delle religioni monoteistiche l'espressione di un processo di razionalizzazione della religione e di disincantamento dell'immagine del mondo. Intesa in questi termini la 'svolta assiale' rivela infatti la propria infrastruttura fondamentale nell'informarsi della coscienza e dell'immagine del mondo ai principi razionali dell'identità e della differenza; il passaggio dall'immanenza alla trascendenza della divinità, la critica del cosmoteismo e tutte le altre discontinuità dell'età assiale non sono che figure di questa razionalizzazione. L'interpretazione di Weber trova peraltro una rilevante consonanza con il parallelismo stabilito da Assman tra la distinzione mosaica e la legislazione della conoscenza in Parmenide. L'esigenza di una distinzione netta tra verità e non-verità in ambito religioso, e l'assunzione dei principi di identità e non contraddizione come basi della conoscenza veridica, si possono infatti intendere a loro volta come espressioni della razionalizzazione, perché entrambe si basano su quell'identificare e differenziare che ne costituiscono il procedere stesso.

Le religioni primarie, dunque, non ponevano un'istanza di verità forte quanto quella del monoteismo, né assumevano i principi della distinzione tra verità e non-verità come loro base; e ciò non per un mero accidente storico, ma per una disposizione e un atteggiamento cognitivo affatto diversi da quelli informati alla razionalità parmenidea. In che modo, tuttavia, questa differenza incide sulla considerazione delle immagini? Ci avviciniamo qui al punto nodale della questione. Il pensiero le cui basi discorsive non siano definitivamente fissate attorno ai principi di identità e non contraddizione non realizza, per dirla con Lévi-Strauss, quel «lavoro di perequazione del significante in rapporto al significato» che «è stato perseguito in modo più metodico e rigoroso a partire dalla nascita e nei limiti di espansione della scienza moderna» (1950, 50): vale a dire, le cose del mondo non sono individuate da concetti e significati per cui esse sono esclusivamente identiche a se stesse, nell'esclusione di ogni altro possibile significato. Nella mentalità arcaica la corrispondenza di significante e significato non è posta come un rapporto preciso e inequivocabile, bensì è caratterizzata da un'«eccedenza di significazione» (1950, 51), per cui il senso di ogni cosa non si riduce alla sua identità con se stessa e alla sua differenza rispetto a ogni altra, ma comprende anche uno spazio ulteriore di oscillazione del significato. Ora, per un verso questa è la ragione per cui non viene a svilupparsi un'istan-

za di verità basata su criteri di univocità e distinzione; ma soprattutto quella oscillazione di significato è precisamente il luogo in cui trovano dimora le divinità arcaiche e le immagini che le esprimono.

4 Immagini e religione: dall'epifania al feticcio

Come si è detto, nelle religioni arcaiche la questione della verità degli dèi non si costituisce; e non tanto per ingenuità superstiziosa nei confronti di culti organicamente integrati alla vita sociale e culturale, ma proprio perché non viene sentita la necessità di una esplicita professione di fede che accetti la verità di qualcosa altrimenti dubitabile o non dimostrabile. Per questo molti interpreti hanno sottolineato l'assenza di una teologia normativa nelle religioni antiche. Snell scrive che nel mondo antico, almeno fino alla sofistica di Protagora (V sec.), non venne neppure a costituirsi l'ateismo come negazione teorica degli dèi: al più si parlava di empietà (*asebeia*, la colpa per cui lo stesso Socrate fu condannato), nel senso del mancato tributo dei dovuti onori agli dèi della città, della sottrazione delle offerte e della divulgazione dei segreti dei misteri (1946, 50-3). A differenza della religione monoteistica, che specie a partire dalla predicazione cristiana e paolina enfatizza l'impegno della coscienza individuale a credere a dispetto di ogni evidenza contraria,⁵ le religioni arcaiche intendevano i propri dèi come oggetto di *esperienza immediata ed evidente*. Scrive Kerényi che «l'uomo antico trovava nel mondo la ragione sufficiente per avvertire i suoi dèi come *reali*. Allo stesso modo era la sua vita che aveva la tendenza a entrare nelle raffigurazioni della mitologia e a realizzarle» (1995, 24; corsivo nell'originale); e per questo si può dire, con Otto, che il divino fosse «realtà esperita» (1956, 20). Ora, ciò che consentiva di esperire la realtà degli dèi come un'evidenza immediata è precisamente quell'«ulteriorità di significato» di cui si è detto poco sopra, per cui gli oggetti d'esperienza non sono esclusivamente definiti dall'identità con se stessi ma conservano un'ambivalenza che li fa essere al contempo «anche» altro.⁶ L'esperienza degli dèi aveva luogo nello spazio di questa oscillazione di significato, per cui essi erano uno dei si-

5 Il celebre principio *Credo quia absurdum*, che parafrasa e sintetizza un passaggio del *De carne Christi* di Tertulliano (ca. 155-ca. 230) testimonia quanto la fede nei dogmi sia intesa, fin dalle origini del cristianesimo, come una scelta esplicita contro ciò che pare evidente alla ragione. La coscienza del tempo non aveva infatti meno motivi di quella moderna di essere scettica nei confronti dell'Incarnazione e dell'Annuncio cristiano, che già Paolo definiva *skandalon*. Si veda al riguardo Bultmann; Jaspers 1954, 67-81.

6 Sull'ambivalenza come tratto fondamentale del pensiero simbolico si veda Galimberti 1984, 43-58. Nel significato dell'essere 'l'uno e l'altro' l'ambivalenza viene qui distinta tanto dalla ragione cartesiana che si attesta alla reciproca esclusione dei significati quanto dalla pura indistinzione.

gnificati che l'esperienza delle cose mondane offriva come immediati ed evidenti. Hillman ne ha data una efficace descrizione, rifacendosi all'idea di Kérenyi che «siano stili di esistenza»: «il chiurlo della civetta [è al tempo stesso] la voce di Atena, le raffiche del vento del Nord [...] sono la voce di Borea [...], nel bruciare improvviso della passione [...] si avverte la freccia di Eros che trafigge la carne» (Hillman 2004, 220). Tutte queste esperienze e questi oggetti erano al tempo stesso se stessi - nel senso di ciò che è 'a disposizione' dell'uomo nella realtà e che viene inteso sulla base dell'identità con se stesso - e l'espressione della divinità, senza che ciò venisse percepito come contraddittorio.

È a partire da questo atteggiamento che possiamo finalmente comprendere lo statuto dell'immagine. Essa non era intesa come la rappresentazione di una divinità che la trascendeva, rispetto alla quale essere più o meno adeguata, ma come immediata espressione della divinità stessa: l'oggetto materiale, artificiale, poteva ospitare nella propria oscillazione di significato la presenza del dio. Perciò, ad esempio in Grecia, si veneravano le statue degli dèi nei templi e le erme senza che si distinguesse precisamente tra la divinità e il simulacro: questo era l'una e l'altra cosa insieme. Il carattere artificiale delle immagini e la loro proliferazione, poi, non implicavano alcuna difficoltà: l'assenza di una teologia normativa lasciava campo libero alle continue metamorfosi proprie dei temi mitologici, sì che nomi e figure non dovevano rispondere a criteri di ortodossia. Erodoto ci ricorda come fino a Omero e Esiodo non si sapesse neppure «dove fosse nato ciascuno degli dèi, o se erano esistiti eternamente, e quali mai fossero d'aspetto» (Er., *Storie*, 53, 1). L'immagine non era dunque intesa soltanto come mera materialità sensibile, incomparabile alla natura della divinità; ma neppure era concepita come un idolo la cui brutta materialità fosse investita di valore sacrale, al modo in cui ad esempio gli apologeti cristiani intesero l'idolatria 'pagana'. L'immagine era ciò in cui il dio si comunicava, pur senza esaurirsi nella sua determinatezza: in breve, un'epifania; e ciò era consentito precisamente da quell'atteggiamento simbolico per cui l'immagine materiale poteva essere al tempo stesso anche 'altro' da se stessa.⁷

È proprio questo atteggiamento che viene cancellato dall'emergere del monoteismo, se intendiamo quest'ultimo come espressione di una razionalizzazione della coscienza. È in forza di questa razionalizzazione che esso esige di stabilire significati inequivoci e non oscillanti, per cui si possa determinare cosa è vero e cosa è falso nel campo del-

⁷ L'unico caso all'interno del monoteismo biblico in cui l'immagine conservi almeno in parte questo particolare status è probabilmente quello delle icone nella Chiesa ortodossa russa. Riferimento obbligato al riguardo è il celebre saggio *Le porte regali* di Pavel Florenskij (1922), ma un'eloquente testimonianza della concezione russo-ortodossa dell'icona si può ritrovare in letteratura nei racconti di Nikolaj Leskov, in particolare *L'angelo sigillato* (1873).

la religione: l'ambivalenza che sospende la questione della verità degli dèi,⁸ che non impone una loro raffigurazione ortodossa e anzi non si cura nemmeno di distinguere tra la rappresentazione degli dèi e la loro effettiva natura, è dunque la prima vittima del monoteismo e della sua istanza razionalistica di distinzione del vero dal falso. Le coordinate del monoteismo, maggiormente informato ai principi di identità e non contraddizione, lo spingono al contrario a concepire la rappresentazione sensibile come una minaccia all'unicità di Dio. Un'immagine è ora soltanto un'immagine; adorarla è stigmatizzato come idolatria e feticismo perché significa distogliere la propria devozione da una divinità che in ogni caso la trascende. Il monoteismo religioso presuppone dunque l'istituzione di quel rapporto univoco e senza residui tra significanti e significati la cui mancata realizzazione, secondo Lévi-Strauss, caratterizza la mentalità arcaica. In questo modo viene meno quell'«eccedenza di significazione» e quello spazio intermedio per cui un'immagine sensibile poteva essere intesa al tempo stesso come espressione della divinità.

Non a caso, dunque, l'emergere del monoteismo vede privilegiato il libro sacro rispetto all'immagine. Al carattere 'epifanico' ed espressivo di questa si sostituisce la forza prescrittiva e normativa della parola e del testo. Si tratta di una svolta radicale se, come scrive Kerényi, gli dèi arcaici non comunicavano neppure se stessi attraverso la parola e il testo: «una autotestimonianza divina, quale quella, a noi così familiare, che inizia con le parole: 'Io sono...' sarebbe impensabile in bocca a un dio greco» (1995, 44). La lingua greca, fino al contatto con la cultura ebraica, non contemplava neppure il vocativo per il termine 'dio'; non si dava quindi comunicazione nemmeno nella forma di supplica (Kerényi 1995, 195). Il Dio biblico, al contrario, si rivela precisamente attraverso la parola, parola di autorivelazione («Io sono colui che sono», Esodo 3,14) e di comando. Lo stesso termine ebraico per 'verità', *emet*, vale al tempo stesso per 'obbedienza': la verità sta dunque nell'operare conformemente alla prescrizione normativa di Dio. Non sfuggirà al riguardo la distanza rispetto al concetto greco di *aletheia* che, intendendo la verità come disvelamento, presuppone innanzi tutto la contemplazione del darsi della verità. Il passaggio dalla 'civiltà della visione' alla 'civiltà dell'ascolto', come efficacemente sono stati definiti questi due scenari culturali, non potrebbe essere più evidente.

Il principio del monoteismo porta dunque con sé un fondamentale sospetto verso le immagini, che sarà all'origine delle aspre dispute teologiche relative ai termini in cui possano essere o meno ammesse al culto. La loro riduzione a idoli e feticci, nondimeno, condurrà a molti

8 Per le divinità arcaiche e per la loro istanza di verità, così diversa da quella avanzata dal monoteismo, si potrebbe assumere la celebre definizione che Sallustio (ca. 86-35 a.C.) diede del mito: «ciò che non fu mai, pur essendo sempre».

equivoci nella comprensione delle religioni antiche anche in epoca moderna, portando a considerare la preminenza dell'immagine come un tratto di *naïveté* e di primitivismo. La sfida per l'interprete contemporaneo è dunque intendere lo statuto dell'immagine nei diversi scenari che abbiamo preso in considerazione come il prodotto di precise coordinate culturali. In questa prospettiva, il passaggio dal carattere 'epifanico' alla condanna dell'immagine come idolo o rappresentazione inadeguata non segna semplicemente un mutamento assiologico, ma testimonia di una profonda discontinuità nel modo stesso di esperirla.

Bibliografia

- Assmann, Jan (2003). *Die mosaische Unterscheidung oder der Preis der Monotheismus*. München; Wien: Carl Hanser Verlag. Trad. it.: *La distinzione mosaica ovvero Il prezzo del monoteismo*. Milano: Adelphi, 2011.
- Bultmann, Rudolf; Jaspers, Karl (1954). *Die Frage der Entmythologisierung*. Verlag; München: R. Piper & Co. Trad. it.: *Il problema della demitizzazione*. Brescia: Morcelliana, 1995.
- Damascono, Giovanni (1983). *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*. A cura di Vittorio Fazzo. Roma: Città Nuova.
- Frazer, James George (1922). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. s.l., s.n. Trad. it. *Il ramo d'oro*. Torino: Boringhieri, 1973.
- Freud, Sigmund (1912). «Totem und Tabu» (Totem e tabù). *Opere*, vol. 7. Torino: Boringhieri, 1967-93.
- Galimberti, Umberto (1984). *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*. Milano: Feltrinelli.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich (1807). *Phänomenologie des Geistes*. s.l., s.n. Trad. it. *Fenomenologia dello spirito*. Milano: Bompiani, 2000.
- Hillman, James (2004). *A Terrible Love of War*. London: Penguin Press. Trad. it.: *Un terribile amore per la Guerra*. Milano: Adelphi, 2005.
- Jaspers, Karl (1949). *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis Verlag. Trad. it.: *Origine e senso della storia*. Milano; Udine: Mimesis, 2014.
- Kerényi, Karoly (1995). *Antike Religion*. Stuttgart: J.G. Cotta Buchhandlung Nachfolger. Trad. it.: *Religione antica*. Milano: Adelphi, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude (1950). «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss» (Introduzione all'opera di Marcel Mauss). Mauss, Marcel (éd.), *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France. Trad. it.: *Teoria generale della magia e altri saggi*. A cura di Ernesto de Martino, introduzione di Claude Lévi-Strauss. Torino: Einaudi, 2000.
- Otto, Walter Friedrich [1956] (1975). *Theopania. Der Geist der altgriechischen Religion*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag. Trad. it.: *Theopania. Lo spirito della religione greca antica*. Genova: Il Melangolo, 1983.
- Snell, Bruno (1946). *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Classen Verlag. Trad. it.: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Torino: Einaudi, 1963.
- Weber, Max (1920). *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Mohr. Trad. it.: *Sociologia della religione*. Milano: Edizioni di Comunità, 1982.

**Leggere l'architettura medievale
| Прочтения средневековой
архитектуры**

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Baltrušaitis e la leggenda della forma di Gilgamesh

Beatrice Spampinato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Jurgis Baltrušaitis is one of the most representative scholars of the New Formalist School led by Henri Focillon in Paris during the first half of the 20th century. By going through Baltrušaitis' publications, an interesting case of study is the representation of Gilgamesh. The Lithuanian student wrote a long genealogy of this form that goes from ancient Mesopotamian East to Christian medieval West. We will use Gilgamesh's shape to explore and compare the formalist method of Baltrušaitis, the iconological method of Panofsky and the relation between words and pictures by Schapiro. In doing so, we will try to re-establish a bond between the visual outline of a man with two specular beasts and the written legends of Gilgamesh and Daniel.

Keywords Jurgis Baltrušaitis. Gilgamesh. Formalism. Daniel in lion's den. Text and image.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Baltrušaitis e il formalismo francese. – 3 Tre approcci metodologici al rapporto tra testo e immagine. – 3.1 Gilgamesh come pura forma. – 3.2 Gilgamesh come illustrazione del testo. – 3.3 Gilgamesh come traduzione figurativa del testo.

1 Introduzione

Negli anni Venti Henri Focillon fondò a Parigi la nuova Scuola formalista francese, detta 'nuova' poiché figlia del formalismo di scuola viennese che già aveva dettato la cosiddetta 'storia dell'arte senza nomi' di Heinrich Wölfflin o lo *Stilfragen* di Alois Riegl.¹ Nel 1925, durante il corso di Storia dell'arte medie-

1 Per una bibliografia aggiornata riguardo la Scuola di Vienna si veda: Tigler 2019, nota 1.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/008

133

vale tenuto alla Sorbona da Focillon, il giovanissimo studente Jurgis Baltrušaitis presentò un saggio sullo studio del gesto nella plastica medievale (Ducci 2000): questo intervento designò per lo studente lituano l'inizio di un prolifico trentennio di studi sull'arte medievale, segnato profondamente dall'insegnamento e dall'amicizia con il maestro. Baltrušaitis adotterà i precetti del nuovo formalismo francese andando alla ricerca dei principi fondanti la plastica medievale e, senza porsi limitazioni geografiche, spazierà oltre il confine occidentale per guardare alla produzione scultorea del Vicino Oriente: il metodo di Baltrušaitis è formalista e comparativo. Nel definire la propria personale mappa di circolazione delle forme, Baltrušaitis, a differenza di Warburg e Panofsky, si concentra esclusivamente sul dato visivo, tralasciando completamente il rapporto con i contesti sociale e letterario che partecipano al disegno di una determinata forma in uno specifico contesto socio-culturale. L'immagine non corrisponde alla trasposizione figurativa di una narrazione rintracciabile nelle fonti testuali, ma è essa stessa protagonista e fautrice di una vicenda personale che riguarda la trasformazione dello schema disegnativo dell'immagine stessa (Mazzocut-Mis 1999). Il metodo formalista traccia così una distanza tra il testo di una leggenda o le sacre scritture, e la rappresentazione che a quel testo si riferisce, ponendo nuove questioni metodologiche allo studio della storia dell'arte. Riprendendo più nel dettaglio le regole fondanti il formalismo di Focillon, è possibile capire come queste abbiano sancito, nel pensiero dello studioso lituano, un totale primato dell'immagine sul testo; questo rapporto impari tra fonti visive e fonti scritte, che raggiunge una disparità estrema proprio con gli studi di Baltrušaitis, è al centro di un necessario dibattito critico-metodologico sul rapporto tra testo e immagine. Considerando le direttive metodologiche rispettivamente di Jurgis Baltrušaitis, Erwin Panofsky e Meyer Schapiro, coinvolti in prima persona in questo dibattito, analizzeremo il caso della forma di un uomo stante con due bestie a esso speculari; l'analisi di questa forma, in origine corrispondente alla rappresentazione dell'eroe mesopotamico Gilgamesh, torna spesso negli studi di Baltrušaitis e costituisce perciò un esempio ottimale del metodo da lui adottato nella ricostruzione della vita di una forma. Partendo dalla genealogia del fortunato schema descritto da Baltrušaitis (1935), ricostruiremo il legame con le fonti testuali secondo il metodo iconologico di Panofsky (1939) e infine tenteremo di identificare le dinamiche che hanno caratterizzato il processo di traduzione dal linguaggio verbale a quello figurativo, ovvero dalla leggenda alla forma di Gilgamesh, così come teorizzato da Schapiro (1973). Attraverso l'applicazione di metodologie differenti a un unico caso di studio, l'obiettivo è quello di tentare di ristabilire quel legame tra testo e immagine volutamente decostruito dalla critica d'arte formalista. Non si vuole qui presentare una panoramica sulla metodologia dei tre studiosi, ma sfruttare il punto di vista di Panofsky e

Schapiro, per tentare di completare la ‘leggenda’ della forma di Gilgamesh, ricostruita da Baltrušaitis.

2 Baltrušaitis e il formalismo francese

Nel 1924 Jurgis Baltrušaitis arriva alla Gare du Nord di Parigi con l'intenzione di studiare teatro, ma sappiamo con certezza che nel 1925 è tra gli studenti del corso di Storia dell'arte medievale tenuto da Henri Focillon alla Sorbona. Con l'occhio di un pregresso interesse per lo studio dei corpi in movimento, lo studente lituano guarda ora alla rappresentazione statica della plastica medievale e, in un intervento presentato durante il corso di Focillon dal titolo *Le geste plastique et le geste émotionnel*, ha modo di sperimentare questa nuova prospettiva di indagine dell'immagine iconica (Chevrier 2006, 117). L'interesse dello studente lituano si dimostra, in generale, quello di analizzare il complesso sistema di comunicazione attraverso un linguaggio non verbale e, in particolare, l'altrettanto complesso rapporto tra la staticità dell'icona e la dinamicità del gesto che anima la narrazione figurativa.² Baltrušaitis risolve la questione posta, adottando un approccio puramente formalista: è la forma dell'immagine a determinare il delinearci di un determinato gesto, che a sua volta verrà interpretato in riferimento a una specifica scena narrativa (Ducci 2000). Alla fonte della narrazione, in un linguaggio figurativo, c'è la forma, sulla quale si concentra quindi l'attenzione di Baltrušaitis che, coerentemente, in una fase più matura dei suoi studi, dichiarerà di avere «un solo metodo di lavoro: andare alla fonte - poiché solamente così si ottiene - una visione esatta delle cose» (Chevrier 2006, 215). Quella prima intuizione dello studente lituano, in cui esprime la sua considerazione del gesto alla stregua di un segno che dipende direttamente dalla forma, determina il suo inscindibile rapporto con Henri Focillon e di conseguenza con il cosiddetto ‘formalismo francese’. Con *Vie de formes*, Focillon introduce nell'estetica francese la ricerca delle leggi che dominano la struttura dell'opera d'arte: l'oggetto estetico è un'esperienza concreta e autonoma, frutto del-

² Come nota Annamaria Ducci, l'interesse per il gesto dimostrato da Baltrušaitis è fortemente influenzato dal clima delle avanguardie europee che stavano conferendo proprio al gesto un valore progressivamente alternativo alla parola; in questo senso sarà fondamentale il rapporto con i registi e teorici Edward Gordon Craig e Vsevolod Mejerchol'd (2000, 150-2). Di certo la figura del padre, poeta e ambasciatore della Lituania a Mosca, e la cerchia dell'*intelligencija* russa che ruotava attorno alla famiglia (tra cui non mancano formalisti e costruttivisti), dovettero avere un ruolo fondamentale nella formazione di Baltrušaitis ma, dopo il suo arrivo a Parigi e l'approccio alla storia dell'arte di Focillon, egli parla di una vera e propria seconda vita (Chevrier 2006, 116-8).

la commistione di tecnica, spirito e materia, ed è prodotto dalla mano di un artista anonimo, che è mero strumento. Il razionalismo di fondo che domina la nuova estetica francese, ha per oggetto un'opera d'arte che si autodetermina nello spazio e che è essa stessa fautrice di continue rigenerazioni e variazioni indagate indipendentemente dallo studio del contesto sociale e storico in cui l'opera d'arte vive.³ Questa analisi della forma, una volta applicata all'architettura romanica, porta a un inevitabile ritorno alla concezione organicistica dell'alzato medievale già teorizzata da Viollet Le-Duc, da cui si evince la regola secondo cui anche la decorazione scultorea è soggetta al rapporto funzionale che lega le singole membra architettoniche (Tagliaventi 1976, 50-2); l'obiettivo di Focillon è proprio quello di individuare quelle leggi che dominano lo stile e enunciare i principi fondamentali che permettono di definire come tale la scultura romanica. Se Focillon, al fine di poter condurre un proprio studio di quella che Castelnuovo definisce «morfologia genetica» (2002), si scontra con l'esigenza dello studio del contesto sociale e spirituale entro cui la forma nasce,⁴ Baltrušaitis invece, una volta fatta propria l'estetica razionalista francese, manterrà una posizione più estrema rispetto al maestro, costruendo le sue «genealogie delle forme» (Chevrier 2006, 155) su basi meramente concrete, basate cioè sui soli dati visivi e tattili. I due studiosi lavoreranno quindi alla definizione dello stile romanico individuando quelle leggi formali che, nonostante il caos delle forme della plastica medievale, dettano strutture fisse al processo di costituzione della forma. Tre regole in particolare occorre considerare per lo studio della plastica medievale: la scultura è una componente organica dell'architettura e, riprendendo la lezione di Viollet Le-Duc, i due teorici francesi confermano il rapporto funzionalistico esistente tra massa scolpita e massa architettonica; esiste una legge d'attrazione della cornice, secondo cui l'oggetto scolpito si conforma allo spazio a lui destinato dall'architettura e vi si adatta come una sorta di riempimento; in ultimo, il tralcio di vite è il modulo basilare di qualsiasi variante ornamentale. Le forme della scultura medievale sono il risultato della variazione della linea geometrica su queste poche semplici leggi fisse (Mazzocut-Mis 1999, 9-14). Baltrušaitis, prendendo le mosse quindi dall'insegnamento formale

3 Mazzocut-Mis si sofferma sulla definizione dell'estetica di Focillon, specificando che: «se per formalismo intendiamo una teoria dell'arte in cui domina lo studio della forma, nella Francia del 1920-40, abbiamo molteplici formalismi con diverse sfaccettature». La studiosa predilige quindi per il caso specifico di Focillon utilizzare la definizione di «estetica realista», laddove oggettiva, positiva e scientifica (1998, 22).

4 «É uno degli errori dogmatici della critica di questo tempo considerare abitualmente questi monumenti lontani come vuoti di ogni contenuto e dotati di un puro valore decorativo, mentre ognuno di essi risponde a un sistema di credenze etiche, di formule canoniche e di interpretazioni generali dell'universo» (Mazzocut-Mis 1998, 96-7).

di Focillon,⁵ sviluppa poi una personale metodologia di lavoro riasumibile in cinque punti: individua parentele morfologiche tra apparati ornamentali culturalmente distanti; considerando le tre leggi basilari presupposte, individua la struttura su cui si basano le analogie; rintraccia questa stessa struttura nella decorazione scultorea di culture cronologicamente e topograficamente distanti; sulla base di questi dati ricostruisce una genealogia della forma; infine tenta di spiegare il processo di disseminazione della struttura madre (Mazzocut-Mis 1999, 17-64). Non è quindi interessato a ristabilire un legame tra l'immagine e la realtà, ma a studiare il processo di nascita e di diffusione di una determinata forma nella storia; per fare ciò occorre individuare quelle strutture che, per delle fortunate caratteristiche intrinseche, hanno generato il maggior numero di variazioni (Baltrušaitis [1934] 2006, 154). La storia della forma di Gilgamesh esemplifica perfettamente questo processo analitico.

3 Tre approcci metodologici al rapporto tra testo e immagine

In questa sede ciò che ci preme mettere in evidenza, è il rapporto tra fonti scritte e fonti figurative all'interno del complesso processo di studio della vita di una forma. Prima di scontrarsi con la problematica del confronto tra la plastica medievale orientale e quella occidentale, che lo costringerà a considerare la percezione spirituale dell'immagine nei due differenti contesti (Mazzocut-Mis 1998, 93-7), Focillon persegue uno studio della forma che non può essere assimilato alle dinamiche del sociale, poiché, come egli stesso sostiene, «lo studio più attento dell'ambiente più omogeneo, il fascio di circostanze più strettamente serrato, non ci danno il disegno delle torri di Laon» (Focillon [1934] 2002, 95). Nella figurazione ornamentale, il segno crea una propria semantica e il disegno che scaturisce dal segno ha un valore personale differente e indipendente da quello conferitogli dalla società. Come Focillon rivendica l'indipendenza del segno dalla società, così a sua volta Baltrušaitis rivendica l'indipendenza dell'immagine dal testo: la forma inizialmente si nutre della leggenda ma, se si afferma diventando sufficientemente forte, il suo vincolo dalla fonte scritta viene meno e inizia a scrivere la sua personale leggenda. Con un solo apparente bisticcio di parole, Baltrušaitis dirà che «la forma di una leggenda» si trasforma così in «leggenda di una forma» ([1934] 2006, 154). Lo studioso lituano, nel 1931 pubblica

⁵ Pur conoscendo la scuola formalista tedesca, Baltrušaitis la considera troppo rigida, mentre viene completamente conquistato dalla scuola di Focillon proprio per quella sua capacità di fare iconografia, filosofia, studio della forma, senza tralasciare l'esercizio del linguaggio. Dell'incontro con Focillon dirà infatti: «trovavo un formalismo che corrispondeva esattamente a ciò che andavo cercando» (Chevrier 2006, 123-4).

la sua tesi dottorale *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*,⁶ dove viene enunciata la dottrina formalista elaborata a fianco di Focillon e dove emerge quella presa di posizione radicale con cui possiamo dire che Baltrušaitis tende a innalzare un muro tra l'immagine e il testo. Nel 1932 Meyer Schapiro pubblica la propria recensione⁷ alla tesi di dottorato di Baltrušaitis e sottolinea una debolezza di fondo nel metodo dello studente lituano, che rendeva per l'appunto del tutto inattivo il contenuto dell'immagine, ignorando qualsiasi tipo di dialettica tra il significato semantico e la struttura dell'immagine. Schapiro usa il termine «platonico» per definire il metodo di Baltrušaitis, poiché gli schemi che sono alla base delle forme sarebbero come idee trascendenti e antecedenti l'opera d'arte, l'artista un mero matematico e il processo di creazione prettamente speculativo e caratterizzato dal ruolo passivo del contenuto. Nel 1939, com'è noto, Erwin Panofsky riduce al minimo quell'indipendenza di un'opera d'arte che si autodetermina, sostenendo al contrario la legittimazione della forma solamente in funzione di un *milieu* ben preciso. Nell'iconologia di Panofsky il primato dell'oggetto viene scalzato dal soggetto: il significato intrinseco dell'immagine non va cercato indagandone il mero valore formale, ma analizzando il significato dato dal rapporto tra forme verbali e forme visibili. In polemica con il formalismo di Wölfflin, Panofsky definisce l'iconologia come «quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i valori formali» ([1939] 1975, 31), che invece dominano la «genealogia delle forme» di Baltrušaitis (Mazzocut-Mis 1998, 114-7). Ristabilito un legame tra l'immagine e il contesto socio-culturale di nascita, rintracciabile in primis nelle fonti letterarie, un passo avanti che rafforza ulteriormente la dialettica tra testo e immagine, viene introdotto proprio da Meyer Schapiro.

6 La tesi di Baltrušaitis venne pubblicata sotto la supervisione di Henri Focillon ed è una summa della logica, del metodo e del processo adottato per definire la plastica romanica. In quello stesso anno Focillon pubblicava *L'art des sculpteurs roman*, da leggere in parallelo al saggio *Vie des formes*; nel mentre Schapiro pubblicava parte della sua dissertazione dottorale su Moissac sull'Art Bulletin. Nonostante il campo di studio comune nessuno dei due si citò a vicenda e probabilmente proprio la pungente recensione pubblicata su *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* 5 con il titolo «Über den Schematismus in der romanischen Kunst», fu l'occasione per esprimere il disappunto da parte di Schapiro nei confronti del metodo fatto proprio in quegli anni dalla scuola francese (Cahn 2002).

7 Nonostante Schapiro esordisca definendo il testo del collega quale «prima opera francese sull'arte medievale che tratti sistematicamente i problemi della forma - considera poi che - una debolezza cruciale della dialettica di Baltrušaitis sta nel ruolo inattivo, neutrale, del contenuto nella formazione dell'opera d'arte» (1932, 295). Schapiro scardina a uno a uno i passaggi fondamentali del metodo formalista e conclude sostenendo «l'inadeguatezza di un'interpretazione come quella di Baltrušaitis, che non assegna alcun ruolo formativo alle funzioni e ai significati di un'arte religiosa pubblica e che spiega la scelta di effetti espressivi unicamente con una coincidenza geometrica» (1932, 312).

ro che, nel 1973 in un saggio intitolato *Words and Pictures*, enfatizza l'importanza dello studio delle strategie di traduzione dal linguaggio verbale a quello visivo. Secondo Schapiro non è esatto quindi considerare l'immagine come una copia – che con un prestito dal gergo librario potremmo definire 'anastatica' – della fonte scritta, anche perché troppo spesso l'artista stesso non conosce direttamente il testo, ma occorre decodificare il metodo di traduzione adottato in un determinato luogo e in un determinato momento storico, per trasferire specifici contenuti dal verbale al figurativo. La raffigurazione ha in sé il concetto che è legato alle parole, al loro significato letterario, simbolico, teologico, mistico e morale.

Abbiamo sintetizzato tre passaggi fondamentali nello studio del rapporto tra testo e immagine da parte della critica d'arte del Novecento: se Baltrušaitis traccia una linea divisoria netta tra testo e immagine, Panofsky di tutta risposta costruisce un ponte che ristabilisce una dialettica tra le due sfere, e infine Schapiro analizza tutte le criticità che possono emergere nell'instaurare un dialogo tra voci parlanti lingue differenti in mancanza di una prassi di traduzione ragionata. Questi tre metodi saranno ora utilizzati per ristabilire il rapporto tra la forma di un uomo stante frontalmente tra due bestie speculari e il testo dell'Epopea di Gilgamesh o i versetti dell'Antico Testamento di Daniele nella fossa dei leoni.

3.1 Gilgamesh come pura forma

In più occasioni Jurgis Baltrušaitis torna sullo studio di quella forma a cui egli stesso si riferisce con il nome dell'eroe mesopotamico Gilgamesh; l'immagine di Gilgamesh acquisisce particolare importanza nel lavoro dello studioso lituano, perché riassume in sé alcuni *topoi* fondanti il suo metodo formalista e comparativo, consentendogli di esemplificare la storia delle influenze orientali sull'arte occidentale cristiana, dimostrare il prevalere del disegno sulla caducità del contenuto, sperimentare nella sua totalità il metodo formalista e redigere una complessa genealogia di una forma. Ripresentandosi in 'molteplici epifanie', questo schema iconografico minore ha la capacità di assumere vari significati (Mazzocut-Mis 1999, 17-64). Nel 1935 su *Revue d'art et d'esthétique*, Baltrušaitis pubblica un saggio dal titolo «Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme»,⁸ interamente dedicato allo studio della rappresentazione di un uomo stante con

⁸ Sia Mazzocut-Mis (1998), che Chevrier (2006) definiscono l'articolo come il «primo saggio di iconologia di Baltrušaitis», dove però il termine non è da intendersi secondo la definizione di Panofsky già citata, ma con un doppio significato di iconologia che è sia come storia della trasformazione della forma in funzione di uno stesso significato, sia come indagine dei vari significati assunti in funzione della forma.

ai lati due bestie speculari, forma di cui già aveva trattato in *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (1929, 34-50) e in *Art sumérien, art roman* (1934, 83-91). Gilgamesh, Re di Uruk, è il protagonista dell'omonima antica Epopea mesopotamica;⁹ la prima versione della leggenda risale probabilmente al III millennio a.C., mentre la versione classica del testo, diffusa in tutto il Vicino Oriente, è la trascrizione dei versi incisi sulle 12 tavole ritrovate nella Biblioteca di Assurbanipal a Ninive e risalenti al XII secolo a.C. (Pettinato 1992). Notiamo però che Baltrušaitis, nell'articolo del 1935, utilizza il titolo della celebre Epopea solamente per introdurre l'argomento ma, fin dal sottotitolo esplicita che proporrà una «storia della forma» e non un'analisi della rappresentazione figurativa del testo dell'Epopea; nel rispetto della dottrina formalista, sceglie dunque come protagonista la forma decorativa e non l'immagine narrativa riconducibile all'eroe mesopotamico. Come si è detto infatti, inizialmente la forma si nutre di una fonte testuale ma, se acquisisce sufficiente forza, secondo il metodo dello studioso lituano, raggiunge un certo grado di indipendenza rispetto alla fonte testuale e inizia a scrivere autonomamente la propria storia. Nel corpo dell'articolo si possono rintracciare le fasi del processo metodologico adottato dall'autore e precedentemente descritte: Baltrušaitis riconosce la presenza di uno stesso disegno che si ripropone in diverse tecniche (avori, arazzi, mosaici, decorazioni lapidee), aree geografiche (Armenia, Georgia, Spagna e Francia) e epoche storiche (arte sumera, sasanide, etrusca, romana); individua la struttura madre, ovvero una figura umana stante attornata da due bestie disposte specularmente; verifica poi le variazioni di significato che essa ha subito nelle diverse declinazioni rintracciate; redige quindi una genealogia della forma di Gilgamesh che partendo dall'antica Mesopotamia giunge fino agli apparati decorativi che animano i monumenti dell'Occidente medievale cristiano. Siccome quel personaggio stante può diventare indistintamente Gilgamesh, l'amico Enkidu, gli eroi cristiani Salomone e Davide, o ancora Danie-

⁹ Gilgamesh, Re saggio ma dispotico di Uruk, è un fardello per se medesimo, allora chiede alla dea Arourou, sua madre, di creare qualcuno che possa abbattere la sua superbia. La dea crea Enkidu, un uomo selvaggio e brutale. Una cortigiana inizia Enkidu alla civilizzazione e lo conduce a Uruk. Quando Gilgamesh e Enkidu si incontrano, stringono amicizia, si alleano e vanno insieme a combattere la popolazione Houwawa. Dopo la vittoria di Gilgamesh, Ishtar s'infervora e supplica il padre Anu di creare un toro celeste per liberarsi di Gilgamesh. Il toro soccombe, ma Enkidu si ammala e muore. Gilgamesh addolorato e impaurito dalla morte stessa, decide di raggiungere Outnapishtim per sapere come diventare immortale. Inizia il viaggio di 55 giorni alla ricerca dell'immortalità. Outnapishtim gli conferma che la morte è il prezzo dell'umanità e gli indica la pianta della giovinezza. Gilgamesh vuole portare il fiore con se ad Uruk e condividerlo con il suo popolo, ma durante il viaggio un serpente la ingurgita. Gilgamesh paga l'errore di non aver tenuto la pianta per sé e si rassegna al destino degli inferi; il viaggio però l'ha reso saggio solamente come un dio può essere. Un riassunto stringato dell'Epopea si trova nel testo consultato dallo stesso Baltrušaitis: Contenau 1927, 1: 311-4.

le nella fossa dei leoni, Baltrušaitis dimostra che, nonostante la variazione dell'evento narrativo di riferimento, se la forma sopravvive sempre uguale a se stessa, ciò significa che «Elle est plus forte et plus vivante que le poème qu'elle a d'abord illustré. C'est donc dans l'image elle-même et non dans l'épopée qu'il faut chercher les raisons de sa longue vie et de ses résurrections» (Baltrušaitis 1935, 103). Incorniciata in quel determinato spazio, circoscritta e reiterata in svariate declinazioni, la forma di Gilgamesh - che, nel rispetto delle tre regole citate, vanta secondo Baltrušaitis anch'essa una primissima versione derivante dal tralcio di vite - acquisisce vita propria e indipendente, diventa crogiuolo di nuovi temi che, attirati dalla forma stessa, le conferiscono nuova vita. La forma non si estingue né con il passaggio da Oriente a Occidente, né con la trasformazione da immagine pagana a immagine cristiana. Infine Baltrušaitis spiega l'itinerario della forma attraverso la circolazione di opere delle cosiddette 'arti minori', opere veicolari itineranti da Est a Ovest sin dal primo medioevo. Lo stesso autore del saggio, con un inconsueto diretto riferimento ai contenuti dell'Epopea, si stupisce di fronte all'evidenza che tra tutte le scene cariche di significati simbolici e determinanti ai fini della narrazione, sia sopravvissuta proprio quella dell'eroe che combatte con due bestie;¹⁰ la spiegazione di questa 'sopravvivenza', secondo l'approccio formalista, è da ricercarsi proprio nel particolare valore ornamentale di questa forma, che le ha permesso di costruire una genealogia ramificata e duratura. La forma dell'eroe-profeta è stata quindi copiata dalla mano-strumento di artisti del tutto ignari del riferimento narrativo dell'immagine,¹¹ ma consapevoli del potenziale ornamentale di quella struttura decorativa:

Elle est comme une sorte de récipient dont on renouvelle sans cesse le contenu sans modifier la forme - ma - l'ombre du Roi d'Erech survit l'épopée et demeure secrètement cachée dans les représentations les plus diverses où le personnage est encadré par deux bêtes ornamentales affrontées. (Baltrušaitis 1935, 111)

3.2 Gilgamesh come illustrazione del testo

Attingendo dall'articolo di Baltrušaitis del 1935 riguardante alcuni esempi di opere in cui compare la forma di Gilgamesh e partendo

10 «Des toute la richesse des scènes chargées des mystères, il n'en a propagé qu'une seule, la moins significative au point de vue théologique ou littéraire, mai la plus riche en possibilités plastiques et la plus conformes aux exigences d'un style» (Baltrušaitis 1935, 104).

11 «L'artiste n'a que servilement copié, sans s'en douter, l'image d'un conte perdu» (Baltrušaitis 1935, 108).

dalle sue considerazioni in merito, ristabiliremo ora un legame iconologico tra tali fonti figurative e le rispettive fonti testuali, ignorate dall'autore. La prima opera citata nel saggio *Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme*, è uno dei cilindri della ricca collezione De Clercq (1888)¹² in cui compare una figura umana stante e frontale nell'atto di reggere tra le mani due elementi fitomorfi speculari. Baltrušaitis sostiene che questa rappresentazione sia la dimostrazione di come anche la forma di Gilgamesh abbia una declinazione primigenia in cui il modulo di base è il tralcio arboreo che, attraverso evoluzioni successive, acquisirà l'aspetto zoomorfo, riconfermando così una delle regole fondamentali della plastica decorativa individuate dalla stessa scuola formalista. Andando a rileggere però il testo dell'Epopea, che siamo certi essere il corrispettivo verbale di queste fonti figurative, troviamo una plausibile corrispondenza dell'immagine incisa sul cilindro nella seconda parte dell'Epopea, quando, dopo la morte dell'amico Enkidu, Gilgamesh inizia il suo duro viaggio alla ricerca della vita eterna e raggiunge la montagna Mashu, dove l'uomo scorpione controlla l'ingresso alla foresta incantata a cui l'eroe avrà accesso.¹³ Un altro cilindro sempre tratto dalla collezione De Clercq mostra due uomini nudi e barbuti, dalle fattezze e dalla posa identiche, posti in posizione speculare e intenti entrambi a combattere un leone.¹⁴ Baltrušaitis interpreta questo sdoppiamento come una voluta scelta stilistica dettata probabilmente da esigenze ornamentali riconducibili a uno specifico periodo storico; dalla lettura del testo delle tavole dell'Epopea, notiamo però che Enkidu viene creato a immagine e somiglianza di Gilgamesh e che fin dal suo primo incontro con il genere femminile avvia un processo di civilizzazione per cui, da bestia qual era, diventa uomo iniziando a cacciare al fianco del proprio compagno Gilgamesh.¹⁵ La fonte figurativa rispetta dunque perfettamente la fonte narrativa. Il disegno della scena rappresentata su un cilindro assiro di collezione berlinese¹⁶ è invece l'occasione per Baltrušaitis di dimostrare la trasformazione casuale del tema cucito di volta in volta addosso a una forma che, al contrario, sopravvive nella sua struttura iniziale attraverso una lunga genealogia. La forma è come un recipiente che cambia continuamente il

12 Baltrušaitis 1935, 103 nota 1. De Clercq 1888, Pl. 4, nr. 39.

13 Per la traduzione italiana dell'Epopea ho fatto riferimento a Pettinato 1992 e a Sanders 1991; per i passi citati riporto in nota la versione inglese utilizzata durante il convegno, il riferimento è a Maureen 1989. «The scorpion monster made ready to speak, spoke to Gilgamesh [...] He went forward, seeing the trees of the gods» (Tablet 9).

14 Baltrušaitis 1935, 103 nota 4. De Clercq 1888, Pl. 5, nr. 48.

15 «Create what Anu commanded, to his stormy heart, let that one be equal, let them contend with each other, that Uruk may have peace» (Tablet 1).

16 Baltrušaitis 1935, 105 nota 2. Weber 1920, Pl. 17-18, nr. 316a.

proprio contenuto:¹⁷ la figura stante non è più umana, ma mostruosa, e le due bestie speculari non sono più leoni, ma grifoni. Proseguendo però nella lettura dell'Epopea troveremo delle inconfondibili corrispondenze con la descrizione del sogno della morte di Enkidu¹⁸ e quindi ancora una volta una plausibile corrispondenza con la fonte testuale. Baltrušaitis riconosce poi alla produzione scultorea medievale caucasica un ruolo fondamentale in quel lunghissimo processo di trasferimento di forme che dai sumeri dell'antica Mesopotamia ha permesso la sopravvivenza di forme orientali nella decorazione romanica occidentale ([1934] 2006). Nel campo degli studi transcaucasici ha avuto il grande merito di essere stato uno dei primi studiosi occidentali a fotografare e studiare direttamente sul campo questo patrimonio (Donabédian 2003); in effetti è di suo pugno l'immagine del rilievo proveniente dal Monastero georgiano di Martvili [fig. 1],¹⁹ con cui Baltrušaitis dimostra come talvolta, pur non variando la struttura della forma, cambia invece completamente il riferimento testuale: l'uomo stante non è più il selvaggio Gilgamesh, ma è Daniele, e i leoni non sono più aggressivi come in una scena di caccia, ma si prostrano addomesticati a leccare i piedi del profeta. L'autore tuttavia non cede ancora al riconoscimento di un'effettiva corrispondenza tra testo e immagine e, anche con la rappresentazione di Daniele, tenta di dimostrare come al contrario le due fonti non dialoghino: troppo spesso i leoni che attorniano Daniele, dalla Georgia [fig. 2] alla Spagna, sono rappresentati inspiegabilmente rampanti e aggressivi (1935, 108). Secondo l'autore questi casi sarebbero l'inevitabile dimostrazione del fatto che gli artisti, anche a distanza di millenni, copiavano semplicemente il modello figurativo, ovvero la forma di un uomo stante con due bestie speculari, che dall'Epopea di Gilgamesh in poi si era affermato nella plastica decorativa, senza prevedere un effettivo riferimento alle sacre scritture.²⁰ Rileggendo però

17 Similmente Focillon così aveva espresso questo stesso concetto: «Talvolta la forma esercita una specie di magnetismo su sensi diversi, o piuttosto si presenta come una specie di stampo cavo, dove l'uomo versa volta a volta materie differentissime, le quali si sottomettono alla curva che le preme, e così acquistano un significato inatteso» ([1934] 2002, 8).

18 «His face was like that of the lion-headed monster-bird Anzu, his hands were the paws of a lion, his fingernails were the talons of an eagle [...] he took me down to the house of shadows, the dwelling of hell» (Tablet 7).

19 Baltrušaitis 1935, 108 nota 2.

20 Lo stesso Réau in *Iconographie de l'art chrétien*, alla voce «Daniel dans la fosse aux lions», citando Baltrušaitis, ripropone l'iconografia di Gilgamesh quale fonte per il motivo cristiano dell'uomo affrontato dai due leoni e così spiega la variazione sul tema orientale: «Les barbares, habitué au type du guerrier aux prises avec deux monstres, le transformant, sous l'influence des missionnaires chrétiens, en Daniel épargné par les lions. L'art de l'Occident, qui n'est jamais servile, même lorsqu'il emprunte, a enrichi ce thème initial de nombreuses variantes» (1956, 403).



Figura 1 *Daniele nella fossa dei leoni*. VII sec. Bassorilievo lapideo. Monastero di Martvili, Georgia. Baltrušaitis 1929, Pl. LXXII, 119

i versetti dell'Antico Testamento, tornando cioè alla fonte scritta così come è stato fatto per l'Epopea di Gilgamesh, notiamo che sono narrati due momenti distinti in cui Daniele si trova nella fossa dei leoni: nella prima i leoni sono aggressivi ed è necessario l'intervento di un angelo che accorra a placare la loro ferocia nei confronti di Daniele,²¹ nel secondo momento invece i leoni sono sette e vengono immediatamente addomesticati dal profeta, per scagliarsi poi contro i suoi cospiratori e sbranarli.²² Questo sdoppiamento del racconto di Daniele nella fossa dei leoni, trova corrispondenza nelle decorazioni scultoree di epoca romanica, dove riscontriamo una casistica assai variegata nella resa dell'episodio: un chiaro caso in cui si riscontra

21 «Allora il re ordinò che si prendesse Daniele e lo si gettasse nella fossa dei leoni [...] Il mio Dio ha mandato il suo angelo che ha chiuso le fauci dei leoni ed essi non mi hanno fatto alcun male, perché sono stato trovato innocente davanti a lui; ma neppure contro di te, o re, ho commesso alcun male» (Dn. 16,17-23).

22 «Ed essi lo gettarono nella fossa dei leoni, dove rimase sei giorni. 32 Nella fossa vi erano sette leoni, ai quali venivano dati ogni giorno due cadaveri e due pecore: ma quella volta non fu dato loro niente, perché divorassero Daniele [...] Poi fece uscire Daniele dalla fossa e vi fece gettare coloro che volevano la sua rovina, ed essi furono subito divorati sotto i suoi occhi» (Dn. 14, 32-42).



Figura 2 *Daniele nella fossa dei leoni*. VIII sec. Bassorilievo lapideo. Monastero di Medjoushevi, Georgia. Baltrušaitis 1929, Pl. LXIX, 112

questo duplice atteggiamento, prima docile e poi aggressivo, da parte della coppia di leoni, è per esempio ben riconoscibile sui capitelli della chiesa di Santa Maria de Yermo, in Cantabria (Olañeta Molina 2009, 28, figg. 13-4). Attraverso una rilettura diretta della fonte scritta, riconosciamo quindi delle connessioni tra testo e immagine, che proprio il metodo iconologico di Panofsky ci permette di ristabilire. Notiamo però che ancora risulta immotivata la presenza di due leoni speculari a una figura stante centrale: non abbiamo letto nessuna scena specifica in cui Gilgamesh o Enkidu si trovino a combattere con due leoni e i versetti dell'Antico Testamento raccontano di sette leoni intenti a leccare i piedi di Daniele, mai due. L'approccio teorizzato da Schapiro, precedentemente analizzato, può fornirci la chiave per spiegare la presenza di due leoni speculari sia nell'iconografia pagana, che in quella cristiana e quindi il *fil rouge* che ha condotto



Figura 3 *Daniele nella fossa dei leoni*. VII sec. Capitello. Chiesa di San Pedro della Nave, Zamora, Spagna. Schlunk 1970, Lámina VIII b

questa forma dall'antica Mesopotamia al romanico iberico [fig. 3],²³ passando attraverso la figurazione medievale della transcaucasica.

3.3 Gilgamesh come traduzione figurativa del testo

Rifacendoci alle considerazioni espresse da Meyer Schapiro nel già citato *Words and Pictures*, dovremmo considerare l'immagine né quale fonte completamente sconnessa dal testo, né quale copia anastatica del testo, ma come prodotto di un processo di traduzione da un linguaggio figurativo a un linguaggio visivo. La fonte testuale, con la sua semantica e le significazioni allegoriche che la caratterizzano in virtù anche del contesto sociale in cui è stata ideata, scritta o criticamente interpretata, ha subito poi la difficile traduzione in un linguaggio figurativo in cui vanno mantenute, più o meno tali, le sfumature semantiche. Tornando a Gilgamesh, notiamo che tutta la me-

²³ Si veda in particolare il caso citato da Baltrušaitis del capitello raffigurante *Daniele nella fossa dei leoni* della chiesa di San Pedro della Nave, Castilla e León, del VII secolo, a confronto con il rilievo del monastero di Martvili anch'esso di VII secolo [fig. 1].

tafisica mesopotamica è caratterizzata dalla presenza di continui significati duali: umanità e divinità, vita e morte, saggezza e virilità. Tutti questi binomi sono riscontrabili tra le righe della vicenda dell'eroe mesopotamico per eccellenza: Gilgamesh è in parte dio e in parte uomo; è ossessionato dalla morte e perciò va alla ricerca della vita eterna; è aggressivo e virile, ma al termine del suo viaggio, anche se fallisce nella sua ricerca dell'immortalità, è descritto come talmente saggio da sembrare un dio. Sempre nella metafisica mesopotamica inoltre, le bestie in generale e il leone in particolare sono simbolo di regalità e di divinità, entrambi caratterizzati da forti connotati duali (Forest 2002). Tornando invece al mondo cristiano e in particolare ai versetti citati, consideriamo che i sette leoni rappresentano le sette pene capitali e giacciono nella fossa, rappresentazione dell'Inferno, da cui l'anima di Daniele viene tratta in salvo dal pane eucaristico portato dall'angelo. Sappiamo però che in epoca medievale e in particolare nella plastica romanica il leone ha un diffuso significato cristologico e che, come la maggior parte del bestiario figurativo, ha quindi una contraddittoria ambivalenza:²⁴ il leone di Daniele è il diavolo che vive nelle viscere della terra, ma è anche il giudice, Cristo, che decide di salvare il profeta e di condannare i cospiratori (Olañeta Molina 2018).

A Baltrušaitis riconosciamo l'indiscutibile merito di aver studiato la plastica medievale adottando, in modo estremamente metodico, un approccio innovativo, frutto della commistione tra l'insegnamento di Focillon e un punto di vista comparativo che guarda alle derivazioni orientali nell'iconografia occidentale. Alla luce però dell'analisi condotta oltre il formalismo francese, quel disegno di un uomo attorniato da due bestie speculari diventa Gilgamesh, Enkidu, Salomone o Daniele non in virtù del potenziale puramente decorativo della forma, come sostenuto dallo studioso lituano, ma piuttosto per la potente capacità di questa forma di tradurre il significato duale intrinseco del divino in un linguaggio figurativo efficace. Dall'antica metafisica mesopotamica alla concezione cristiana medievale, possiamo spiegare questa analogica concezione di Dio come paradosso o con la circolazione di modelli figurativi, così come sostenuto da Baltrušaitis, oppure considerando che, a qualunque latitudine si trovi, l'uomo tende a tracciare forme simili per risolvere medesimi problemi esistenziali, espressivi e semantici.

24 Riguardo il simbolismo ambivalente dell'iconografia medievale si veda in particolare: Baschet 2008, 177-81; per il caso specifico del leone, oltre i testi già citati, si veda in particolare: Favreau 1991, 613-36.

Bibliografia

- Baltrušaitis, Jurgis (1929). *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*. Préface par Henri Focillon. Paris: Leroux.
- Baltrušaitis, Jurgis (1935). «Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'un forme». *Revue d'art et d'esthétique*, 101-1. URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692371g/f138> (2019-09-20).
- Baltrušaitis, Jurgis [1934] (2006). *Arte sumera, arte romanica*. Milano: Adelphi.
- Baschet, Jérôme (2008). *L'iconographie Médiévale*. Paris: Gallimard.
- Cahn, Walter B. (2002). «Schapiro and Focillon». *Gesta*, 41(2), 129-36.
- Chevrier, Jean François (2006). «Ritratto di Jurgis Baltrušaitis». *Baltrušaitis 2006*, 111-217.
- Contentau, Georges (1927). *Manuel d'archéologie orientale: Depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre*. Paris: Picard. Vol.1.
- De Clercq, Louis (1888). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs*. Paris: Leroux. URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k927127w?rk=64378;0> (2019-09-22).
- Donabédian, Patrick (2003). «Jurgis Baltrušaitis et la découverte de l'art chrétien de Transcaucasie». *Cahiers Litvaniens*, 4, 34-42.
- Ducci, Annamaria (2000). «Le geste plastique et le geste émotionnel di Jurgis Baltrusaitis (1925): la genesi del testo». *Polittico. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte di Pisa*, 1, 141-52.
- Favreau, Robert (1991). *Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Boccard, 613-36. URL https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1991_num_135_3_15027 (2019-11-07).
- Focillon, Henri [1934] (2002). *Vita delle forme, seguito da elogio della mano*. Prefazione di Enrico Castelnuovo. Torino: G. Einaudi.
- Forest, Jean-Daniel (2002). *L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité: introduction au langage symbolique*. Paris: Paris Méditerranée.
- Gallery Kovacs, Maureen (1989). *The Epic of Gilgamesh*. Stanford: Stanford University Press.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (1998). *Forma come destino. Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*. Firenze: Alinea Editrice.
- Mazzocut-Mis, Maddalena (1999). *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis con due saggi dell'autore e una bibliografia completa delle sue opere*. Milano: Mimesis.
- Olañeta Molina (2009). «La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico». *Codex aquilarensis Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 25, 7-34.
- Olañeta Molina (2018). «La imagen de Daniel, como paradigma de salvación y como intercesor para satisfacer el anhelo de vida eterna de donantes y comprometidos». *Codex aquilarensis Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 34, 263-90.
- Panofsky, Erwin [1935] (1975). *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Pettinato, Giovanni (1992). *La saga di Gilgamesh*. Milano: Rusconi.

- Réau, Louis (1956). *Iconographie de l'art cretien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sandars, Nancy [1960] (1991). *L'epopea di Gilgames*. Milano: Adelphi.
- Schapiro, Meyer (1973). *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague; Paris: Mouton.
- Schapiro, Meyer [1932] (1982). «Sullo schematismo geometrico dell'arte romana». *Arte romanica*. Torino: Einaudi, 292-313.
- Schlunk, Helmut (1970). «Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave». *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid: Centro de estudio historicos, 43, 245-67.
- Tagliaventi, Ivo (1976). *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*. Bologna: Patron.
- Tigler, Guido (2019). «Circolazione di modelli artistici: l'incontro tra l'arte classica del bacino del Mediterraneo con le arti delle civiltà dell'Oriente e quelle dei 'barbari' del Nord germanico nelle teorie della Scuola di Vienna». Bottazzi, Marialuisa; Buffo Paolo; Ciccopedi, Caterina (a cura di), *Le vie della comunicazione nel medioevo. Livelli, soggetti e spazi di intervento nei cambiamenti sociali e politici = Giornate di studio* (Roma, 20-21 ottobre 2016). Trieste: Edizioni CERM, 101-59.
- Weber, Otto (1920). *Altorientalische Siegelbilder*. Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung. URL <https://books.logos.com/books/5471#content=/books/5471> (2019-09-17).

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

Идентичность иранцев в архитектуре X-XII вв

Anna Kholomeeva

State Institute of Art Studies, Russia

Abstract The political environment in Khurasan with the arrival of the Samanid dynasty contributed to an increase in the national identity of Iranians on the one hand and mutual enrichment of cultures in the cosmopolitan climate on the other. The formation of style in the architecture is associated with the visual-spatial memory of Iranians themselves in a direction determined by Muslim religion. Hardly had the Iranian artists appealed to their traditional forms when they transformed them in according to the new Islamic discourse. The study also revealed that there is some evidence to suggest that Iranian art in the first centuries of Islam had its independent development course based on the flexibility of culture and awareness of its own identity.

Keywords Identity of Iranians. Narrative Identity. The Samanids. Seljuk architecture. Iranian architecture.

Содержание 1 Эпоха Саманидов: расцвет культуры. – 2 Нарративная идентичность иранцев. – 3 Способы утверждения собственной идентичности в архитектуре. – 3.1 Обращение к традиционным иранским формам. – 3.2 Социально-политический аспект. – 3.3 Феноменология цвета в архитектуре иранцев. – 4 Заключение



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-362-5/009

151

Замышление поэтического творения зависит от прежде проторенных путей, какие нельзя задумать наново.

(Ханс-Георг Гадамер, *Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения»*, 1991)

1 Эпоха Саманидов: расцвет культуры

В рамках сообщения проявление идентичности в архитектуре иранцев будет пониматься как «выведение горизонтов прошлого в историческое настоящее». Иными словами, целью настоящего исследования является анализ процесса самоотождествления этноса (иранцев) с образами своего прошлого. Эта динамика прослеживается как на примере отдельных архитектурных памятников, так и на примере формирования архитектурного стиля в искусстве иранцев IX-XII вв. как отражения мировосприятия эпохи.

К середине IX века иранские земли Аббасидского Халифата становятся все более независимыми от центральной власти. Формирование основных направлений мусульманской культуры иранцев относится к периоду правления одной из независимых династий в Северном Хорасане: аристократической иранской династии Саманидов (819-1005 гг.).

С этим временем связывается развитие искусства, литературы, науки и ремесел. Именно в этот период будут заложены «будущие креативные начала иранской культуры [...] и одновременно достаточно основательно развиты» (Шукуров 2016, 48).

Расцвет литературы иранцев в 9-11 вв. способствовал утверждению культурной идентичности иранцев на протяжении всего исламского периода. Наиболее значительным произведением своего времени была поэма Шах-наме Фирдоуси. Его смело можно поместить в один ряд с эпическими поэмами Гомера.¹ Героическое прошлое иранцев, воспетое Фирдоуси, уходило корнями как в фактические исторические события с реальными персонажами, так и в легендарные истории и персидскую мифологию. Представление себя, собственного прошлого в эпическом жанре способствовало сплочению и развитию самосознания этноса, благодаря утверждению идеи отличительности иранцев, их общих легендарных предков.

Именно в этом произведении Фирдоуси обновил среднеперсидский язык, сложившийся в предшествующий приходу арабов период: эпоху Сасанидского государства. На среднеперсидском

1 *Илиада; Одиссея.*

языке были записаны литературные произведения, инспирированные легендарным эпическим прошлым иранцев (именно эти произведения пересказал позднее Фирдоуси в Шах-наме). Это был язык литературы, науки и религии. Авеста, список священных текстов зороастризма, также была записана на среднеперсидском языке. Тем не менее этот язык являлся сложным в кодификации и оставался доступным лишь образованным иранцам.

С приходом арабов среднеперсидский язык получил столь необходимое ему обновление. Алфавит арабского языка внес свою строгость и простоту в язык иранцев, результатом синтеза стало появление новоперсидского языка фарси-дари в IX-X вв.

Согласно современной теории этничности, язык может определять этнос и как самосознание народа, и как носитель истории и традиций прошлого (Smith 1999, 12-14).

Иранцы не только сохранили язык своих предков, но и благодаря приходу арабов обновили его, сделали его доступным населению. Этого не случилось с народами Ирака, Сирии и Египта, где установление власти Халифата и принятие ислама привело к потере своей идентичности, выражающейся и в языке.

Отдельные исследователи, начиная от классика иранского искусства А. Поупа, говорят об этом периоде как о персидском возрождении. Однако согласиться с этим мнением не представляется корректным в контексте исторических событий.

Накануне прихода арабов на восток Сасанидское государство находилось во власти центробежных тенденций. Затяжная война с Византией не была успешной, вызывала широкую критику населения и способствовала нарастанию внутренних проблем в империи. Иранист Эхсан Яршатер отмечает старение и отсутствие жизненной силы у культуры и населения: ослабленное и раздробленное общество с отсутствием желания самообороны у молодого поколения в период, предшествующий приходу арабов (Yarshater E. 2009). Таким образом, одной из ключевых причин падения Сасанидов является падение силы духа общества накануне прихода арабов и последующего присоединения иранских территорий к Халифату.

Однако приход арабов связан с приходом новой религии, и как следствие, «иранцам пришлось заново осмыслить свое этническое «Я» в контексте тех категорий, понятий и образов, которые пришли вслед за новой исповедальной доктриной», как отмечает Ш.М. Шукуров (Шукуров 2016).

Это важное замечание не позволяет говорить о Возрождении в культуре. Действительно, былые формы в искусстве не могли исчезнуть, они являлись основой для нового стиля, но искусство как отражение духа людей было призвано отражать новые идеи и потребности культуры. И как следствие, возникали новые формы и образы.

2 Нарративная идентичность иранцев

Процветание науки, литературы и искусств при Саманидах говорит о нацеленности культуры на поиск, поиск новых идей, поиск своего своеобразия. В связи с этим представляется закономерным говорить об идентичности иранцев, понятой в нарративном смысле, следуя термину Поля Рикера «повествовательная идентичность»² (Рикер 2008). Именно о ней следует говорить в контексте становления мусульманской культуры. Термин Рикера подчеркивает длительность во времени. «Повествовательная идентичность не является стабильной, она постоянно перестраивает себя». Речь идет именно о процессе переосмысления собственного «я» в контексте нового исламского мировоззрения³.

В контексте исследования глубинных процессов в формировании архитектурного стиля необходимо отметить две особенности сказанного. Во-первых, иранской культуре и в доисламскую эпоху приходилось задаваться вопросом собственной идентичности. Эти поиски не имеют отношения к социально-политической структуре персидского государства в разных его формах, которые рождала каждая последующая эпоха. Речь идет о дискурсе иранского искусства, восходящему к глубокой древности.

Последнее связано с концептом Пьера Нора «lieux de memoir».⁴ Этот концепт хорошо знаком современным исследователям искусства Ирана.⁵ Самый простой пример «места памяти» заложен в значении самого термина, и соотносится с местом захоронения предков. Например, не являясь фактическими приемниками правителей древности, представители династии Сасанидов не изменяли традиций упокоения архаичных царей на склонах Накш-и Рустам.⁶ Где найденные скальные рельефы легендарных правителей из династии Ахеменидов соседствующие с образцами, посвященными образам царей из династии Сасанидов, свидетельствуют о желании последних установить свою божественную легитимность.

Учитывая, что прямой преемственности между различными государственными образованиями в социально-политическом

2 Также возможен перевод термина Поля Рикера как «нарративная идентичность».

3 Повествовательным характером обладает как личная идентичность, так и национальная согласно Полю Рикеру.

4 В переводе с французского «место памяти».

5 Подробнее в работах Шарифа Мухаммадовича Шукурова - на русском языке; Ali Mozaffari - на английском (он исследует проблемы идентичности в современной архитектуре Ирана).

6 Подробнее: <http://www.iranicaonline.org/articles/naqs-e-rostam> (2019-10-07).

смысле не было, нельзя говорить и об идее влияния и преемственности в культуре. Каждый раз обращаясь к своему прошлому этнос, как и отдельная личность⁷ переосмысляет собственное «Я». Этот процесс видоизменения и формирования собственной идентичности постоянно находится в динамике. А памятники литературы и искусства являются ее проекциями в определенный момент времени.

Анализируя глубинные рефлексии в архитектуре иранцев, можно говорить каждый раз именно о переосмыслении собственного «Я». Это переосмысление касалось уже известных иранцам форм и пространств. Именно поэтому из века в век переходят традиционные архитектурные формы иранцев, такие как айван и чарх-так, о которых будет сказано в следующем разделе, но интерпретация этих форм зависит от самосознания конкретной эпохи.

От чего зависит эта интерпретация архитектурных форм и самих себя в целом?

В ответе на этот вопрос выявляет себя вторая особенность «повествовательной идентичности»: это зависимость плодотворности художественного мышления, выраженного в многообразии форм и образов от нацеленности эпохи на поиск.

Из этого следует, что процесс развертывания художественного мышления иранцев не являлся однородным. Эпоха Саманидов, в основе которой был заложен поиск, была примером интенсивности и экстенсивности художественного мышления в дискурсе всей иранской культуры. Импульс для проявления «нарративной идентичности», который был задан при Саманидах, стал значим для всей последующей мусульманской культуры иранцев. Именно поиск иранцами своей идентичности в этот период определяет многообразие форм, образов и воплощенных идей в архитектуре в последующий период XI-XII вв.

Активный поиск самоидентификации связывается в современной психоаналитической теории с процессом становления личности. Следуя описанным ранее идеям Рикера о схожести принципов формирования идентичности для отдельной личности и для этноса в целом, можно сказать, что рассматриваемый период является для последующей культуры и искусства мусульманского Ирана стилеобразующим. Иными словами, заложенные в X в. основы достигали своего воплощения уже при тюркской династии Сельджуков в XI-XII вв.

⁷ По Полю Рикеру они синонимичны (сноска 2).

3 Способы утверждения собственной идентичности в архитектуре

3.1 Обращение к традиционным иранским формам

С приходом арабов на иранские территории связывается и установление новой религии – ислама, вследствие чего возникла необходимость в строительстве мечетей. В первое время мечетями являлись любые имеющиеся общественные или религиозные (зороастрийские храмы) постройки. Но с течением времени и ростом количества новообращенных мусульман потребность в мечетях возрастала. К IX веку арабский тип мечети уже сложился, и на иранских территориях также были свои традиции зодчества, уходящие корнями в древность. Синтез двух архитектурных традиций проявлен в старейшей из сохранившихся иранских мечетей – мечети Тарик-хане⁸ в г. Дамган, датируемой IX в.

Арабский план мечети вместе с архитектурными традициями Сасанидов представляют собой пример трансформации зороастрийского храма в раннюю иранскую мечеть. Двор мечети окружен аркадами эллиптической, слегка заостренной формы, опирающимися на массивные опоры. Массивные круглые опоры и акцент на центральной арке являются признаками Сасанидского стиля. В убранстве памятника также видны следы доисламских строительных традиций иранцев. Это проявляется и в распространенном в предыдущие века способе кирпичной кладки: опоры выполнены в виде вертикальных рядов кирпичей, чередующихся с поясами горизонтальной кладки, приеме, который был распространен в иранской архитектуре в предыдущие эпохи.

Эта мечеть является примером медленного развития архитектурного стиля. С течением времени появились разные типы иранских мечетей на основе развития и восприятия доисламских пространственных форм. К XII в. появился наиболее важный для всей иранской архитектуры тип 4х-айванной мечети. К первым образцам этой модели относятся мечети в Исфахане, Ардестане и Заваре. Как следует из названия, этот тип основан на традиционной иранской форме – айване, представляющего собой сводчатый зал, перекрытый с трех сторон. При Сасанидах айван служил для светских мероприятий, он служил приемным залом шаха.

Еще одной важной формой прошлого, обнаружившей свою актуальность в архитектуре мусульманского времени, является былая форма чахар-така⁹ (в переводе «четыре арки»). Чахар-так

⁸ Подробнее об этой мечети: <https://archnet.org/sites/1605> (2019-10-07).

⁹ Альтернативное название – «чортак», которое встречается в работах Хмельницкого.

имеет непосредственное отношение к религиозному культу огня, зороастрийским храмам и представляет собой купольное кубическое сооружение с четырьмя широкими арками по всем четырем сторонам, которые опирались на четыре угловых пилона. С приходом ислама этот тип сооружения трансформировался в мечеть центрического типа или в мавзолей. Основным отличием памятников исламского периода, помимо совершенствования конструктивных особенностей тромпов, был материал – жженный кирпич, который заменил собой камень, который использовался при храмовом строительстве при Сасанидах.¹⁰

При Сельджуках эта форма будет подвержена дальнейшей трансформации в иранском типе мечети, выражающейся в акценте на центральном подкупольном помещении, которое предваряет просторный айван (один из первых примеров – Соборная мечеть Исфахана). В рамках нацеленности культуры на поиск в X-XI вв. обращение к традиционным формам приводит к их трансформации согласно новому исламскому дискурсу, рождая новые архитектурные образы, имманентные эпохе.

3.2 Социально-политический аспект

Минарет стал одной из основных форм архитектуры ислама и одним из ее символов, не одновременно с появлением новой религии, но в течение первых веков ее существования.¹¹ В зависимости от обычаев и конструктивных традиций региона, где строилась мечеть, он мог иметь разные вариации башни, что отвечает основной функции минарета – созыву верующих на молитву.

Минареты, относящиеся к первым векам ислама на иранских территориях, сохранились в лучшем состоянии, нежели мечети, которые подверглись многократным перестройкам. Также они в меньшей степени были подвержены экзогенным разрушениям: иранское нагорье с древних времен сохраняет сейсмическую активность. Причины такой стойкости памятника кроются в первую очередь в новом строительном материале: обожженном кирпиче. Его применение повысило сопротивляемость конструкции разрушению от землетрясений, которые не являются редкостью для региона. Таким образом, минареты восточных территорий Халифата представляют собой наиболее аутентичный пример архитектуры своего времени.

¹⁰ В отдаленных горных районах можно встретить мечети центрического типа из камня, однако таких примеров немного.

¹¹ Подробнее о происхождении формы минарета в монографии Джонатана Блума (Bloom 1989).

Возвращаясь к минарету как одному из символов ислама, следует сказать и о его социально-политической роли на иранских территориях. Здесь он порой становится инструментом для утверждения и подтверждения власти. Это стало возможным благодаря восприятию традиций арабской каллиграфии. Надписи коранического толка на минаретах дополнялись прославляющим местными правителями содержанием. Таким образом, содержание надписей стало отражением не только новой религиозной доктрины, но и утверждением социального статуса заказчика и спонсора строительства.

Одним из примеров сказанного является надпись на минарете вышеупомянутой мечети Тарик-хане, однако цилиндрический минарет, о котором пойдет речь построен уже позднее, в 1026-1029 гг. Ствол этого минарета обведен одним пояском куфической надписи. Приблизительный перевод текста этой надписи: «Именем Бога. Благородный правитель Бахтияр сын Мухаммада повелел построить минарет под суверенитетом амира, самого благородного повелителя, Фалака ал-Маали, пусть его победа будет прославлена» (Blair 1992, 96).

Здесь стоит отметить назначение подобных надписей, характерных для эпохи. Они играют важную роль не только в датировке памятника, но и в раскрытии политических замыслов правителей.

Вышеописанная надпись сделана после смерти прошлого губернатора, отца Бахтияра. С одной стороны, строительство минарета в родном городе является благочестивым актом, с другой – акцентированием внимания на приобретенном статусе губернатора. Бахтияр также закажет строительство нескольких минаретов при каждом повышении своего титула с надписями, увековечивающими это событие.

Упоминания вышестоящих правителей и прославление их деяний благотворно сказывалось на интересах местного губернатора. Однако локальные правители пользовались возможностью и могли устанавливать памятники с каждым повышением своего титула и позиции. С одной стороны, стоит отметить проявление такого социального феномена, как реклама (Bloom 1989, 154), а с другой стороны, появилась серия памятников, прославляющих правителя и имеющих явную кораническую аллюзию.

Надписи являются неотъемлемой частью убранства минаретов иранцев до прихода Сельджуков, который отмечен стилистическими обобщениями всего того, что было наработано в предыдущий период (Bloom 1989, 156-157). На примере их художественного развития представляется возможным проследить одну из линий становления стиля в искусстве иранцев. Природа их художественного решения лежит в слиянии графического мышления арабов и традиционной культуры иранских художни-

ков, основанной на метафоре, тогда как их содержательная часть может преследовать и политические интересы.

Начиная с конца XII в. (на основании современных археологических данных) на минаретах, мечетях и мавзолеях появляются полихромные надписи, где и цвет может быть использован в том числе и как дополнительный инструмент для воздействия на восприятие зрителя. Однако этот феномен требует дополнительных исследований.

3.3 Феноменология цвета в архитектуре иранцев

Поиск собственной идентичности иранцами происходил не только в направлении своего легендарного прошлого и его строительных традиций. Идентичность людей подразумевает и идентичность места в рамках человеческого присутствия в этом мире. Нацеленность культуры Саманидов на поиск привела иранцев к обращению к природной среде. Следуя идее М. Хайдеггера о бытии человека в этом мире, феноменолог архитектуры Норберг-Шульц говорит о том, что идентичность личности предопределена идентичностью места. Согласно его исследованиям, основным законом архитектуры является понимание «призвания» места, его окружающей среды, воплощение «духа места» (Norberg-Schulz 1979).

В контексте поиска идентичности иранцев в архитектуре небезынтересно обратиться к первым памятникам исламской эпохи, в убранстве которых появляются цветные вкрапления. Первым дошедшим до настоящего времени архитектурным памятником иранцев исламского времени с применением глазури является минарет пятничной мечети в Дамгане.

Две надписи опоясывают цилиндрический ствол минарета. Верхняя надпись выполнена глазурованными кирпичиками синего цвета, от нее остались лишь фрагменты. Еще несколько примеров минаретов с надписями, выполненными голубыми поливными кирпичиками – минарет Калан в Бухаре, уже 1129 года постройки, или Джам минарет 1194. Другой пример является пограничным для временных рамок настоящей статьи – сохранившийся портал 1200 г. мечети в Герате. Эти памятники принадлежат уже к двум последующим за эпохой Саманидов векам. Однако это время в истории искусства иранцев характеризуется продолжением и обобщением всего того, что было заложено при Саманидах.

Все эти примеры объединяет одно: они являются первыми постройками с полихромным архитектурным орнаментом. Здесь не имеет смысла искать истоки идеи цвета в прошлом иранцев.

Здесь важно посмотреть на эти примеры с точки зрения «призвания» места, «духа места».

Синий цвет неба, граничащего с цветом обожженной местной глины, мог подсказать выбор направления в развитии орнамента. Пояски надписей на теле минарета, таким образом, представляют собой колористический аккорд, вторящий окружающей среде.

Во взаимодействии природного и творческого начала выявляется и архитектурный образ. Следование духу места выявило «нарративную идентичность» иранцев и позволило создать уникальный архитектурный стиль, отдельные элементы которого впоследствии распространились по всему Халифату.

4 Заключение

Таким образом, в статье были намечены основные направления культурного расцвета при династии Саманидов. Была выявлена нацеленность культуры этого периода на поиск собственного «Я» в контексте нового мировоззрения, новой религии. Введенный Полем Рикером термин «нарративная идентичность» позволяет объяснить процесс выведения горизонтов прошлого в историческое настоящее, что иллюстрируют памятники архитектуры. Однако здесь также обнаруживает себя и еще одна особенность феномена идентичности по Рикеру – это отождествление каждый раз себя заново со своим прошлым, восприятие которого разнится в зависимости от ценностей, мировоззрений каждой конкретной новой эпохи. Сказанное означает, что поиски собственной самости приводят скорее к сохранившимся следам прошлого, нежели к объективным его событиям. Таким образом, идентичность связывается с чувством продолжения, с представлением себя в русле изменений.

Эти поиски собственного «Я» сопряжены со стилистическими поисками в архитектуре. Проблема выявления «нарративной идентичности» в архитектурном образе представляется значимой в рамках понимания глубинных аспектов становления архитектурного стиля в искусстве иранцев.

Библиография

- Blair, Sheila (1992). *The Monumental Inscriptions from Early Iran and Transoxiana*. Leiden: E. J. Brill. Supplement to Muqarnas 5. DOI <https://doi.org/10.1017/s0041977x00001932>.
- Blair, Sheila; Bloom, Jonathan M. (2006). *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*. Chestnut Hill: McMullen Museum of Art, Boston College.
- Bloom, Jonathan (1989). *Minaret: Symbol of Islam*. Oxford: Oxford University Press.
- Broug, Eric (2013). *Islamic Geometric Design*. London: Thames and Hudson.
- Canepa, Matthew P. (2009). *The Two Eyes of the Earth: Art and Ritual of Kingship Between Rome and Sasanian Iran*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press. DOI <https://doi.org/10.1525/california/9780520257276.001.0001>.
- Clévenot, Dominique (2000). *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Encyclopaedia Iranica* (1996). URL <http://www.iranicaonline.org> (2019-09-28).
- Ettinghausen, Richard; Grabar, Oleg [1987] (2001). *The Art and Architecture of Islam 650-1250*. New Haven: Yale University Press.
- Frye, Richard N. (ed.) (1975). *The period from Arab Invasion to the Saljuqs*. Vol. 4 of *The Cambridge History of Iran*. 5th ed. New York: Cambridge University Press.
- Grabar, Oleg (1992). *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- Hillenbrand, Robert (1994). *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Katz, Jonathan G. (ed.) (1980). *Architecture as Symbol and Self-Identity. Proceedings of Seminar Four in the series Architectural Transformation in the Islamic World, 1979 Fez, Morocco*. Philadelphia: The Aga Khan Awards for Architecture.
- Michel, George (ed.) [1978] (1995). *Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*. London: Thames and Hudson.
- Mozaffari, Ali (2013). *Forming National Identity in Iran: The Idea of Homeland Derived from Ancient Persian and Islamic Imagination of Place*. New York: I.B. Tauris.
- Norberg-Schulz, Christian (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Pope, Arthur U. (ed.) [1938-1939] (1964-1965). *Architecture*. Vol. 3 of *A Survey of Persian Art from Prehistoric times to the Present*. Tokyo: Meiji Shobo.
- Smith, Anthony D. (1999). *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press.
- Yarshater, Ehsan (2009). «Re-Emergence of Iranian Identity after Conversation to Islam». Curtis Sarkhosh, Vesta; Stewart, Sarah (eds), *The Rise of Islam (The Idea of Iran. Pt. IV)*. London: I.B. Tauris, 2009, 5-12.
- Бартольд, Василий В. (2003). Работы по исторической географии и истории Ирана. Москва: Восточная литература.
- Гадамер, Ханс-Георг (1991). «Введение к работе М. Хайдеггера 'Исток художественного творения'». *Гадамер, Ханс-Георг. Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 99-115.

- Негматов, Нуман Н. (1977). *Государство Саманидов. Мавераннахр и Хорасан в IX-X вв.* Душанбе: Дониш.
- Рикер, Поль [1990] (2008). *Я - сам как другой.* Москва: Издательство гуманитарной литературы.
- Соссюр, Фердинанд (2000). *Заметки по общей лингвистике.* Москва: Прогресс.
- Хайдеггер, Мартин (1993). *Работы и размышления разных лет.* Москва: Гнозис.
- Хмельницкий, Сергей Г. (1992). *Между арабами и тюрками. Раннеисламская архитектура Средней Азии.* Берлин-Рига: Continent.
- Хмельницкий, Сергей Г. (1996). *Между Саманидами и Монголами. Архитектура Средней Азии XI-начала XIII в.* Берлин-Рига: Гамаюн.
- Шукуров, Шариф М. (2012). «Сила памяти и феноменология восприятия в архитектуре Великого Хорасана и Ирана». *Искусство Востока* (4), Сохранность и сакральность. Москва: ГИИ, 106-22.
- Шукуров, Шариф М. (2016). *Хорасан. Территория искусства.* Москва: Прогресс-Традиция.

Il volume raccoglie i contributi del Convegno Internazionale dei Dottorandi del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia e dello State Institute for Art Studies di Mosca *Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age* (6-7 giugno 2019).

Сборник включает материалы Международной конференции аспирантов Департамента Философии и Культурного Наследия Университета Ка' Фоскари в Венеции и Государственного Института Искусствознания в Москве *Text and Image. A Dialogue from Antiquity to Contemporary Age* (6-7 июня 2019).



Università
Ca' Foscari
Venezia

