

VENEZIA ARTI

e-ISSN 2385-2720



Edizioni
Ca' Foscari

Nuova serie 2

Vol. 29 – Dicembre 2020



Rivista diretta da
Silvia Burini
Giovanni Maria Fara

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/veneziah-arti/>

Venezia Arti

Rivista annuale - Nuova serie

Direzione scientifica

Silvia Burini (sezione Contemporaneo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (sezione Medioevo e Età Moderna) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, Alicante, España) John Bowlt (University of Southern California, USA) David Freedberg (Columbia University, New York, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Italia) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, Cambridge, 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)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo) Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Gassa (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) Luca Pietro Nicoletti (Università degli Studi di Udine, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabrina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Clarissa Ricci (Università di Bologna, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Scotti (IUAV 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) Corinna T. Gallori (Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Italia) Jasenka Gudelj (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Rodolfo Maffei (Politecnico di Milano, Italia) Craig Edwin Martin (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) Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Caporedattore Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Federica Ferrarin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia | venezia.arti@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Fondazione Università Ca' Foscari

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2020 Università Ca' Foscari Venezia

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons 4.0 Attribution alone Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons 4.0 Attribution alone International



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double-blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/venezia-arti/>



Sommario

Editoriale

Silvia Burini e Giovanni Maria Fara 5

ARTE E SCIENZA

MEDIOEVO E ETÀ MODERNA

From Vitruvius to the Science Of Drawing Daniele Barbaro's Concept of "Scaenographia"

Filippo Camerota 11

I Gelati, i Gessi e Edgar Allan Poe

Andrea Gardi 31

Poussin and Optics: Reflections on the Lake in "a Calm"

Janis Bell 49

Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia

I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto,
Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck
Luca Fiorentino 65

Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica

Alice Ottazzi 89

Libri e stampe di casa Manfrin a Venezia tra Sette e Ottocento.

Prime considerazioni

Linda Borean 97

CONTEMPORANEO

Mikhail Larionov's Rayonism and the Scientific Mythologies of the Late Nineteenth and Early Twentieth Century

Ekaterina Bobrinskaya 127

Computer art in Italia negli anni Ottanta

Tecnologia, matematica e immaginario scientifico
Paola Lagonigro 137

Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo Roberto Marchesini, Karin Andersen	151
<i>Border hacking: una conversione artistica dei confini nazionali nella società delle reti</i> Paolo Berti	169
Le diagramme en scène Mouvement, geste et écriture Catherine Paoletti	181
ALIA ITINERA	
Des figures hors cadre L'émergence du corps sculpté dans l'architecture de la Renaissance en France Sarah Munoz	195

Editoriale

Silvia Burini e Giovanni Maria Fara

Il problema dei rapporti tra scienza e arte accompagna la civiltà umana dal suo avvio, dalle prime competenze conseguite dall'*homo habilis* e, successivamente, dall'*homo faber*. Risulta inoltre cruciale, com'è noto, nello sviluppo di tutta la filosofia occidentale e compare *ab origine* nella trattatistica sulle diverse pratiche artistiche, a partire da Vitruvio. La celebre espressione dell'architetto parigino Jean Mignot, «Ars sine scientia nihil est», pronunciata nel cantiere del Duomo di Milano, nel 1398, si limita pertanto a riepilogare, peraltro molto efficacemente, un dibattito plurisecolare. Essa spalanca però anche alle susseguenti e pressoché infinite riflessioni, diversamente articolate, di Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, fra' Giocondo ecc., e alla terminologia della letteratura artistica, dalla originaria assenza di ogni dualismo tra arte e scienza che si riscontra nel termine greco *techne* (l'equivalente del latino *ars*), che vale insieme arte e tecnica, a quella impiegata da Vasari nelle sue *Vite*, con particolare riferimento al significato di *artefice*. Nel corso degli ultimi secoli, tale relazione si è andata arricchendo grazie agli apporti di altre scienze umane, dello sviluppo delle ricerche in ambito cognitivo, del tumultuoso incremento delle risorse tecnologiche, in quanto una parte di quello che viene comunemente chiamato scienza è ormai soprattutto la conseguenza di applicazioni tecnologiche, in cui è lo stesso *homo faber* che interviene nell'arte, impegnando la sua intelligenza e la sua fantasia.

Alla molteplicità e alla complessa diacronicità di tali fruttuose e costanti relazioni fra arte e scienza è dedicato il numero di quest'anno della nuova serie di *Venezia Arti*. La prima sezione è composta da sei contributi che indagano aspetti differenti, ma egualmente significativi, del variegato rapporto fra arte e scienza durante l'età moderna. Filippo Camerota, in «From Vitruvius to the Science of Drawing: Daniele Barbaro's Concept of "Scaenographia"», propone un'approfondita lettura in chiave vitruviana della *Pratica della prospettiva*, considerando il testo una filiazione del commento al *De Architectura*. Andrea Gardi, in «I Gelati, i Gessi e Edgar Allan Poe», decifra una nota di possesso crittografata su un esemplare della prima edizione della *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti (Bologna, 1550), ipotizzando che si tratti della spia di una cultura neoplatonica diffusa presso i ceti medi bolognesi di fine Cinquecento. Janis Bell, in «Poussin and Optics: Reflections on the Lake in "a Calm"», alla luce della riconosciuta conoscenza dell'ottica da parte di Nicolas Poussin, e del suo studio dei trattati di Matteo Zaccolini, interpreta il modo in cui sono resi i riflessi dell'acqua sulla superficie del lago nel paesaggio conservato al Getty Museum come un raffinato esempio della maestria del pittore nell'applicazione delle leggi della catottrica. Luca Fiorentino, in «Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia. I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck», studia i poco noti panegirici di De Bie su alcuni pittori di nature morte, attivi soprattutto a Roma, e li discute in un serrato raffronto con la coeva letteratura scientifica. Alice Ottazzi, in «Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica», passa in rassegna alcuni dei principali testi sul disegno in lingua francese, inglese e italiana, individuando nella tecnica del pastello il perfetto esempio di un proficuo rapporto tra conoscenza scientifica e pratica artistica. Linda Borean, in «Libri e stampe di casa Manfrin a Venezia tra Sette e Ottocento. Prime considerazioni», esplora un capitolo sinora solo marginalmente toccato del collezionismo di Girolamo Manfrin, ovvero la sua raccolta libraria (di cui pubblica in questa sede l'inventario del 1796, finora inedito), e il *cabinet* delle stampe, due terreni variamente intrecciati tra loro, a cavallo tra erudizione e collezionismo, anche a carattere scientifico.

Nella seconda sezione, dedicata al contemporaneo, vengono presentati cinque contributi che trattano il tema da punti di vista diversi. Ekaterina Bobrinskaja, in «Mikhail Larionov's Rayonism and the Scientific Mythologies of the Late Nineteenth and Early Twentieth Century», mette a fuoco, in modo totalmente innovativo, concentrandosi soprattutto sul concetto di 'materia radiante', l'approdo del pittore russo Michail Larionov al Raggismo, evidenziando come esso risulti strettamente collegato a mitologie scientifiche e parascientifiche; Karin Andersen e Roberto Marchesini, in «Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo», sanno indagare originalmente l'impatto della scienza sull'arte, mostrando come gli elementi tecno-scientifici della fisica e della biologia abbiano definito un preciso immaginario artistico, a partire dai cyborg dei primi anni Sessanta per arrivare a vari tipi di ibridazioni e alle 'poetiche' teriomorfe. Paolo Berti, in «Border hacking: una conversione artistica dei confini nazionali nella società delle reti», approfondisce alcune tematiche del web degli anni Novanta che hanno sviluppato nuove forme di attivismo come i 'tactical media', collegandoli alla *New Media Art* e alla *Net Art* ma anche alla più estesa possibilità – attraverso i dispositivi portatili – di connettersi in rete, dato che dal 2000 è fruibile anche per la popolazione civile il sistema di geo-localizzazione satellitare GPS (*Global Positioning System*).

Paola Lagonigro, con «Computer art in Italia negli anni Ottanta: tecnologia, matematica e immaginario scientifico», chiarisce la nozione di *Computer Art* indagando le esperienze centrate sull'universo scientifico e prendendo ad esempio alcuni artisti significativi, considerando allo stesso tempo anche il dibattito critico nazionale del nono decennio del Ventesimo secolo. A sua volta Catherine Paoletti in «Le diagramme en scène. Mouvement, geste et écriture» - mette in relazione danza e scrittura cercando di chiarire come la scrittura della danza, in quanto grafema del corpo, renda visibile l'invisibilità del movimento, con esempi concernenti le avanguardie artistiche del Novecento che sono segnate da questa 'ideografia'.

Chiude il volume, nella sezione *Alia itinera*, il contributo di Sarah Munoz «Des figures hors cadre. L'émergence du corps sculpté dans l'architecture de la Renaissance en France», un'esaustiva indagine sui medaglioni all'interno dei monumenti scolpiti in Francia durante la prima metà del Sedicesimo secolo.

Congedando il numero, ci pare doveroso ringraziare le Edizioni Ca' Foscari; i colleghi e il personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'ateneo; i colleghi che fanno parte dei Comitati scientifici e di redazione; *last but not least*, il direttore del Dipartimento, Giuseppe Barbieri, che ci ha sostenuto fin dall'ideazione del numero, non facendoci mancare il suo consiglio competente.

Venezia, il 1 dicembre 2020

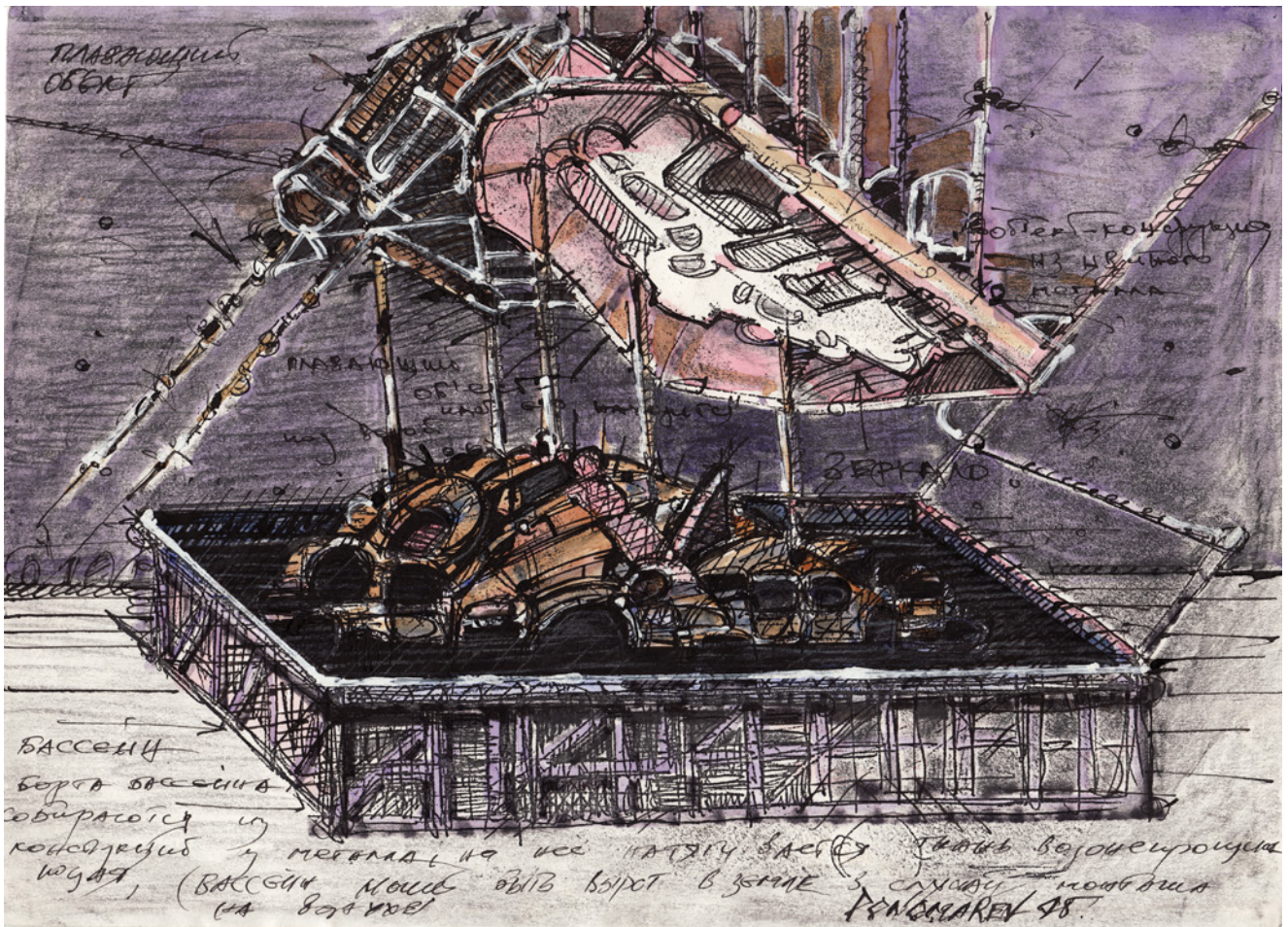
Alexander Ponomarev per *Venezia Arti*

Submobile

1995

mixed media on paper, 21 × 29 cm

Arte e Scienza



Medioevo e Età Moderna

From Vitruvius to the Science Of Drawing Daniele Barbaro's Concept of "Scaenographia"

Filippo Camerota
Museo Galileo, Firenze, Italia

Abstract Daniele Barbaro's treatise on perspective is one of the most authoritative technical-scientific sources of the sixteenth century. Although largely based on the unpublished work of Piero della Francesca, the treatise had the precise and original purpose of filling a gap in the Vitruvian text about the contents of the so-called 'scaenographia', a discipline based on optical geometry of which Vitruvius provided only meagre and sibylline words. The subdivision of the treatise, examined here into the individual parts that constitute it, follows a clearly Vitruvian structure, with the first three parts dedicated to *ichnographia* (perspective drawing of plans), *orthographia* (perspective drawing of solid bodies) and *scaenographia* (perspective drawing of the buildings and their ornaments), and with two other parts specifically dedicated to the measurements of the human body and to the drawing of the planisphere, themes treated by Vitruvius respectively in the third and ninth books of *De architectura*. In this sense, *La pratica della prospettiva*, published in 1568, should be considered as an integral text of the most authoritative commentary on Vitruvius' *I Dieci libri dell'architettura*, published in 1556 and 1567.

Keywords Linear perspective. Vitruvius. Architectural drawing. Scenography. Drawing instruments. Anamorphosis. Planisphere. Proportions.

Summary 1 The First Part. *Principles and Foundation of Perspective*. – 2 The Second Part. *In which it Deals with the Ichnographia, that is a Description of Plans*. – 3 The Third Part. *Which Deals with the Way of Raising Bodies from Plans*. – 4 The Fourth Part. *In which it Deals with the Scenographia, that is, the Drawing of Theatrical Scenes*. – 5 The Fifth Part. *In which a Beautiful and Secret Part of Perspective is Explained*. – 6 The Sixth Part. *Which is Called Planisphere*. – 7 The Seventh Part. *Which Deals with Light, Shadows, and Colors*. – 8 The Eighth Part. *In which it Deals with the Measurements of the Human Body*. – 9 The Ninth Part. *In which Many Instruments and Ways of Drawing Things in Perspective are Described*.

The Renaissance exegesis of Vitruvius' *De architectura* is characterized by the progressive focus on the so-called 'obscure words', terms of difficult interpretation that have ignited the imagination and creativity of artists, architects and humanists. The term *scaenographia* is perhaps the

one that required the most attention, also because it overlapped the rules of linear perspective, a geometric discipline that had revolutionized the language of the figurative arts since the early fifteenth century.¹ Daniele Barbaro did not just discuss the term in the context of his impor-

The present article derives from a lecture presented at the conference on *Daniele Barbaro*, organized in Venice by the Fondazione Giorgio Cini on November 4, 2015. The topic has been explored here to illustrate the contents of the important perspective treatise by Daniele Barbaro, interpreted in the context of his crucial Vitruvian studies. I am grateful to the editorial committee of *Venezia Arti* for their interest in this contribution.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-07-29
Accepted	2020-10-07
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Camerota, F. (2020). "From Vitruvius to the Science Of Drawing. Daniele Barbaro's Concept of 'Scaenographia'". *Venezia Arti*, n.s., 29, 11-30.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/001

tant commentary on Vitruvius' treatise on architecture, but also composed an entire book on the subject, *La pratica della prospettiva*, which transformed the invention of the Moderns into the rediscovery of an ancient discipline.²

The idea of writing a treatise on perspective occurred to Daniele Barbaro while working on the first edition of Vitruvius' *I Dieci libri dell'architettura* (Ten Books on Architecture), published in Venice in 1556. To stimulate his interest in this field of artistic culture was the desire to fill a gap in the Vitruvian text regarding the drawing methods necessary for the construction of the theatrical scenes mentioned in chapter VIII of the fifth book. Vitruvius limited himself to describing the typology of the scenes according to the characters of the tragedy, comedy and satirical drama, but modern commentators turned to that chapter to indicate the field of application of the third species of *dispositio*, a drawing method called "scaenographia", described in the first book and usually interpreted as "perspective":

Those who interpret that word, which is placed in the first Book, called Sciographia - writes Barbaro - and who intend Perspective in that place, where the species of the Disposition are concerned, confirm their opinion with this part of the eighth chapter of the present Book [...] Many also have read Scenographia, and have understood the same, that is, the art of making Scenes; which art admirably seeks the use of Perspective.³

According to Vitruvius, the rules of this method of representation were established in the fifth century BC. by two of the most committed philosophers in the debate on the nature of vision, Democritus

and Anaxagoras, who would have drawn inspiration from a memory written by the painter Agatharchus on a scene painted for a tragedy by Aeschylus:

because Agatharchus, while Aeschylus in Athens taught the art of Tragedy, was the first who made a painted scene, of which he left a Commentary. From this admonished, Democritus and Anaxagoras wrote on the same thing, that is, how to operate with natural reason from the center placed in a certain place in order to correspond with lines to the eye and to the straightness of the rays, so that from an uncertain thing the certain images of buildings made their appearance in the paintings of the Scenes, and those buildings which were figured in the straight planes and façades, escaped through the foreshortening, and seemed to have relief.⁴

Those ancient sources, however, had been lost and Vitruvius had just touched on the subject. The treatise was born, therefore, as a deepening of a Vitruvian theme, and it is precisely in the comment to the quoted chapter of the fifth book, *Of Three Sorts of Scenes*, that in 1556 Barbaro was already able to present the reader with a well-articulated plan of his work.⁵ At that time, the drafting of the treatise included a composition in five books: the first one dedicated to the optical-geometric principles, the second one to the perspective drawing of plane figures (*ichnographia*), the third one to the drawing of bodies (*orthographia*), the fourth one to the representation of buildings with their ornaments (*scaenographia*), and the last one to some specific themes of perspective, such as shadow casting, perspective machines and anamorphosis.⁶ Twelve years later, when the work was published in 1568, this di-

¹ The term "scaenographia" is constantly discussed in the comments to the Vitruvian text (see for example Cesariano 1521, c. 14v). A specific work on Vitruvian terminology is due to Baldi 1612, 153-4.

² The modernity of the invention was underlined by Leon Battista Alberti in the famous prologue to his *De Pictura* (1435) dedicated to Filippo Brunelleschi: "ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza esempio alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute" (Alberti 2011, 204). For an English translation, see Alberti 1970, *Prologue*: "Our fame ought to be much greater, then, if we discover unheard-of and never-before-seen arts and sciences without teachers or without any model whatsoever".

³ Barbaro 1556, V, VIII, 157: "Quelli, che interpretano quella parola, che è posta nel primo Libro detta Sciographia et che intendono in quel luogo, dove si tratta delle specie della Dispositione, la Prospettiva, confermano la loro opinione con questa parte dell'ottavo capitolo del presente Libro [...] Molti ancho letto hanno Scenographia, et hanno inteso lo istesso, cioè l'arte di far le Scene; la qual arte ricerca mirabilmente l'uso della Prospettiva".

⁴ Barbaro 1556, VII, *Proemio*, 182: "perché prima Agatharco, mentre Eschilo in Athene insegnava la Tragedia, fece la Scena dipinta, et di quella ne lasciò il Commentario. Da questo ammonito Democrito, et Anaxagora scrissero della istessa cosa, in che maniera bisogna con ragione naturale dal centro posto in luogo certo corrisponder all'occhio, et alla drittura de i raggi con le linee, accioche d'una cosa incerta le certe immagini delle fabbriche nelle pitture delle Scene rendessero l'aspetto loro, et quelle, che nelle fronti dritte, et ne i piani fussero figurate, scorzassero fuggendo, et paressero aver rilievo". On the perspective painting of the ancient world see Rouveret 1989.

⁵ Moretti 2015, 2017.

⁶ Barbaro 1556, V, VIII, 157: "però io ho partito quell'opera in cinque volumi. Nel primo de i quali io ho gettati i fondamenti della Prospettiva, & dato le regole generali della pratica di essa, con diffinire, dividere, e dimostrare quanto alla detta ragione è

vision into five books had given way to a division into nine parts which addressed two other Vitruvian themes not previously considered: the measurements of the human body, which is discussed in the third book of *De architectura*, and the planisphere, specific theme of the ninth book dedicated to gnomonics.⁷

When Barbaro decided to write the treatise, his optical-geometric knowledge was such as to require the help of a tutor who "in this thing could give [him] light".⁸ He therefore chose to take advantage of the teachings of an authoritative mathematician of the University of Padua, Giovanni Zamberti, well known in Venetian humanistic and scientific circles since the beginning of the century, when his brother Bartolomeo had included him among the dedicatees of his edition of Euclid's works, published in Venice in 1505. The work dedicated to Giovanni was the treatise on *Optics*, and this made him appear in the scientific world as a prominent scholar in that specific field.

Zamberti's edition, which translated Euclid from Greek, was immediately noticed for the harsh criticisms that the author addressed to the Latin edition followed up to then – the one written by Giovanni Campano da Novara in 1255 and published in Venice in 1482 – and it remained for the whole century the main reference text for Euclidean studies.⁹ Among the many scholars who trained on Zamberti's text before Barbaro there was also Albrecht Dürer, who purchased a copy of the book in Venice in 1507, immediately after returning from Bologna, where an unknown master had introduced him to the "secrets" of perspective.¹⁰ Following that translation, Dürer had developed his own treatise on ge-

ometry, which Barbaro used conspicuously, certainly using the Latin edition published by Joachim Camerarius in Paris in 1532 and reprinted several times.

In general, Barbaro believed that no author before him had adequately dealt with the theme of perspective: "few things Alberto Durero left us – he writes – although ingenious, and subtle ones. Serlio expressed himself more roughly; but both of them (I will say so) stopped above the edge of the door".¹¹ Barbaro's aim was to overcome that threshold in order to fully enter the multidisciplinary rooms of perspective science; he used various sources with this purpose, among which also stands out Piero della Francesca's *De prospectiva pingendi*, which presumably Giovanni Zamberti used as a textbook for his perspective lessons. In fact, Piero's was the only text conceived as a drawing manual: he guided the apprentice's hand in every movement, replicating the same gestures many times, and perhaps for this reason Barbaro gave the unedifying judgment that we read in the *proemio*, where he defines Piero as the author of "some simple practical applications laid out without order, and foundation, and crudely explained [...] that could be useful for idiots".¹² Those practical applications, however, served him a great deal to judge from the quantity of "precepts and rules", drawings and quotations extracted from the work of the painter from Sansepolcro [fig. 1]. In his considerations on the ideal amplitude of the viewing angle, for example, Piero is quoted literally for an entire proposition: "Pietro from Borgo S. Stefano [sic, read S. Sepolcro], who left some things of Perspective, from which I took some of the above descriptions says these formal words".¹³

necessario, accioche senza dubitatione l'huomo possa porre la veduta in propio, & accomodato luogo, accioche non venghino di quelli errori, che di sopra ho detto. Et cosi nella prima parte i precetti, la vista, & i quadrati si pongono. Nel secondo se insegna la Dispositione de i piani regolari, & irregolari, in squadra, & fuor di squadra, & i perfetti di qualunque corpo si sia. Nel terzo sono le misure de i corpi, accioche volendo noi da i piani perfetti tirare i piani di Prospettiva, & da questi levar i detti corpi, sappiamo le misure loro. Nel quarto si dimostra il modo di levar i corpi secondo le altezze loro, & qui si trattera delle tre sorti delle Scene predette, come si hanno a levare, & de i corpi mathematici, de i loro tagli, rilievi, e piegature, dal che ne nascera una pratica meravigliosa, & una grande utilità per molte cose, che & per adornamento, & per commodo ci vengono tutto di per le mani. Nella quinta & ultima parte si tratta dell'ombreggiare, de i lumi, d'alcuni strumenti della Prospettiva, & d'alcune altre maniere di questa pratica, come molte cose si dipingono, che non si possono vedere, se non in un certo, & determinato punto, ò con ispecchi, ò con traguardi, ò con altre sorti di vedere".

⁷ On the composition of the treatise, in addition to Moretti 2015 and 2017, see also Monteleone 2020.

⁸ Barbaro 1556, V, VIII, 157: "...et pero con diligenza ho cercato, chi in questa cosa mi potesse dar lume, finalmente ho ritrouato un buon precettore, il nome del quale honoreuolmente serà da me posto, nel trattato della Prospettia, che io intendo di dar in luce". See Barbaro 1569, *proemio*, 3 [sic, read 5].

⁹ Gavagna 2010.

¹⁰ Fara 1997, 2008.

¹¹ Barbaro 1569, *Proemio*, 3 [sic, read 5]: "poche cose ci ha lasciato Alberto Durero benche ingegnose, et sottili. Più grossamente si è portato il Serlio; ma l'uno et l'altro (dirò così) si sono fermati sopra il limitare della porta".

¹² Barbaro 1569, *Proemio*, 3 [sic, read 5]: "alcune pratiche leggieri poste senza ordine, et fondamento, et esplicate rozzamente [...] che per gli idioti ci potriano servire".

¹³ Barbaro 1569, II, VIII, 36: "Pietro dal borgo S. Stefano [sic, read S. Sepolcro], il quale ha lasciato alcune cose di Perspettiva, dal quale ho preso alcune delle soprapposte descrittioni, dice queste formali parole".

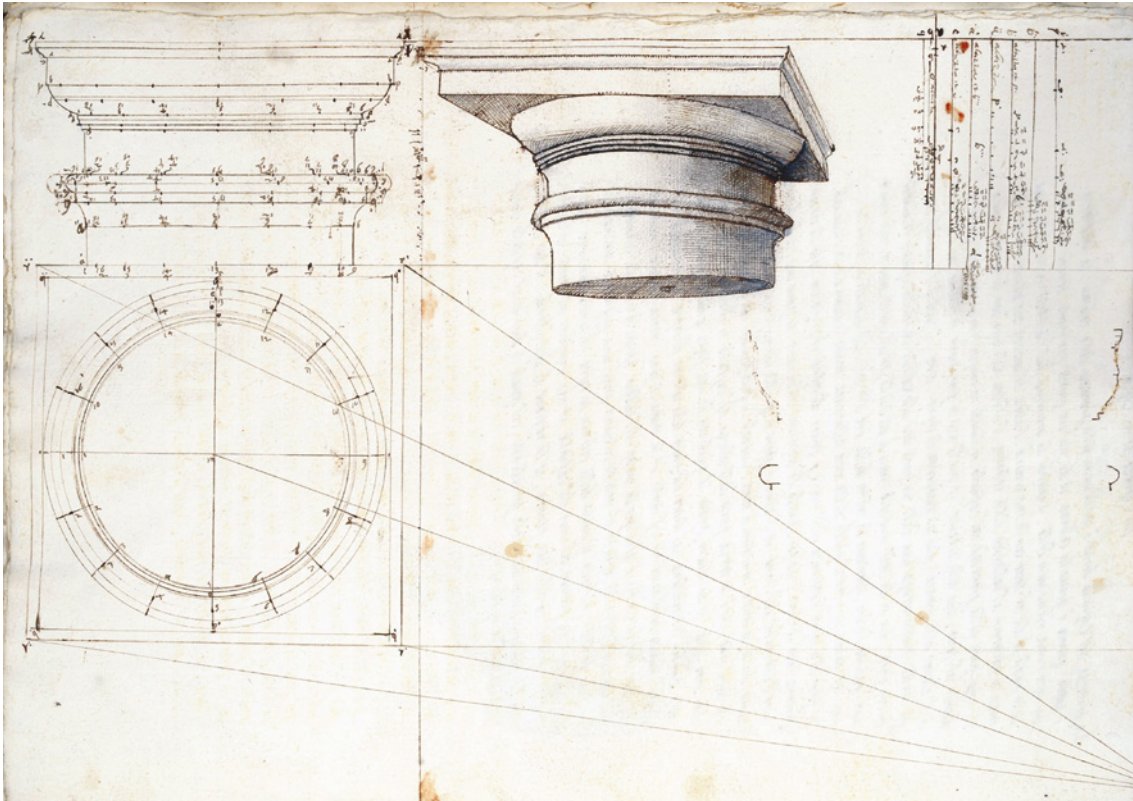


Figure 1 Daniele Barbaro, perspective drawing of a Tuscan capital with the procedure of Piero della Francesca. Venezia, Biblioteca Marciana, It. IV, 39=5446, 305v

The only positive judgment is reserved to one of the most eminent mathematicians of the time, Federico Commandino, who “in the planisphere of Ptolemy has placed some learned demonstrations, as he always used to do, pertinent to Perspective, as the principle of that [planisphere], not useless for to excite the minds of scholars”.¹⁴ In 1558, Commandino published in Venice a commentary on Claudius Ptolemy’s planisphere in which he illustrated the projective problem of the celestial sphere transformed in a plane figure, using the painters’ perspective and describing two rules (later codified by Vignola) in a much more precise way than Serlio had done.¹⁵ The “scenographic” demonstration of the flat projection of the celestial sphere had been illuminating for Barbaro: from that text, he got the idea of including in his treatise a chapter dedicated to the planisphere. The theme fit perfectly into the program of the work because it examined the problem of the construction

of the analemma discussed by Vitruvius in the ninth book of *De architectura*.¹⁶ Barbaro went even further, composing a treatise on sundials that he never published, perhaps discouraged by the *Liber de horologiorum descriptione* that Commandino had in the meantime published, together with the edition of Ptolemy’s *De analemmate* in 1562.

La pratica della prospettiva came out a year after the second edition of the *I Dieci libri dell’architettura* (1567), where Barbaro again anticipated the publication of his treatise, omitting however the description of the content given in 1556 and become outdated in the meanwhile. As in the first edition, he talks about his treatise in the comment to chapter VIII of the fifth book, where he reiterates that the construction of the scenes is based on the

knowledge and experience in perspective, because all those things require regulating the

¹⁴ Barbaro 1569, *Proemio*, 3 [sic, read 5]: “nella sfera piana di Tolomeo ha posto alcune dotte dimostrazioni, come egli è solito sempre di fare, pertinenti alla Prospettiva, come principij di quella, non inutili per eccitare gli animi de gli studiosi”.

¹⁵ Commandino 1558; Serlio 1545; Vignola 1583.

¹⁶ On the Vitruvian analemma see Ronca 1976, and Losito 1997.

point of view in how those faces are seen [...]. This necessity has moved me to want to facilitate those who study in this area as well, as far as I am able, and so I have written about perspective with the reasonable ways and means aimed at the practice of what is called *scaenographia*. I have laid the foundations of this knowledge and the rules of this practice.¹⁷

The link between his perspective treatise and Vitruvian 'scenography' is enshrined from the very first words of the *Proemio*: "Among many beautiful and illustrious parts of Perspective [i.e. Optics], there is one which is called Scenography by the Greeks. Of this I remember promising to write in my commentaries to Vitruvius".¹⁸ The Greek term *skenographia*, from which the one used by

Vitruvius derives, has its origins in the classification of the mathematical sciences of Geminus, who described this discipline as a section of optics intended for the control of proportions in architecture and the figurative arts in the first century BC. From this tradition comes the term *temperatura*, used by Vitruvius to indicate those optical corrections of the proportional system in architecture which had to guarantee the preservation of perfect symmetries in the buildings, even in those cases where visibility conditions would have prevented it. And from that discipline it is presumed that the perspective rules for the construction of the theatrical scenes are also derived, those illustrated in the lost writings of Democritus and Anaxagoras mentioned again by Barbaro in the *Proemio*.¹⁹

1 The First Part. Principles and Foundation of Perspective

"Eye, visual rays and viewing distance" are the foundations of perspective that Barbaro describes on the basis of ancient and medieval optical sources: Euclid in the first place but also the Latin "perspectivists", among which we have to include, although not explicitly mentioned, at least Pecham and Witelo. The eye was the object of study of what the Greeks called "Optika" and the Latins "Prospectus", that is the science of vision that does not investigate "a simple seeing, but a careful, and measured seeing [...] and yet the simple aspect is an operation of nature, and the Prospectus is the office of reason".²⁰ This distinction made the ancient physiological question on the intromission or extramission of visual rays superfluous, since on the geometric level the rules remained valid "in whatever way it is". The rays were in any case straight lines that extended from the eye to the ob-

ject in a pyramidal shape and their angular amplitude determined the viewing distance. Barbaro explains that, among the various angular openings, the correct vision is obtained only under a "narrow" angle, i.e. less than 90°. Being "the black of the eye that we said was named uvea" lower than the fourth part of the eyeball, and being the apex of the pyramid in the center of the eye, the maximum permissible angular opening was that given by the triangle which has as its basis the opening of the pupil.²¹ Considering, therefore, that the opening of the optical angle determined the appearance of the objects, it was possible to obtain "the regula, and the shape of the quadrant by Alberto Durero, with which he proportioned the letters, or figures, which are in the height of some columns or walls", a rule that could be seen applied "in the golden Angel above the tower of S. Mar-

¹⁷ Vitruvius 1567, 257: "intelligenza, et la pratica della prospettiva, perché tutte quelle cose ricercano il punto della vista nostra regolatore di quanto si vede in quelle facciate [...] Questa necessità mi ha mosso a voler giovare, quanto per me si può, anche in questa parte agli studiosi, et però io ho scritto di prospettiva con vie, et modi ragionevoli drizzati alla pratica che è detta scenografia, et ho gettato i fondamenti di questa cognizione, et le regole di questa pratica"; for the English translation see Williams 2019, 421. A reference to the treatise on perspective is also found in IX, 8, 398-9: "Hora per più facile intelligenza dirò cosa [concerning the *analemma*], che bene considerata, et appresa darà un lume mirabile al presente discorso, et gioverà in molte altre cose degne; et specialmente nella prospettiva, si come nel nostro trattato della scenographia havemo chiaramente esplicito"; Williams 2019, 664: "Now, for more ready understanding I will discuss that which, when thoroughly meditated and understood, will shed admirable light on the present discourse, and be of help in many other worthy things, and especially in perspective, as we have clearly explained in our treatise on *scaenographia*".

¹⁸ Barbaro 1569, *Proemio*, 3 [sic, read 5]: "Tra molte belle, et illustri parti della Prospettiva [cioè l'Ottica], una ven'hà, la quale da Greci è detta Scenografia. Di questa ne i miei commentari sopra Vitruvio mi ricordo d'haver promesso di trattare".

¹⁹ On this topic see: Camerota 2019.

²⁰ Barbaro 1569, I, II, 6: "non uno semplice vedere, ma uno avvertito, et considerato vedere [...] et però il semplice aspetto è operazione di natura, et il Prospetto è officio di ragione".

²¹ Barbaro 1569, I, V, 8: "il nero dell'occhio che dicemmo essere uvea nominata".

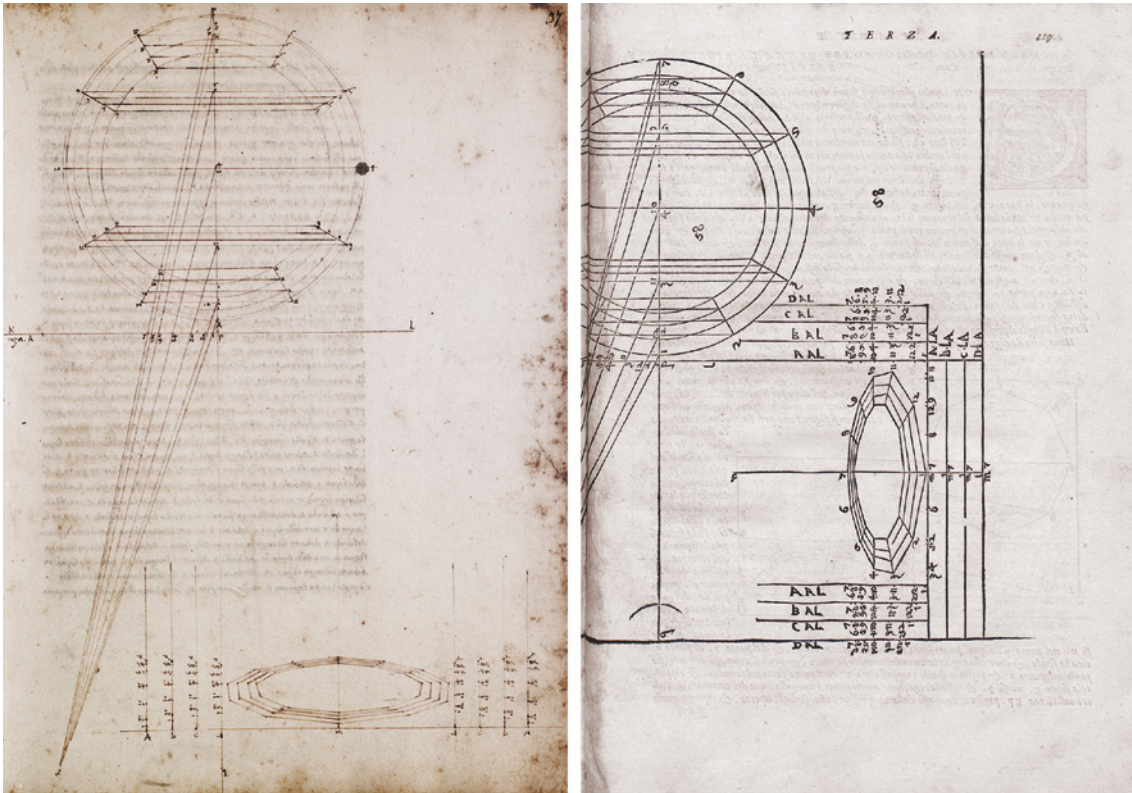


Figure 2 Daniele Barbaro, perspective drawing of a “mazzocchio” (polyhedral ring) with the procedure of Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, III, IV (Barbaro 1569, III, XXXVI, 119)

co in Venice”²² and which was practiced in similar cases by the ancients, as Vitruvius and before him the mathematician Geminus recall.²³

In this book Barbaro exposes only the optical principles. The three fundamental elements of vision – eye, visual rays and distance – were not sufficient to define the representation of the observed things. Piero della Francesca, from whom

Barbaro derives almost all the illustrations of this introductory part, had in fact indicated five basic elements, adding to the three that concerned vision as a natural phenomenon (optics or *perspectiva*) – the same mentioned by Barbaro – two others that concerned instead the representation of what is seen (perspective or *prospectiva*), that is, the object and the picture plane.

2 The Second Part. In which it Deals with the Ichnographia, that is a Description of Plans

The instructions on the perspective drawing begin with the construction of plans, “because without the *Ichnographia*, that is, the low and flat drawing of things, no figure can be described, since every elevated thing is born from the plan as the tree

is born from the root”.²⁴ Barbaro adopts the term used by Vitruvius to define the first species of the *disposition*, but his precepts and rules clearly derive from Piero’s *De prospectiva pingendi*. The plans are drawn within a “perfect square figure”

²² Barbaro 1569, I, V, 9: “la regula, et la forma del quadrante di Alberto Durero, col quale egli proportiona le lettere, overo figure, che sono nell’altezza di qualche colonna o parete”, as practiced “nello Angelo dorato sopra la torre di S. Marco in Vinetia [I, IX, 23]”.

²³ Schiène 1897; Aujac 1979.

²⁴ Barbaro 1569, II, II, 27: “perché senza la Ichnographia, cioè disegno basso e piano delle cose, non si può descrivere alcuna figura, essendo che ogni cosa elevata nasce dalla pianta come l’albero nasce dalla radice”.

to be shortened "in the given limit according to the eye and the distance". The picture plane is called limit (termine), according to the definition of Piero della Francesca, and from the XII-XV theorems of "Pietro the painter" derive the demonstrations on how to obtain the "foreshortened square" to be divided into smaller squares with the diagonal method. From Piero also derive the way of "increasing or decreasing the foreshortened plane", as well as the distance point construction, and the demonstration of the optimal distance from the picture plane which, as mentioned above, Barbaro illustrat-

ed with the same words of his source.²⁵ The plans are drawn inside the foreshortened floor according to the two ways described by Piero, the diagonal method and the intersection of the visual pyramid in plan and elevation. The first involved the projection of the points with reference to the diagonal of the square – both in the "perfect", the true shape, and in the "decreased", the foreshortening – while the second method consisted in the plan and elevation drawing of the object and the visual pyramid with subsequent measurement in both projections of the intersections with the picture plane.

3 The Third Part. Which Deals with the Way of Raising Bodies from Plans

The third part "deals with the *Orthographia*, that is, with the straight elevation of bodies, from their plans":²⁶ it is the second species of the Vitruvian *dispositio*, necessary for drawing in perspective the geometric bodies. In this case, Barbaro also partially followed Piero della Francesca, and described the whole series of regular bodies illustrated by Piero in the *Libellus de quinque corporibus regularibus* and by Luca Pacioli in the *De Divina proportione*. The 'unfolding' of the bodies, that is the drawing of the faces that compose them, derives instead from the treatise on geometry by Albrecht Dürer, a reference source also for the series of irregular bodies which, like the previ-

ous ones, are all depicted in perspective ("dritto", or 'straight') with their shadows ("adombrazione", or 'overshadowing'). When he came to the description of the most difficult bodies, such as the *mazzocchio*, he felt the need to introduce "some easy and quick ways to make plans, and bodies", once again using Piero's treatise. Two elements clearly derive from that source: the use of the "pony-tail bristle" and two paper rulers to transfer on the drawing the intersection points in separate groups [fig. 2]. The procedure differed only in the way of transporting the intersection points, which occurred by means of two compasses, according to a solution suggested by Dürer.²⁷

4 The Fourth Part. In which it Deals with the Scenographia, that is, the Drawing of Theatrical Scenes

The rules set out in the first three parts of the treatise were functional to the construction of theatrical scenes which constituted the main objective of the treatise: "I hope – writes Barbaro – that the difficulty of past things will make the Scenographia easy, and I said all which is contained in the previous three parts to be applied to the latter".²⁸ Here Barbaro felt the need to replicate his "opin-

ion on that word, which places Vitruvius in the first book in chapter II, where he talks about the ideas of the *dispositio*", and reiterated that many "have interpreted that word *Sciographia* for Perspective, which is like an overshadowing. Many also read *Scenographia*, instead of *Sciographia*, and understood the same, that is, the drawing of the Scenes".²⁹ His opinion was that the species

²⁵ Barbaro 1569, II, VIII, 36. Piero della Francesca 1942, I, XXIV.

²⁶ Barbaro 1569, II, XI, 42: "Seguita che si venga alla Terza [parte], nella quale si tratta della Orthographia, cioè della elevazione dritta dei corpi, dalle piante loro".

²⁷ Barbaro 1569, III, XXXVI-XXXVII, 117-20. Piero della Francesca 1942, III, I; Durer 1532, IV, fig. 56.

²⁸ Barbaro 1569, IV, I, 129: "io spero che la difficoltà delle cose passate, ci farà parere facile la Scenographia, per l'uso della quale ho detto tutto quello, che si contiene nelle tre parti precedenti".

²⁹ Barbaro 1569, IV, I, 130: "repplicando la mia opinione sopra quella parola, che pone Vitruvio nel primo libro al cap. II, dove egli parla delle idee della disposizione [... molti] hanno interpretato quella parola Sciographia per la Perspettiva, la quale è come una adombratione. Molti anche hanno letto Scenographia, in luogo di Sciographia, et hanno inteso lo istesso, cioè la descrizione delle Scene". Among those who read "sciographia" as perspective, see, for instance, Serlio 1537, 3, where he describes the content of his *Third book of architecture*: "Nel terzo si vedrà la Ichnographia, cio è la pianta: la Orthographia, che è il diritto; la Sciographia, che viene a dir lo Scortio de la maggior parte degli edificij, che sono in Roma, in Italia, et fuori, diligentemente misurati, et postovi in scritto il loco dove sono e 'l nome loro". On the meaning of the term "skiagraphia" and its interpretations see Keuls 1997, 107-44.

of the *dispositio* must necessarily be of the same genre, that is, all orthogonal projections "so that what is born, and what grows is the same thing". Like the first two species - *ichnographia* and *orthographia*, which depicted the building in orthogonal projection, respectively in plan and in elevation - the third, for completeness of the drawing, should have represented in orthogonal projection the profile and the wall thicknesses. The third species, therefore, should have been a cross section, not a perspective drawing, and if Vitruvius had not intended to include in the *dispositio* also "the profile [cross section], he would have missed greatly, both because he would have left a necessary species, and because he would have placed one, which does not belong to the nature of its genre";³⁰ perspective, in fact, is not an orthogonal projection.

Barbaro attempted to solve the exegetical problem by questioning the authenticity of the term "scaenographia", which could have come from a corruption of "sciographia", a term derived from the Greek "skiagraphia" (representation of shadows) to which the noun would better bind "adumbratio", adopted by Vitruvius in his definition: "Scaenographia [sciographia, according to Barbaro] est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus"³¹ In the commentary to Vitruvius, Barbaro had explained that

The third idea is the profile, called the *sciographia*, of which great use comes because through the description of the profile comes the understanding of the size of the walls and the projections and retractions of each member. In this the architect, like the physician, shows all the interior and exterior parts of the works [...]. The usefulness of the profile moves me to interpret Vitruvius' text as *sciographia* and not *scaenographia* because even though *scenographia* is

the description of the *scaenae* and perspective and is necessary in the things of the theater, as will be seen in the fifth book, it does not appear that it is related to the ideas of disposition of which we are speaking here [...]. As far as I am concerned, if it were necessary to understand perspective in this present discussion, I would have there be four ideas of the disposition, in order to propose the profile to you, so necessary does it seem to me to be [...] because all the lines come to the eye unimpeded and the projections and retractions and the sizes are known as they are and not as they appear with proportionate lines and angles, as is done in perspective.³²

Barbaro's interpretation seems to have had an immediate response in the scientific literature of the time, or perhaps it was based on the intellectual exchange that he had to have on the matter with Francesco Barozzi. The translation of Proclus' commentary on the first book of Euclid's *Elements* that Barozzi published in Padua in 1560 with a dedication to Daniele Barbaro - a work in which Proclus recalls Geminus' classification of the mathematical sciences - reported, in fact, "sciographiche" instead of "skēnographikē".³³

An eloquent example of how the three species of the *dispositio* could express the characteristics of the building in a single drawing - all belonging to the same genre - is illustrated in a plate published in Book IV of Vitruvius' *I Dieci libri dell'architettura* and proposed again in the treatise on perspective: a round temple depicted in "plan, elevation and profile", that is to say in *ichnographia*, *orthographia* and *sciographia* [fig. 3].³⁴ Barbaro, however, was well aware of the ambiguity of the Vitruvian definition - "although it seems that the definition of *sciographia* adopted by Vitruvius hints at the definition of perspective" - and concludes that whatever Vitruvius' intention had been with regard

³⁰ Barbaro 1569, IV, I, 130: "[if Vitruvius had not included] il profilo, egli haverebbe mancato grandemente, sì perché avrebbe lasciato una specie necessaria, sì perché ne avrebbe posta una, che non partecipa della natura del suo genere".

³¹ Vitruvio 1997, I, 2, 2. On Renaissance translations and interpretations, see Di Teodoro 2002, 38-43. Modern criticism generally tends to follow the most widespread interpretation since the Renaissance, thus translated by E. Panofsky 1927, footnote 19: "Scenography is the illusionistic reproduction (this is probably the best translation of *adumbratio*...) of the façade and the sides, and the correspondence of all lines with respect to the center of the circle [actually the compass point]"; see Panofsky 1991, 100.

³² Williams 2019, 62-3; Vitruvius 1567, I, 2, 2, 29-31: "La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perché per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze de i muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, et in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, et esteriori delle opere [...]. Questa utilità del profilo mi muove ad interpretare sciografia, et non scenografia, perché se bene la scenografia, che è descrizione delle scene, et prospettiva, è necessaria nelle cose de i teatri, come si vedrà nel quinto libro; non però pare, che sia secondo le idee della disposizione, delle quali si parla [...]. Io per me, quando avessi ad intendere in questo luogo la prospettiva, vorrei che fossero quattro le idee della disposizione, per ponervi il profilo; tanto egli mi pare necessario [...] perché tutte le linee vengono all'occhio senza impedimento et si conoscono gli sporti, et le ritrattioni, et le grossezze come sono, et non come appaiono con linee, et anguli proporzionati, come si fa nella prospettiva".

³³ Proclus Diadochus 1560, I, XIII: *Alia totius Mathematicae scientiae divisio ex mente Gemini*.

³⁴ Barbaro 1569, IV, XV, 154.

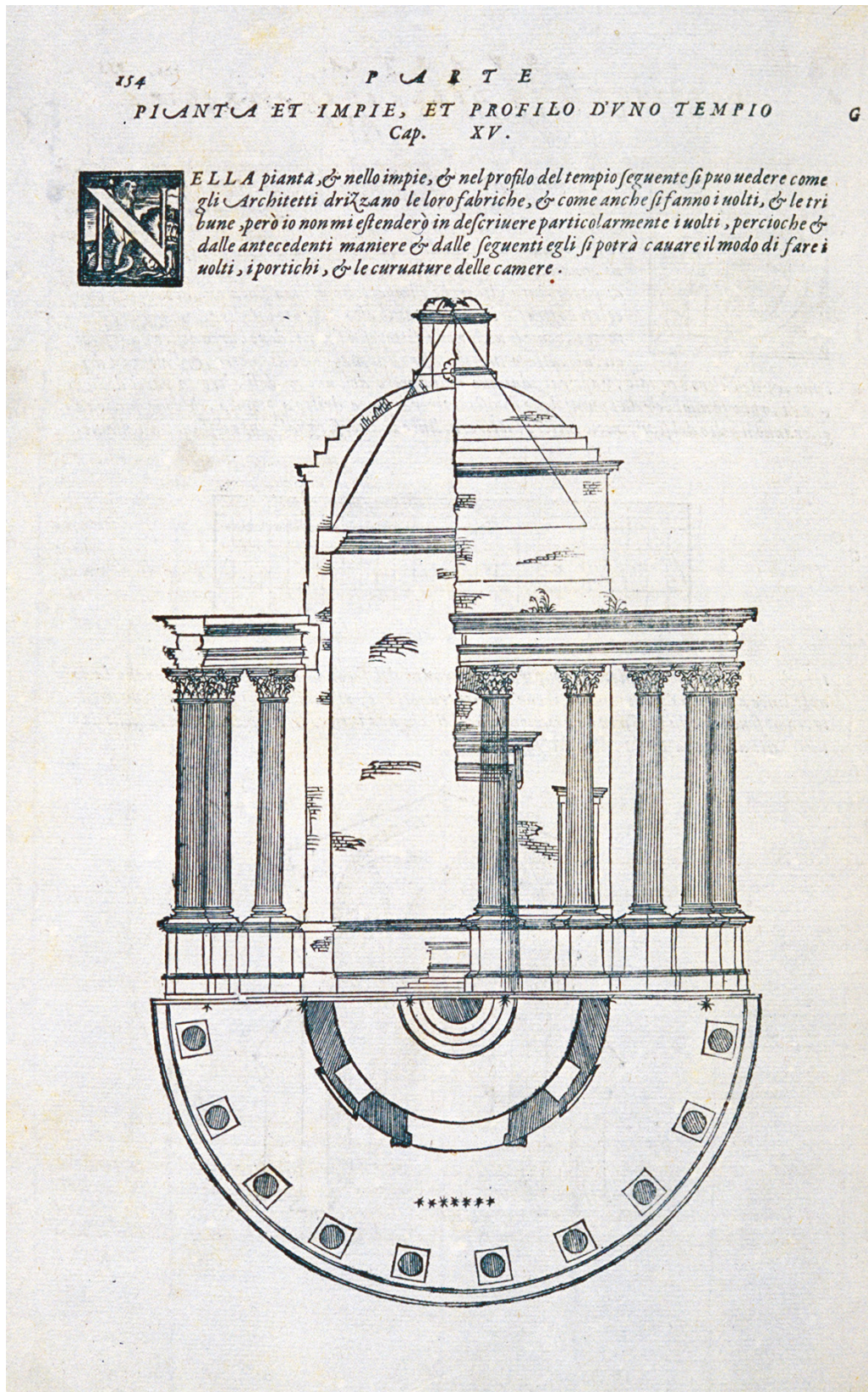


Figure 3 Daniele Barbaro, plan, elevation and section of a round temple (Barbaro 1569, IV, XV, 154)

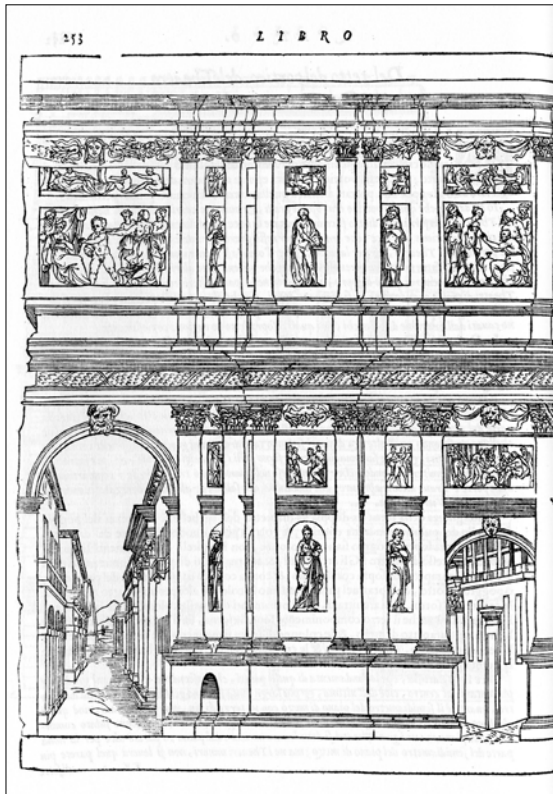


Figure 4 Daniele Barbaro, reconstruction of the ancient scene with the perspective views painted on the “periacti” (rotating triangular pillars) (Barbaro 1556, V, VII)

to the third idea of the *dispositio*, scenography remained a fundamental discipline for the construction of the scenes: “to draw the scenes”, therefore, “the knowledge of Perspective it is necessary”.

The scenographer’s first task, having to represent buildings in perspective, was to learn the rules of architecture: the syntax of the classical orders, the proportions, and the design of the ornamental motifs. He therefore had to learn the rules of drawing in orthogonal projection according to the three species of the *dispositio*, in order to be able to “draw”, “shorten” and “shade” correctly all the parts of the buildings to be painted on the various picture planes that make up the scene. The scenographer’s perspective drawing

was more complicated than that of the painters. It was not just a matter of painting a backdrop but of composing the image through a series of frontal and oblique canvases arranged on a sloping stage. To control the perspective correspondence between the various parts of the scene and to give the illusion of the continuity of the lines, the scenographers relied on practical devices often of their own invention. Barbaro describes a procedure invented by the Mantuan architect Pompeo Pedemonte which consisted of sighting a rope stretched between the vanishing point on the backdrop and the point of origin of the lines on the front of the stage. The sighting technique was used to make the rope “shade” or “as the mathematicians who make sundials say, the line of contingency”, so as to be able to draw an objectively broken but apparently continuous line.³⁵

Following Vitruvius, but drawing the iconography from Serlio, Barbaro briefly describes the characters of the three classic scenes, helping to affirm their typology in the theatrical culture of the sixteenth century. The reference to the ancient scene, however, is only literary. From a technical point of view, the scene described by Barbaro, like that of Serlio, is absolutely modern. The ancient scene was not as complex. As Barbaro himself illustrates in his commentary to Vitruvius, the ancient theater usually provided for a large front façade (*frons scenae*) closed laterally by two short orthogonal protrusions (*versurae*). The scene changes took place by means of simple revolving mechanisms, the so-called *periacti* or ‘triangular machines’, which were located behind the doors of the *frons scenae*: the royal door and the *hospitalia*. On those triangular prisms there were painted canvases that showed the various places where the scenic action took place. In Barbaro’s interpretation drawn by Andrea Palladio, the painted images showed glimpses of buildings lined up along imaginary streets that converged on the stage [fig. 4].³⁶ We do not know what Palladio had foreseen for the Olympic Theater of Vicenza (which of that philological reconstruction constituted, later, the material expression), but it is possible that behind the doors of the majestic *frons scenae*, he had imagined modern *periacti* rather than the three-dimensional scenes then built by Vincenzo Scamozzi.

³⁵ Barbaro 1569, IV, XVI, 155.

³⁶ Vitruvius 1567, V, 6, 249, 253-4.

5 The Fifth Part. In which a Beautiful and Secret Part of Perspective is Explained

From the fifth to the ninth part, Barbaro treated some particular perspective themes, such as the anamorphosis, the planisphere, the projection of shadows, the proportions of the human body and the perspective tools. The anamorphosis is presented as a "beautiful, and secret part of Perspective" whose rules could be derived from the same perspective principles "that I put in the first part". The images painted on the oblique planes of the theatrical scenes entailed deformations such as to suggest an adequate study of this perspective theme. The starting point, however, could also derive in this case from the reading of the *De prospectiva pingendi*, where the last three propositions precisely illustrated the playful cases of perspective; cases in which the perspective deformation of the images was artificially exaggerated to deceive the eye of the observer, making non-existent objects appear as if they were true. Beginning in the thirties of the sixteenth century, artists had begun to produce extraordinary examples of this particular application of perspective. Some refined woodcuts called 'images with secret' (*Vexierbilder*) were printed around 1530 by Erhard Schön, a painter from the circle of Dürer, and in 1533 Hans Holbein the Younger had signed the splendid double portrait of the French ambassadors Jean de Dinteville and George de Selves, then on a diplomatic mission in London, a painting in which the deformed image of a skull stood out, visible only from a lateral and grazing observation point. George de Selves had been ambassador to Venice in 1540 and may have brought news of that painting to the lagoon city. Barbaro, in turn, had been ambassador to London, at the court of Edward VI, from 1548 to 1551, and if he did not see the masterpiece of Holbein that Jean de Dinteville

brought with him to France at the end of his mission, he may have seen other excellent examples of that perspective technique, such as the refined anamorphic portrait of King Edward at the age of nine painted by William Scrots in 1546.

Barbaro seems to have known many "ingenious Perspectivists": some "devising ways to write letters on panels, which cannot be read except with mirrors, through reflected rays; others drawing sundials with the reflections of light; and others who did wonderful works using the medium of water for the refraction of rays".³⁷ The deformation of the images was obtained by exacerbating the parameters of perspective, namely the height of the vanishing point and the distance of the viewpoint, but Barbaro did not go into the substance of the geometric construction. His approach was purely mechanical, albeit in the awareness, perhaps, that the procedure he proposed materially expressed the geometric method of Piero della Francesca. The procedure consisted in drawing the correct image on a sheet to be perforated "as if you wanted to pounce it", in placing this sheet on the edge of a panel, orthogonally or slightly inclined, and in projecting the points on the panel with the sunlight or by means of a "lamp" [fig. 5]. The images were "stretched and narrow", and appeared "without any rules and shapes, but if you stand at the point from which the sunbeams have come, the heads [the image drawn] will seem to you to be shaped as they are above the paper".³⁸ He also suggested that in the front view the deformed lines were masked by other representations, such as "countries, waters, mountains, stones", pretending a landscape representation of the type visible in the engravings of Erhard Schön.

³⁷ Barbaro 1569, V, I, 159: "ingegnandosi di scrivere lettere nelle tavole, che non si possono leggere se non con i specchi, et quasi di riverbero, altri con riflessi di lumi hanno disegnatò horaloggi, altri usando il mezzo dell'acqua per la rifrattione de i raggi hanno fatto prove meravigliose".

³⁸ Barbaro 1569, V, II, 159: "Piglia una carta, nella quale dipignerai una, o due teste humane [...] et queste punteggierai come se ne volessi fare uno spolvero [...] Da poi piglia la tavola sopra la quale tu vuoi riportare le due teste [...], drizza la tavola col taglio al Sole, secondo l'altezza sua, accioche passando i raggi per li punti della carta [...] si veda nella tavola che i raggi del Sole descrivono le dette teste, le quali seranno allungate e strette [...] senza regula e forma alcuna, ma se starai al punto, dal quale sono venuti i raggi del Sole, le teste ti pareranno formate, come sono sopra la carta".



Figure 5 Virtual reconstruction of the way described by Barbaro to draw an anamorphosis. Photograph by F. Camerota and F. Corica

6 The Sixth Part. Which is Called Planisphere

Another “beautiful, and ingenious, and useful invention” was the plane projection of the celestial sphere, “as Ptolemy teaches in his treatise dedicated to the subject”.³⁹ The starting point for this perspective theme, as anticipated, came from Federico Commandino’s commentary on Ptolemy’s *Planisphere*. The work had been published with the aim of demonstrating the projective principles underlying the stereographic representation of the celestial sphere, using “that part of optics that the ancients called scenography”.⁴⁰ Geminus’ text, then also spread as a work by Hero, clearly transpires from the words of Commandino which indicates that that discipline was “of great use to architects” to ensure a correct perception of the proportions in the buildings in relation to the different appearance of things: “So that when [the architect] wants to represent circles, sometimes

he doesn’t draw circles but ellipses”.⁴¹ In support of his demonstrations, Commandino also led the theoretical and practical experience of modern artists that was “of great help [to him] in following the thought of this little book [Ptolemy]”.

The plane projection of the celestial sphere was performed on a picture plane passing through the equator, from a projection center located at the South Pole. This geometric projection was necessary to design the astrolabe and in some medieval treatises on the composition of this instrument, the polar projection point was called for greater clarity “oculus videns”.⁴² The image of the celestial sphere projected on the equatorial plane was compared to what an observer would have seen if he had been at the South Pole with his gaze turned towards the opposite pole. Following this tradition, but also using the Renais-

³⁹ Barbaro 1569, VI, I, 159: “bella, et ingeniosa, et utile invenzione [...] si come insegna Tolomeo nel suo Trattato a questo dedicato”.

⁴⁰ Ptolemy 1558, dedicatory letter: “quella parte dell’ottica che gli antichi chiamarono scenografia”.

⁴¹ Hieronis Alexandrini *Nomenclatura Vocabulorum Geometricorum*, in Dasypodius 1579, II, 18. Proclus Diadochus 1560, I, XIII: *Alia totius Mathematicae scientiae divisio ex mente Gemini*. The book, edited by Francesco Barocci, is dedicated to Daniele Barbaro.

⁴² See, for example, Messahalla, *De compositione et utilitate Astrolabii*, in Gunther 1929, V (*Chaucer and Messahalla on the astrolabe*).

sance perspective conquests, Federico Commandino believed he could further clarify the projective principle of the planisphere, illustrating the methods of representation elaborated by modern painters who had been useful to him to understand the text of Ptolemy. His commentary therefore presents itself as a pamphlet on perspective where the author describes two different ways of foreshortening a square plane, corresponding to the method of intersection in plan and elevation and to the distance point construction. They were the two methods then masterfully codified by Giacomo Barozzi da Vignola who Commandino remembers in the dedication to Cardinal Ranuccio Farnese, as "an excellent and very competent architect" so expert in "perspective that in this part of science no doubt gives way to anyone".

The lesson was immediately received by Daniele Barbaro, well aware – as we read in the comment to Vitruvius since the first edition of 1556 – that "the analemma is taken from the sphere laid out in the plane according to the rationale of perspective".⁴³ Imagining "that the eye is in one of the poles of the sphere" – specifically the Antarctic pole, given that "the contemplators of the sky" look at the North pole and the northern hemisphere – the parallel circles of the cele-

tial sphere appear projected on the picture plane as progressively larger concentric circles from the Arctic circle to the tropic of Capricorn. In the reality of the three-dimensional model, the tropics are equal to each other and smaller than the equator, while in the projection the tropic of Capricorn is significantly larger than both the tropic of Cancer and the equator. This is because, explains Barbaro and before him Commandino, "being the tropic of Capricorn closer to the eye, it appears under greater angles than the other circles, and consequently it seems to us greater". The oblique circles were projected in the same way, that is, the ecliptic and the circles parallel to the horizon of the observer, "called Almicantarath by the Arabs". Since the obliquity of the horizon varies in relation to the latitude in which the observer is located, the projection of the almucantarath and azimuth (the meridians passing through the observer's zenith), is never the same and represents the variable part of the planisphere. The drawing of the planisphere as a perspective projection was a typically Renaissance interpretation. Ptolemy had described a geometric procedure in which the projection point was never compared to the eye of an observer, but Renaissance theorists believed they could consider that comparison implicit.

7 The Seventh Part. Which Deals with Light, Shadows, and Colors

The shape of shadows also responds to the laws of projection, which Barbaro briefly illustrated in the seventh part of the treatise, distinguishing the "first light", emitted directly from the light source, from the "second light", the one reflected by the shiny bodies or refracted by the transparent bodies.⁴⁴ To imitate the shadows produced by the two types of lighting, the painter had to turn more "to the observance of nature than to the laws of art". Barbaro, nevertheless, described the geometric rule deriving it entirely from Dürer, without realizing he was mistakenly reproducing the point light source [that of a lamp] in the form of the sun. The treatment of color also contributed to the

perspective rendering of the pictorial representation, but in all this "it takes judgment, reason, and experience. And I know that Leonardo Aretino [*sic!* da Vinci] wrote a treatise on this".⁴⁵ We are in the years immediately following the compilation of Francesco Melzi who dedicated the fifth part of Leonardo's *Book on Painting* to the problems of shadows and color. This chapter of Barbaro, however, once again has a relationship with the Vitruvian text and is precisely linked to the term "adumbratio" that appears in the definition of "scaenographia": many "have interpreted that word Sciographia for Perspective, which is like a shadowing [*chiaroscuro*]".⁴⁶

⁴³ Williams 2019, 719; Vitruvius 1556, IX, 9, 245; 1567, IX, 9, 431: "l'Analemma adunque si piglia dalla sfera posta in piano con ragione di prospettiva".

⁴⁴ Barbaro 1569, VII, I, 175. This theme had been particularly studied by Leonardo, whose considerations occupy the entire fifth part of Francesco Melzi's compilation; see Leonardo da Vinci 1995, II, 361-467.

⁴⁵ Barbaro 1569, VII, II, 177.

⁴⁶ Barbaro 1569, IV, I, 129: "[molti] hanno interpretato quella parola Sciographia per la Perspettiva, la quale è come una adombratione".

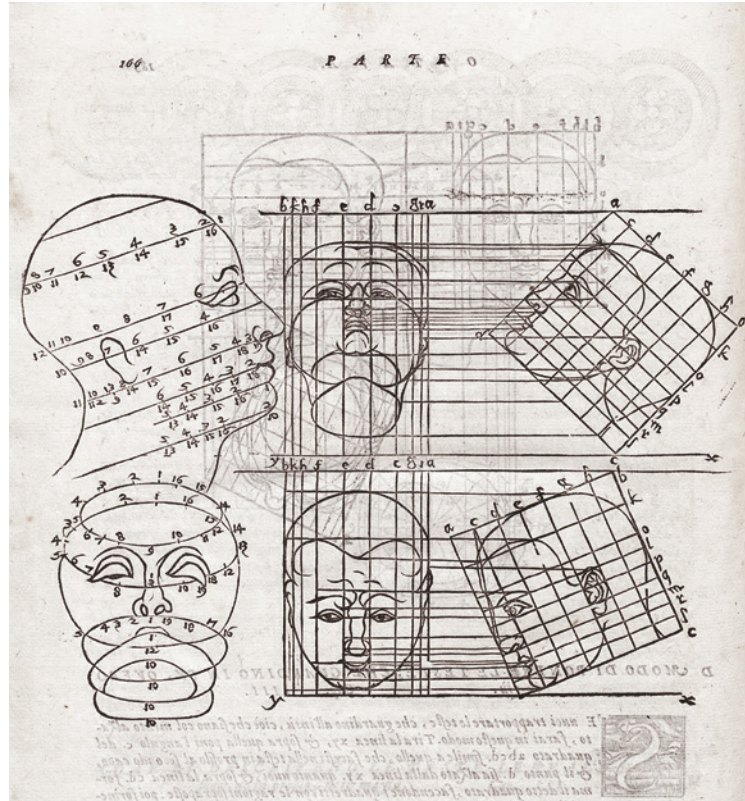


Figure 6 Daniele Barbaro, the two heads on the left derive from Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, III, VIII, the others from Dürer (1528), IV, g5 (Barbaro 1569, IX, IV, 186)

8 The Eighth Part. In which it Deals with the Measurements of the Human Body

The brief description of the proportions of the human body still refers to Vitruvius. However, it is functional to pictorial representation and finds its most precious source in Albrecht Dürer's *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (1525), presumably read through the Latin edition of 1532. Using "the instrument of Dürer called transferring tool", Barbaro describes the triple orthogonal projection of the human head that he also knew through the

splendid drawings of Piero della Francesca.⁴⁷ The second woodcut is in fact an awkward copy from the *De prospectiva pingendi* with the variant of the quadruple orthogonal projection in which the head seen from behind also appears. In the last chapter on the "way of placing heads, looking up, over or down", Piero and Dürer's drawings are composed on a single plate [fig. 6].

9 The Ninth Part. In which Many Instruments and Ways of Drawing Things in Perspective are Described

The treatise ends with the description of some drawing tools which testify to a twofold interest. On the one hand, once again, the Vitruvian studies relating to the discipline of the tenth book, the *mechanica*, which included machines and instruments for civil and military use, illustrating some of the most famous inventions of the ancient world. On

the other, the growing interest in scientific collecting as a material expression of knowledge. Like libraries, cabinets of scientific instruments were places of knowledge that expressed the strength and power of scientific culture through material objects, often of the highest craftsmanship. We read it, for example, in a note perhaps drawn up

⁴⁷ Barbaro 1569, VIII, II, 181-2. Dürer [1528] 1996, lib. I, c. F iir (the instrument, which Barbaro calls "transferente", is called here "der Übertrag").

by Gian Vincenzo Pinelli for the collection of Carlo Emanuele I of Savoy: "The instruments that can be set to decorate the Library of the most Serene and Illustrious Duke of Savoy are reduced et contained under five sections. That is, for things of Perspective [i.e., optics], for Astrology, for Music, for Geometry and for some inventions of water, air, fire, and mixed things in one or more Arts".⁴⁸ Among the liberal arts, Geometry had a leading role conferred by the fact that its tools governed a wide spectrum of practical applications, from the construction of machines and buildings, to the fortification of cities, to military techniques, to cartography, to figurative arts. According to the traditional classification of mathematical sciences, Perspective - formerly the science of vision, then the science of representation - was considered "handmaid" of Geometry, and its tools gradually became part of the scientific cabinets as material expressions of a discipline that during the course of the Cinquecento had had extraordinary developments not only in the pictorial field, but also in the cartographic and military ones.

The first instrument described by Daniele Barbaro was an invention he developed to design sundials on any surface. The instrument is called "Horario Universale" [universal time tool] and derives from a model of mechanical clock in the form of a celestial globe that began to be built in the mid-sixteenth century. A specimen of this type of clock, dating back to that period, is now preserved in the Correr Museum in Venice.⁴⁹ The part of the instrument that forms the 'universal time tool' of Barbaro is formed by the band of time lines between the Tropic of Cancer and that of Capricorn. To draw the face of a sundial, the drawing paper had to be placed correctly and the hour lines projected onto it by means of sighting, using a light source, or a silk thread tied to the center of the sphere. The instrument was connected to what Barbaro had written on sundials "in the ninth book of Vitruvius, according to the intention of Ptolemy, and the exposition of Commandino".⁵⁰

The second tool was Dürer's "door", the most successful invention among painters and perspective theorists of the sixteenth and seventeenth century. Barbaro claims to have used it several



Figure 7 Baldassarre Lanci, perspective and surveying instrument, gilded brass (1557). Firenze, Museo Galileo, inv. 152, 3165; (bottom) G. Parigi (ca 1600), *Taccuino di arte militare*, ms. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, c. 239r: Baldassarre Lanci's instrument

times to draw "in Perspective many things of a room of the Most Reverend Cardinal de Turnon with his great pleasure".⁵¹ This experience presumably took place in Rome, with Cardinal Franc-

⁴⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 71 Inf., formerly owned by Gian Vincenzo Pinelli, sixteenth century, c. 121r: "L'Instrumenti che si potranno apparecchiare per ornamento della Libreria del Serenissimo et Ill.mo Duca di Savoia sono ridotti et contenuti sotto cinque capi. Cioè per le cose di prospettiva [i.e., ottica], per l'Astrologia, per la Musica, per la Geometria et per alcuni ingegni di Acqua, d'aere, fuoco, et di cose miste in uno et più Arti".

⁴⁹ Venezia, Museo Correr, Cl. XXIX, 31; see Camerota 2008, 30-3.

⁵⁰ Barbaro 1569, IX, I, 187-8. See also Barbaro 1556 e 1567, IX, 8-9.

⁵¹ Barbaro 1569, IX, III: *Lo instrumento di Alberto Durero da pigliare in Prospettiva*. "Alberto Durero ingegniosamente ritrovò uno instrumento da porre le cose in Prospettiva, il quale io ho adoperato, et riesce molto bene [...] Et io con questo instrumento pigliai in Prospettiva molte cose di una camera del Reverendissimo Cardinale Turnone con suo gran piacere".



Figure 8 G. Parigi (ca 1600), *Taccuino di arte militare*, ms. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, c. 249r: the camera obscura

esco de Tournon, perhaps in 1559, on the occasion of the conclave that elected Pope Pius IV.⁵² The instrument had been published by Albrecht Dürer in 1525, at the end of his treatise on geometry, and was distinguished by the clarity with which it mechanically expressed the principle of intersection of the visual pyramid. Egnazio Danti later described it in the commentaries on Vignola's treatise on perspective precisely to explain "what the foundation of Perspective is".⁵³

Returning from that journey to Rome, if that was the occasion of the meeting with Cardinal de Tournon, Barbaro stopped in Siena where he met Cosimo de' Medici's military engineer, Baldassarre Lanci, just in charge of providing for the fortifications of the city after the annexation to the Medici domains. In Lanci's house, Barbaro saw the third instrument illustrated in this last part of the treatise: a topographical instrument invented by the engineer which included perspective drawing

among its operations.⁵⁴ The instrument was built in 1557 for the collection of the Duke of Florence and stood out for its ornamental and mechanical refinement [fig. 7].⁵⁵ It consisted of "a round brass plate" on which circumference, for a little more than a quarter of it, a semi-cylindrical panel with a drawing sheet rose. At the center of the brass disc there was a rotating element, with a sighting and a stylus, used to trace on the half-cylindrical tablet the points of an object observed from life. Lanci's intention was certainly to carry out the perspective drawing of a fortress or a territory observed from a high station point, in order to subsequently obtain the plan with a perspective restitution procedure.⁵⁶ The perspective function of the instrument was to solve the problem of taking measurements when the topographer could take advantage of only one surveying station point. "This instrument - writes Barbaro - as far as the invention is beautiful, but as for the use it needs to be better

⁵² Tournon returned to France soon after.

⁵³ Vignola 1583, I, III: "in che consista il fondamento della Prospettiva, et che cosa ella sia".

⁵⁴ Barbaro 1569, IX, IV: *Fabrica d'un altro instrumento di Baldessara Lanci*. "Baldessara Lanci ingegniero essendo io in Siena, mi mostrò uno instrumento ritrovato da lui da porre in Prospettiva...".

⁵⁵ The instrument is kept in the Museo Galileo - Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze, inv. 152, 3165.

⁵⁶ Cf. Camerota 2003.

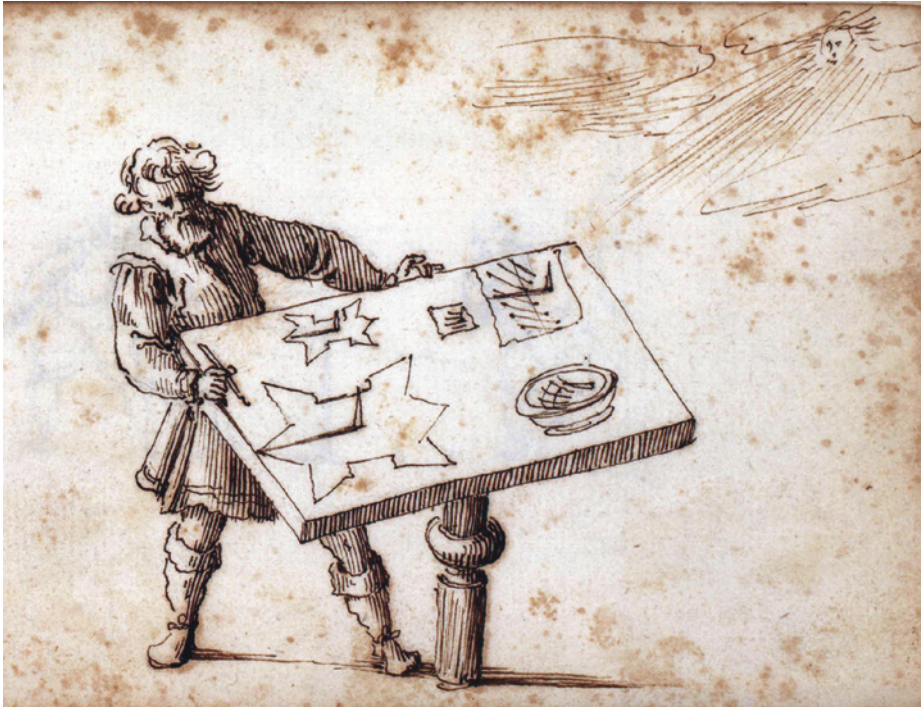


Figure 9 G. Parigi (ca 1600), *Taccuino di arte militare*, ms. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, c. 247r: G.B. Vimercato's drawing instrument

formed, and done bigger, and with more warnings, which I leave to the inventor, who told me he wanted to reform it".⁵⁷

The change perhaps concerned the adaptation of the instrument to the needs of painters who, according to the subsequent news of Egnazio Danti, made great use of it, at least in the Florentine workshops of the time. To adapt the instrument to pictorial purposes it was necessary to replace the curved panel with a flat one, as proposed by Egnazio Danti and as documented by a drawing by Giacomo Contarini which could betray further reflections by Barbaro on the function of the instrument.⁵⁸ The version illustrated by Contarini, heir of the humanistic culture of Daniele Barbaro, reveals a technical detail that does not exactly correspond to Lanci's instrument, but reflects instead the description of Barbaro who - trying to remember what he saw in Lanci's house ("if I remember

correctly", he writes) - sinned of imprecision precisely in that detail. Contarini, in fact - as Barbaro seems to refer - erroneously shows the center of rotation of the sighting system at the base instead of half its height. In Lanci's tool, on the other hand, the rotation center is correctly positioned at the stylus level because that is the place of the perspective viewpoint.

The fourth instrument in the series is a refined dark room [fig. 8], a "natural way of drawing in perspective", as Barbaro writes, usually applied by astronomers to observe the eclipses.⁵⁹ The phenomenon had gradually emerged among the interests of the natural philosophers and, at the time of Barbaro, Giovanni Battista della Porta had made it one of the salient themes of his *De Magia naturalis* (1558), also suggesting its use in pictorial practice: "Hence it derives that anyone who does not know the art of painting, will be able to draw with

⁵⁷ Barbaro 1569, IX, IV, 192: "Questo instrumento quanto alla inventione è bello, ma quanto all'uso ha bisogno di essere meglio formato, et con più avvertimenti, i quali lascio all'inventore, che mi disse di volerlo riformare".

⁵⁸ G. Contarini, *Figure d'istromenti matematici e loro uso*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canon Ital. 145, cc. 39-40, in Camerota 2000, 256-8.

⁵⁹ Barbaro 1569, IX, V: *Modi naturali di mettere in Prospettiva*.

a stylus the image of any object".⁶⁰ As he will write more extensively in the enlarged edition of 1589 (here from the English edition of 1658):

Hence you may, If you cannot draw a Picture of a man or any things else, draw it by this means; If you can but onely make the colours. This is an Art worth learning. Let the Sun beat upon the window, and there about the hole, let there be Pictures of men, that it may light upon them, but not upon the hole. Put a white paper against the hole, and you shall so long fit the men by the light, bringing them neer, or setting them further, until the Sun cast a perfect representation upon the Table against it: one that is skill'd in painting, must lay on colours where they are in the Table, and shall describe the manner of the countenance; so the image been removed, the Picture will remain on the Table, and in the superficies it will be seen as an Image in a Glass.⁶¹

The sharpness of the image could be enhanced by placing a convex lens in the opening hole of the darkroom, an optical device previously described by Girolamo Cardano in his *De subtilitate* and promptly taken up in this chapter by Daniele Barbaro:

If you want to see how nature shows foreshortened things [...] you will make a hole in the shutter of a window [...] as big as the glass of a pair of glasses. And takes glasses for the elderly, that is to say that it has a somewhat body in the middle, and it is not concave, like glasses for young people, who see well up close, and mount that glass in the hole.⁶²

To increase the sharpness of the image and eliminate marginal aberrations, Barbaro suggested to diaphragm the lens: "and if you want to cover the glass so much, that it leaves a little circumference in the middle, which is clear and uncovered, you will see it even more alive effect".⁶³ The painter should have done nothing but trace the features of the things projected by the sunlight onto the drawing paper. Later in time, this "natural" way of painting would have characterized the art of one of the greatest Venetian painters of the eighteenth century, Canaletto, who developed for his paintings a portable darkroom equipped with an objective lens and a mirror for the straightening of the image: an "artificial eye", as Francesco Algarotti called it, which should have represented for painters what the telescope represented for astronomers and the microscope for physicists.⁶⁴

"With the help of the Sun" - continues Barbaro describing the fifth instrument - it was also possible to reproduce the drawings on a larger or smaller scale.⁶⁵ The procedure was an invention published by Giovanni Battista Vimercato in the *Dialogo della descrizione teorica et pratica degli horologi solari* ['Dialogue of the theoretical and practical description of sundials'] published in Venice in 1565.⁶⁶ The instrument simply consisted of the use of two gnomonic styluses whose reciprocal height was proportional to the reduction ratio that was to be obtained [fig. 9]. The two styluses were placed on a tilting table, one in the center of the drawing to be reproduced, the other on the white sheet that was to house the copy of the drawing. The table was then exposed to the sun and tilted until the shadow of the first stylus touched a point on the drawing; when this happened, the shadow of the other stylus indicated its corresponding position on the second sheet. Vimercato had indicat-

⁶⁰ Della Porta 1558, IV, II, 144: "Hinc evenit, ut quisque picturae ignarus, rei alicuius effigiem stylo describere possit"; Italian edition, Della Porta 1560, IV, II, 142r ("Di qua nasce che ciascheduno il quale non sappia l'arte della pittura, potra con uno stile lineare l'immagine di qual si voglia cosa").

⁶¹ Della Porta 1589, XVII, VI, 266: "Hinc evenit ut quisq[ue] picturae ignarus rei alicuius, vel hominis effigiem delineare possit. Dummodo solum colores assimilare discat. Hoc non parvifaciendum artificium. Feriat Sol fenestram, et ibi circa foramen imagines, vel homines adsint, quorum imagines delineare volumus, Sol imagines illustret, non verò foramen. Oppones foramini papyrum albam, ac tandiu homines ad lumen accomodabis, appropinquabis, elongabis, dum perfectam imagines Sol in obiecta tabulam referat, picturae gnarus colores superponendo ubi sunt in tabula, et ora vultus circumscribet, sic amota imagine, remanebit impressio in tabula, et in superficie, ut imago in speculo spectatibur". For the English translation quoted here, see Della Porta 1658.

⁶² Barbaro 1569, IX, V: "Se vuoi vedere come la natura pone le cose digradate [...] farai uno bucco nello scuro d'una finestra [...] tanto grande quanto è il vetro d'un occhiale. Et piglia un'occhiale da vecchio, cioè che habbia alquanto di corpo nel mezzo, et non sia concavo, come gli occhiali da giovani, che hanno la vista curta, et incassa quel vetro nel bucco". See also Cardano 1550, IV, 128; 2004, IV, 389.

⁶³ Barbaro 1569, IX, V, 192-3: "[...] et se vorrai coprire il vetro tanto, che vi lasci un poco di circonferenza nel mezo, che sia chiara e scoperta, ne vederai anchora più vivo effetto".

⁶⁴ Algarotti 1764, 59-63: "Quell'uso che fanno gli Astronomi del canocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera Ottica i Pittori".

⁶⁵ Barbaro 1569, IX, V, 193.

⁶⁶ Vimercato 1565, II, II.

ed its use to reproduce sundials but Barbaro suggested its application to any drawing: "a fortress, a human figure, and any other thing".

The last instrument of the series that derives from the practice of cartographers is also dedicated to the reproduction of drawings.⁶⁷ Wanting to "copy a Geography plate or something else in a plane", the draftsman could use two protractors, in the center of which two graduated lines of the same length, or length proportional to the reduction ratio, were pivoted. One protractor was placed on the drawing to be reproduced, the other on the white sheet, and the drawing was copied by measuring the coordinates of the points, i.e. the position angle and the distance from the center. The method of measuring and drawing by means of the coordinates of 'latitude' and 'longitude' (angles and distances) was widespread among topographers; and a complete exposition of it had been given by Leon Battista Alberti, whose mathematical writings were published precisely in those years in Venice. Alberti's mathematical works were edited by Cosimo Bartoli⁶⁸ who, from 1562, was resident in Venice as an agent of Cosimo I de' Medici, and in 1564 published an important treatise on measuring techniques, *Del modo di misurare le distantie* ['On the method of measuring distances'], which illustrated the topographical use of a protractor derived

from the astrolabe. Following the instructions of the cosmographer Juan de Rojas Sarmiento, Bartoli also hinted at a perspective function of the instrument that may have inspired Barbaro's description.⁶⁹ Copying from life or copying from another drawing was basically the same thing.

With the description of this instrument, Barbaro concludes his articulated treatment of perspective, and perhaps only after having already printed the last page did he decide to attach to his small 'collection' of instruments an invention of the engineer from Urbino Giacomo Castriotto. The description of this instrument is reproduced literally, text and image, from a page of the treatise *Della fortificazione delle città* ['On the fortification of cities'], published posthumously in Venice by Girolamo Maggi, with extensive additions, in 1564.⁷⁰ The instrument was mainly used to measure the slope of a fortress wall but, as Castriotto points out, it also does "service in transforming plans from large to small", and it is this function that certainly attracted the curiosity of Barbaro, evidently insatiable in obtaining pleasure from inventions of ingenuity. So strong was the desire to know, as he writes in his dedication to his friend Matteo Macigni, that he wished one day to see what apparently may seem impossible, such as "the triangle of an infinite straight line, and the center major of the circumference".

Bibliography

- Algarotti, F. (1764). *Saggio sopra la pittura*. Livorno.
- Aujac, G. (ed.) (1979). *Géminos. Introduction aux Phénomènes*. Paris.
- Baldi, B. (1612). *De verborum Vitruvianorum significatione: sive perpetuus in M. Vitruvium Pollionem commentarius*. Augsburg.
- Barbaro, D. (ed.) (1556). *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia.
- Barbaro, D. (ed.) (1567). *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia.
- Barbaro, D. (1569). *La pratica della prospettiva*. Venezia.
- Bartoli, C. (1564). *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provincie, le prospettive, et tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli uomini, secondo le vere regole d'Euclide, et de gli altri più lodati scrittori*. Venezia.
- Bartoli, C. (1568). *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti*. Venezia.
- Camerota, F. (2000). *Il compasso di Fabrizio Mordente. Per la storia del compasso di proporzione*. Firenze.
- Camerota, F. (2003). "Il distanziometro di Baldassarre Lanci: prospettiva e cartografia militare alla corte dei Medici". Galluzzi, P.; Beretta, M.; Triarico, C. (eds), *Musa Musaei. Studies on Scientific Instruments and Collections in Honour of Mara Miniati*. Florence, 79-92.
- Camerota, F. (2006). *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milano.
- Camerota, F. (2008). "Catalogo delle opere in collezione". *Gli strumenti scientifici delle collezioni dei Musei Civici Veneziani = Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 3, 29-79.
- Camerota, F. (2019). "Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano". *Espacio, Tiempo y Forma*,

⁶⁷ Barbaro 1569, IX, V, 193.

⁶⁸ Bartoli 1568: Alberti's protractor, the "horizon", is described in *Ludi matematici (Piacerevolezze matematiche)* and in *De statua (Della statua)*. Bartoli's edition does not contain the *Descriptio urbis Romae*, where the use of the instrument is fundamental for cartographic drawing.

⁶⁹ Bartoli 1564, I, XXV; see also Rojas Sarmiento 1550, IV, 22.

⁷⁰ Maggi, Castriotto 1564, II, II, 42.

- s. VII (Historia del Arte), 7, 17-39. <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.2019.26188>.
- Cardano, G. [1550] (2004). *De subtilitate libri XXI* [Nuremberg 1550], Ed. critica di E. Nenci. Milano.
- Cesariano, C. (ed.) (1521). *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare afigurati: commentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trovare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & benivolo di epsa opera*. Como.
- Commandino, F. (1558). *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo universa scenographices ratio quambrevissime traditur ac demonstrationibus confirmatur*. Venice.
- Dasypodius, C. (1579). *Oratio Cunradi Dasypodii de disciplinis mathematicis*. Strassburg.
- Della Porta, G.B. (1558). *Magiae naturalis, sive De miraculis rerum naturalium libri IIII*. Rome.
- Della Porta, G.B. (1560). *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti libri IIII di Giovanbattista Porta [...] novamente tradotti di latino in lingua volgare e con molta fatica illustrati con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose piu notabili*. Venezia.
- Della Porta, G.B. (1589). *Magiae naturalis libri XX*. Napoli.
- Della Porta, G.B. (1658). *Natural Magick [...] in Twenty Books*. London.
- Di Teodoro, F.P. (2002). "Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento". *Annali di Architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 14, 35-54.
- Dürer, A. [1528] (1996). *Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*. [Nuremberg 1528], facsimile ed. Nördlingen.
- Durer, A. (transl.) (1532). *Alberti Dureri Quatuor his suarum Institutionum Geometricarum libris, lineas, superficies, et solida corpora tractavit, adhibitis designationibus ad eam rem accommodatissimis* [Albrecht Dürer, *Ueber die Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, in *Linien, Ebenen, und ganzen Corporen*. [Nuremberg 1525]. Translated by J. Camerarius. Paris.
- Fara, G.M. (1997). "Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini". *Prospettiva*, 85, 91-6.
- Fara, G.M. (a cura di) (2008). *Albrecht Dürer. Institutiones Geometricae*. Cosimo Bartoli, *I Geometrici elementi di Alberto Durero*. Firenze.
- Gavagna, V. (2010). "Euclide a Venezia". Giusti, E.; Martelli, M. (a cura di), *Pacioli 500 anni dopo*. Sansepolcro, 97-123.
- Gunther, R.T. (1929). *Early Science in Oxford*. Oxford.
- Keuls, E.C. (1997). *Painter and Poet in Ancient Greece*. Berlin.
- Leonardo da Vinci (1995). *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. 2 voll. A cura di C. Pedretti, trascrizione critica C. Vecce. Firenze.
- Losito, M. (1997). "L'analemma vitruviano e il libro IX del *De Architectura* di Daniele Barbaro (1556-1567)". *Vitruvius* 1997, 2: 1429-35.
- Maggi, G.; Castriotto, J. (1564). *Della Fortificatione della Città... libri IIII*. Venezia.
- Monteleone, C. (2020). *La prospettiva di Daniele Barbaro. Note critiche e trascrizione del manoscritto It. IV, 39=5446*. Roma.
- Moretti, L. (2017). "Ancora sulla 'scenographia': la parte quarta de *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro (1568-69)". Caye, P.; Lemerle, F.; Moretti, L. et al. (eds), *Daniele Barbaro 1514-1570. Vénitien, patricien, humaniste*. Turnhout, 221-51.
- Moretti, L. (2015). "Daniele Barbaro: la vita e i libri". Moretti, L.; Marcon, S. (a cura di), *Daniele Barbaro (1514-70). Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento = catalogo della mostra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 10 dicembre 2015-31 gennaio 2016). Crocetta del Montello, 13-29.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form [Die Perspektive als "symbolische Form"]*. [Lipsia and Berlin 1927]. Trans. by C.S. Wood. New York.
- Piero della Francesca (1942). *De prospectiva pingendi*. A cura di G. Nicco Fasola. Firenze.
- Gizzi, C. (a cura di) (2016). *Piero della Francesca: De prospectiva pingendi*. Venezia. <http://doi.org/10.14277/978-88-6969-099-0>.
- Proclus Diadochus (1560). *Procli Diadichi Lycii... in Primum Euclidis Elementorum librum commentariorum... a Francisco Barocio Patritio veneto... editi*. Padua.
- Rojas Sarmiento, J. de (1550). *Commentariorum in astrolabium*. Lutetia.
- Ronca, L. (1976). *Gnomonica sulla sfera ed analemma di Vitruvio*. Accademia Nazionale dei Lincei. Quaderno 224. Roma.
- Rouveret, A. (1989). *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne: Ve siècle av. J.-C. - 1er siècle ap. J.-C*. Rome.
- Schöne, R. (1897). *Damianos Schrift über Optik mit Auszüge aus Geminus*. Berlin.
- Serlio, S. (1537). *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese: sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito; con gli essempli de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*. Venezia.
- Serlio, S. (1545). *Il Primo libro d'Architettura [di Geometria]. Il Secondo Libro di Prospettiva*, with French translation by Jean Martin. Paris.
- Vignola (Barozzi, Giacomo, detto il) (1583). *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna*. Roma.
- Vimercato, G.B. (1565). *Dialogo della descrizione teorica et pratica degli horologi solari*. Ferrara.
- Vitruvius Pollio, M. (1997). *De architectura*. 2 voll. A cura di P. Gros. Torino.
- Williams, K. (ed.) (2019). *Daniele Barbaro's Vitruvius of 1567*. Cham.

I Gelati, i Gessi e Edgar Allan Poe

Andrea Gardi

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract The article tries to exemplify the possible work of research and contextualization one can make on an isolated and not immediately understandable source: in this specific case, an encrypted ownership mark put on a sixteenth-century printed book. Starting with mark deciphering, the work reconstructs the writers' biographic deeds, their social position and the cultural milieu in which they acted, trying to look both at the little-known mentality of a family from little Bolognese nobility between sixteenth and seventeenth century, and at the possible social spread (in a period thought to be characterised by conformism and mind control) of cultural elements bound to hermeticism, neoplatonism, qabalah, alchemy, magic, heterodoxy; a spread which was promoted by some academies and religious orders.

Keywords Cryptography. Ownership marks. Neoplatonism. Bologna, gentry (XVI-XVII century). Bologna, accademia dei Gelati.

1 L'argomento di questo contributo è uno dei più infidi che si possano affrontare: si tratta infatti di un lavoro di microstoria della mentalità e della cultura, relativo a persone appartenenti, come si vedrà, ai ceti medi *ante litteram* di antico regime. Inoltre, esso è costruito in maniera irrituale, perché parte dalla scoperta fortuita di una fonte, per quanto si sappia, assolutamente singolare e cerca di contestualizzarla per gettare luce sull'ambiente che l'aveva prodotta, procedendo sin dov'era possibile sulla base dei documenti e proseguendo poi per via indiziaria. Quando infatti ci si imbatte per caso in documenti isolati e difficilmente collocabili in un contesto di immediata riconoscibilità (o anche solo diverso da quello relativo alla ricerca che si sta svolgendo), la tentazione è quella di metterli da parte come curiosità non significative. Ciò può tuttavia impedire l'acquisizione di nuove conoscenze o, almeno, precludere la possibilità di considerare sotto nuovi punti di vista situazioni che si ritenevano ormai note. Il tentativo che qui si opera

è dunque quello di raccogliere la sfida costituita dalla fonte casuale e inconsueta per vedere di trasformarla, secondo la suggestione di Ginzburg, nella spia d'un ambiente culturale.¹

La fonte in questione è la scritta riprodotta nella figura 1 [fig. 1]. Essa si trova in un esemplare della prima edizione della *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti, stampata a Bologna nel 1550 da Anselmo Giaccarelli, e precisamente in una copia posseduta dalla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, che l'ha acquisita nel 1846 col resto della collezione del medico Matteo Venturoli; è ignoto come, a sua volta, questi ne fosse entrato in possesso. L'opera, con collocazione 17.X.IV.11 e identificata nell'OPAC del Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16) col codice CNCE 685, è un esemplare della cosiddetta 'variante A', cioè con impronta sero i-i- heue Olci (3) 1550 (R). Essa include, tra l'altro, un sonetto *Ai lettori* di Giovanni Filoteo Achillini [c. *iv], la dedica (Bologna,

Si ringraziano per i suggerimenti e le osservazioni fornite i dottori e professori Livio Antonielli, Franco Bacchelli, Pierangelo Bellettini, p. Emanuele Boaga, Francesco Citti, Emanuela Colombi, Silvia Contarini, Rita De Tata, Massimo Donattini, Paola Foschi, Mino Gabriele, Brunello Lotti, Anna Maria Manfron, Angela Nuovo, Franco Pasti, Adriano Prosperi, Nicole Reinhardt, Maria Milena Romero Allué, Ugo Rozzo, Flavio Rurale, p. Enrico Secondin, Andrea Tabarroni, Zita Zanardi.

1 Ginzburg 1986, 158-93.



Peer review

Submitted	2020-07-09
Accepted	2020-07-29
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gardi, A. (2020). "I Gelati, i Gessi e Edgar Allan Poe". *Venezia Arti*, n.s., 29, 31-48.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/002

19 I 1550) di Leandro Alberti a Enrico II di Francia [c. *IIr], una lettera (Bologna, 1 V 1537) di Giovanni Antonio Flaminio all'Alberti [c. *IIv], e poesie latine di vari autori tra cui Andrea Alciato [c. *IIIr]; l'OPAC del polo bolognese del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) segnala erroneamente una «Trascrizione ms. in lingua non identificata a c. 416r», che altro non è se non la scritta di cui qui si tratta. La rilegatura dell'esemplare è rifatta, presumibilmente nel XIX secolo; la scritta si trova sul recto della carta bianca che unisce le 469 carte del testo alle 28, non numerate, che contengono la *Tavola* e

l'errata corrige dell'opera.² La disposizione dei segni, simile a quella d'un'epigrafe, lascia pensare che si tratti di una scritta crittografata; e, poiché svelare emblemi, parabole, favole, enigmi, è un'attività intellettualmente gratificante, il primo passo è stato decifrarla. Il compito è in realtà piuttosto agevole, perché la crittografia è del tipo più semplice, a mera sostituzione dei caratteri, appunto come quella su cui è costruito uno dei più famosi racconti di Edgar Allan Poe, *Lo scarabeo d'oro*, ma resa ancor più semplice rispetto a quella di Poe proprio dalla disposizione, tra epigrafica e notarile, del testo.³ Il risultato è il seguente:

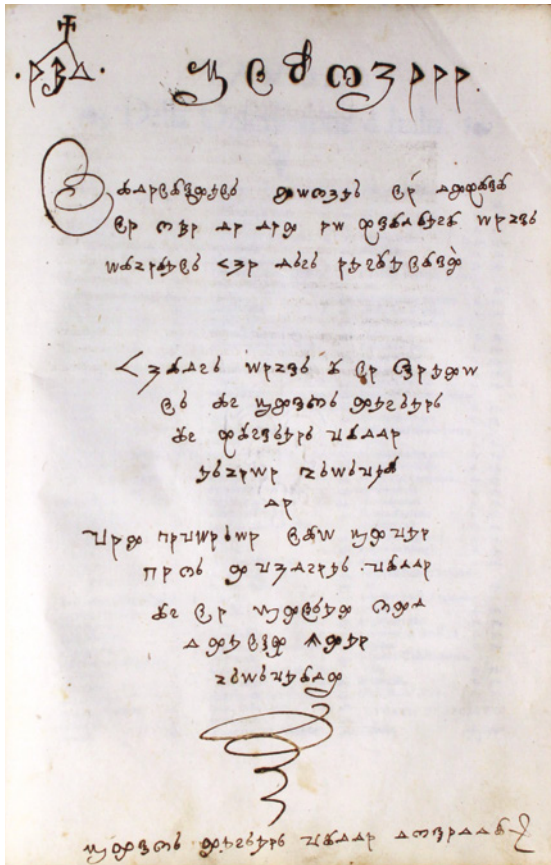


Figura 1

Nota manoscritta in Leandro Alberti, *Descrittione di tvtta Italia*, Bologna, 1550 (Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna, segn. 17.X.IV.11). Autorizzazione 15 Novembre 2013, prot. n. 1693/IV-3c, della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna

IHS MDXCVIII.

Desiderando alcuno de sapere
di chi si sia il presente libro,
lebiendo qui soto intenderà.

Questo libro è di Rinaldo et Marco Antonio et Petronio Gessi, nobili bolognesi, già figlioli del magnifico Augustino Gessi et di madonna Cassandra Zani bolognesa.

Marco Antonio Gessi scrisse.

Dunque, la sigla usuale per il nome «Iesus», una data in cifre romane, tre rozzi endecasillabi, un'indicazione circostanziata di proprietà e quella dell'autore materiale della crittografia.

² L'indicazione del catalogo di polo è all'indirizzo (<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=inventory&bib=UBOGA@B.%20Archiginnasio&docID=0>); il volume era già stato esaminato da Petrella 2004. Venturoli: Brugnoli 1868, 76-80; Gasnault 2001, 237-8. Sul suo fondo, Roncuzzi Roversi Monaco, Saccone 1985, 301. Il volume è descritto nei cataloghi della biblioteca Venturoli di BCB, ms. B. 2073-2075, vol. 2 [=ms. B. 2074], nr. 3884, e *ibid.*, ms. B. 2351-2352, I [=ms. B. 2351], p. 43.

³ E.A. Poe, *Lo scarabeo d'oro* [1843], trad. it. in Poe 1983, 557-603; ma cf. già E.A. Poe, *A Few Words on Secret Writing* [1841], in Poe 1984, 1277-91. Sulla facilità di decifrare tali crittografie, Meister 1906, 64.

2 Soddisfatta la curiosità, nasce il problema: la crittografia è una nota di possesso; un caso unico, per quanto si sia potuto accertare.⁴ Che senso ha infatti nascondere un'informazione di questo genere, nasconderla fisicamente (dopo quasi 500 carte del libro) e intellettualmente? È una contraddizione in termini. E poiché appare improbabile che il testo celi chissà quali segreti, la risposta più immediata è che si tratti di un semplice divertimento ad opera dei proprietari del volume o forse del solo estensore della nota. Ma la questione è forse un po' più complicata, e comunque, poiché il gioco, come tutto, partecipa dell'ambiente culturale in cui si svolge, occorre chiedersi perché i proprietari si divertissero così e chi coltivasse il gusto delle scritture segrete nella Bologna di fine Cinquecento.⁵

Il primo passo è dunque chiarire chi sono gli autori della crittografia, il che è apparentemente facile. Si tratta infatti di membri di un ramo minore della casata bolognese Gessi, orefici appartenenti alla piccola nobiltà cittadina che da metà Cinquecento stanno cercando di entrare nel gruppo nobiliare più elevato, quello cioè che accede al Consiglio comunale, il cosiddetto 'Senato'. E a tale fine, oltre alla vita *more nobilium*, all'insegnamento allo Studio e alla presenza nelle istituzioni locali, si rivelano determinanti dapprima la parentela col bolognese Gregorio XIII, che inserisce i Gessi nel servizio papale come militari e giuristi (Giovanni Paolo Gessi ricopre incarichi militari, Pietro Francesco Gessi diviene auditore di Rota), poi la visibilità acquisita sul piano culturale partecipando alla fondazione nel 1588 dell'esclusiva accademia dei Gelati, ad opera di tre fratelli del ramo principale della casata, Camillo, Berlingero e Cesare Gessi. Il prestigio culturale e sociale, e soprattutto il servizio alla Santa sede, aprono infine a questi fratelli nel 1626 le porte contemporaneamente del Sacro collegio e del Senato bolognese, perché Berlingero diviene cardi-

nale e Camillo consigliere comunale; Cesare era morto nel 1595 militando nel contingente pontificio inviato in Ungheria contro i Turchi.⁶ Queste sono però le vicende degli esponenti di punta della casata; e poiché, ovviamente, non bisogna cadere nell'errore di considerare socialmente omogenei i grandi aggregati parentali, il necessario studio dei loro membri meno prestigiosi si rivela immediatamente ostico, perché obbliga a consultare un gran numero di fonti per ricavarne tuttavia pochissime informazioni. I tre fratelli estensori della crittografia sono molto più modesti dei loro congiunti (per l'esattezza, terzi cugini) cofondatori dei Gelati: i loro genitori, Agostino Gessi e la sua seconda moglie Cassandra Zani, sono infatti piccoli nobili benestanti, le cui famiglie nucleari possono aspirare solo alle cariche comunali minori.⁷ Rinaldo, che è il primogenito, nasce nel 1567 e studia la grammatica con un Boccadiferro: potrebbe essere il Francesco Maria Boccadiferro che lascia una nota di possesso su una copia di *Rime de gli academici Gelati di Bologna* conservata in Archiginnasio, o meglio ancora Girolamo Boccadiferro, docente di diritto del futuro senatore Camillo Gessi.⁸ Nel 1592, l'anno della morte del padre, Rinaldo diviene infatti notaio; però, più che lavorare come libero professionista, egli esercita gli impieghi comunali riservati ai notai e ai nobili minori: tra 1599 e 1605 è cancelliere della Sanità; nel 1623 espleta i tre uffici di correttore dei Notai, cioè presidente della loro associazione professionale, di vicepriore dei massari delle Arti, ovvero membro della rappresentanza politica delle corporazioni in seno all'amministrazione cittadina, e di sindaco maggiore del Senato, vale a dire co-incaricato della revisione dell'operato dei pubblici ufficiali comunali; soprattutto, però, detiene ed esercita per trent'anni, dal 1597 al 1626, la carica di quarto cancelliere del Senato. Nella vita privata diviene invece cliente della casata senatoria Cospi; amministra la principale proprietà

⁴ Sul tema sterminato delle note di possesso cf. in generale Glombowski 2002; Ruffini 2002. Diversi approcci in Hermans 2004; Nuovo 2006; Nebbiai-Dalla Guarda 2006; Petrella 2010.

⁵ Bibliografia su questo possibile aspetto del problema in Bartezzaghi 2001; Bartezzaghi 2004. Sulle attività ludiche in ambito bolognese cf. anche le schede in Antonino et al. 2014a, 57-111.

⁶ Famiglia Gessi: Cuppini 1974, 297; Roversi 1986, 268-73 e 364-5; Weber 1994, 694-5; Weber 1996, 447; Becker, Weber 1999-2002, 2: 454-5; Giacomelli 1999, specie 136-8; Reinhardt 2000, *ad indicem*. L'albero genealogico più completo (cui si rinvia salvo indicazioni diverse) è in BCB, ms. B. 698, II, nr. 54. Giovanni Paolo Gessi: Dolfi 1670, 339; Pietro Francesco Gessi: Fantuzzi 1781-1794, 4: 124-6; Weber 2003-2004, 670. Berlingero Gessi: Feci 1999. Camillo: Fantuzzi 1781-1794, 4: 116-21, e 9: 128. Cesare: Fantuzzi 1781-1794, 4: 121-2. Sui Gelati, cf. la bibliografia ricordata in Gardi 2011; Gurreri 2012.

⁷ Agostino Gessi: BUB, ms. 770, vol. XIX, p. 383; Borzaghi 1769, 52; Carboni 1995, 221; Zanardi 1996-2014, 1: 126. Cassandra Zani: BCB, ms. B. 911, p. 434; BCB, ms. *Ridolfi*, 14, scheda 91. Sulla storia delle famiglie, cf. almeno Calvi, Chabot 1998; Bellavitis, Chabot 2009. Manca una sintesi complessiva sulla storia della famiglia a Bologna in età moderna, mentre esistono diversi lavori particolari, specie su singole casate di vertice, tra cui di recente Malvezzi Campeggi 2018; una cornice generale in proposito in Casanova 1999; più vicino al livello sociale qui considerato Fornasari 2002.

⁸ La copia di *Rime de gli academici Gelati di Bologna* 1597 posseduta da F.M. Boccadiferro è in BCB, 17.X.IX.68; su G. Boccadiferro Fantuzzi 1781-1794, 4: 116 (e cf. ASB, *Demaniale*, 43/3525, fasc. 15).

della propria famiglia nucleare, una tenuta di quasi 34 ettari a San Vitale di Reno, sei chilometri a Nord-Ovest di Bologna, e partecipa al consorzio di proprietari che curano i lavori idraulici del canale Dosolo, che irriga quella parte della pianura bolognese; infine, come capofamiglia compie diverse operazioni economiche: la più rilevante è nel 1599 l'accensione di un censo di 4000 lire bolognesi (che riuscirà ad estinguere solo nel 1621), garantito proprio sulla tenuta di San Vitale. Nel 1626 fa testamento e muore nel 1628, celibe e senza figli, almeno legittimi: nel testamento Rinaldo destina infatti ben 4000 lire (dunque una cifra pari a quella dell'oneroso censo del 1599) a titolo di dote, e altri lasciti minori con particolari garanzie contro eventuali contestazioni legali da parte degli eredi, a una Ippolita Macchiavelli, di cui si dice unicamente che è educanda presso le Vallombrosane di Santa Caterina di Strada Maggiore. Il cognome della giovane è quello di un'altra casata della piccola nobiltà bolognese; potrebbe essere una figlia naturale, sua o del fratello Marco Antonio.⁹ Di questa parabola esistenziale, che lascia tracce così frammentarie, colpiscono l'ammontare dei debiti e la rinuncia di Rinaldo al matrimonio: perché questi due eventi? La causa forse va ricercata nella vita del secondogenito, Marco Antonio, l'estensore materiale della crittografia, nato nel 1568 e dunque un anno dopo Rinaldo, con cui accende *in solido* il censo del 1599: nel 1615 Marco Antonio cede infatti a Rinaldo tutti i suoi beni in cambio di un modesto vitalizio di 100 lire bolognesi l'anno e del pagamento dei suoi debiti, in particolare di oltre 2000 lire (dunque un importo pari alla metà del famigerato censo) alla famiglia dei nobili e banchieri Malvasia, il cui palazzo sorge a poca distanza da quello dei Gessi; l'anno dopo, Marco Antonio diviene novizio tra i Carme-

litani della Congregazione riformata di Mantova nel convento di San Martino Maggiore a Bologna e reitera la donazione al fratello; nel 1617 prende i voti col nome di Antonio Agostino, poi viene ordinato prete e morrà nella peste del 1630.¹⁰ In complesso, si ha l'impressione che Marco Antonio abbia rovinato se stesso e i congiunti e che Rinaldo abbia cercato di salvare quel che si poteva. Tale impressione sembra essere confermata dal destino di Petronio, il terzo fratello ricordato nella crittografia.¹¹ Petronio, nato nel 1575, semplicemente sparisce: viene citato in un atto del 1615 come fratello di Rinaldo che inoltre, quando nel 1626 fa testamento, lo nomina erede; ma a questa data di Petronio sono scomparse le tracce: non è a Bologna, non si sa dove sia, non si sa se abbia figli; se lui o suoi ipotetici discendenti tornassero ad abitare a Bologna onde assicurarvi la continuità della famiglia, il patrimonio di Rinaldo passerebbe a loro, ma ciò non avviene nei vent'anni successivi sicché, a tenore del testamento, l'eredità di Rinaldo viene consegnata legalmente nel 1646 a Florio Pasquali, nipote *ex sorore* (sua madre è Violante Gessi in Pasquali) dei tre fratelli Gessi, dei quali assumerà il cognome.¹² Ad arricchire questo quadro familiare concorrono le poche notizie sulla presenza di altri cinque tra fratelli e sorelle, che non compaiono nella crittografia, forse perché al 1598 erano morti o usciti di casa: quest'ultimo è il caso di Francesca (1575-1620), sposata dal 1595 al piccolo nobile Andrea Gioannetti, mentre il più giovane Galeazzo (n. 1576) muore forse dopo poco, come il successivo (1580) Giulio Cesare; di Porzia Camilla sappiamo invece che era domenicana nel monastero bolognese di Santa Maria Nuova al 1626, mentre alla stessa data la già ricordata Violante era vedova da otto anni del cittadino Filippo Pasquali, da cui aveva avuto sia Florio sia Fla-

⁹ Le fonti principali per la vita di Rinaldo Gessi sono BCB, mss. B. 858, p. 177; B. 911, p. 438; B. 936, cc. 13r-v, 119r-v, 122r-v; BCB, ms. *Ridolfi*, 14, scheda 91; BCB, *Raccolta Merlani*, 4, 24 VII 1599; 5, 14 VI 1602, 7 VI 1605 e 1 X 1605; 6, 28 XI 1605 e 5 X 1606; 12, 23 VIII e 20 e 27 IX 1623; ASB, *Società dei Notai*, 21, c. 48r; ASB, *Notarile*, Misc. B. 4, 5/6; ASB, *Notarile*, *Domenico Castellani*, prot. T, 2 XII 1616, cc. 93r-94v e 99v-101r, e prot. V, 19 II 1621, cc. 75v-76v; ASB, *Indice Masini*, 99, c. 306v; ASB, *Moreschi*, *Documenti relativi agli affari Gessi*, G, fasc. "Cartone n. 2, n. 12", "Indice delli rogiti e scritture spettanti alla casa Gessi che sono nell'Archivio pubblico"; ASB, *Gessi*, *Istrumenti*, 37, 8; ASB, *Notarile*, *Scipione Caracci*, 25 V 1646, c. 152v; BUB, ms. 770, vol. XXV, p. 285; Grandi Venturi 1989, 153; Zanardi 1996-2014, 1: 126 e 438; Accarrino, Aquilano 1999, 612; Reinhardt 2000, 87 e 375. Dotti bolognesi: Carboni 1999, specie 53-8. Sul monastero, Zarri 1973, 175.

¹⁰ Marco Antonio Gessi: oltre alle fonti indicate per la vita di Rinaldo, cf. BCB, mss. B. 858, p. 205, e B. 996, p. 129 e c. 23r; ASB, *Ufficio del registro*, *Copie degli atti*, s. I, l. 354, cc. 382v-383r; ASB, *Notarile*, *Domenico Castellani*, prot. T, 2 XII 1616, cc. 38v-42r; ASB, *Demaniale*, 123/3605, reg. "Libro dei novizi e professori di San Martino di Bologna", cc. 27v-28r; *ibid.*, 120/3602, G.D. Boschi, "Memorie spettanti alla chiesa, al convento e religiosi di San Martino Maggiore di Bologna...", a c. di P.A. Orlandi, II, rubrica, "A". Malvasia: Cuppini 1974, 305; Roversi 1986, 301-7 e 367; Becker, Weber 1999-2002, 2: 580-2; Weber 2003-2004, 708-9; Giacomelli 1999, specie 95-7; Reinhardt 2000, *ad indicem*.

¹¹ Petronio Gessi: cf. le indicazioni contraddittorie di BCB, ms. B. 859, pp. 74 e 157 (erano forse esistiti due fratelli, di cui uno morto subito, con lo stesso nome); la transazione del 1615 in ASB, *Demaniale*, 48/3530, fasc. 48.

¹² Su Florio Pasquali 'Gessi', docente di filosofia allo Studio, Bronzino 1962, 124; Mazzetti 1847, 146; Dallari 1888-1924, 2: *ad annos*. L'addizione dell'eredità nel 1646 (e l'inventario relativo) è in ASB, *Notarile*, *Scipione Caracci*, 25 V 1646, cartulato 152r-155r.

minia, anch'essa monaca in Santa Maria Nuova al 1626 col nome di suor Maria Violante.¹³ Santa Maria Nuova doveva essere il monastero femminile della casata: oltre a Porzia Camilla Gessi e a Flaminia Pasquali, al 1626 vi si trovano la poetessa suor Angiola Cecilia Gessi, di un altro ramo della famiglia, e Laura Gioannetti (suor Prudenzianna), figlia di Francesca Gessi.¹⁴

Questi scheletrici accenni a malnote vicende biografiche dicono ovviamente poco sulla cultura degli estensori della crittografia. Sono piccoli nobili dotati di un patrimonio modesto e istruiti (in questo senso si è parlato genericamente di 'ceti medi'), ma non certo intellettuali.¹⁵ Rinaldo nel 1621 fa celebrare Messe votive di san Giuseppe per le sorelle Francesca e Violante, ma l'indicazione è troppo generica per delineare una devozione particolare (che comunque potrebbe essere stata non sua, ma delle sorelle); va però notato che il santo era appena stato dichiarato patrono dei Carmelitani, un dato su cui occorrerà ritornare. Dal suo testamento apprendiamo che possedeva un piccolo archivio contenente i documenti dei negozi giuridici di cui si è accennato e «alcuni pezzi di libri»: non sappiamo però quali, né sinora è stato possibile individuarne alcuno nelle biblioteche bolognesi, oltre al testo di Leandro Alberti; possedeva anche non molti quadri, quasi tutti meramente ornamentali o devozionali: una *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista*, altri due *San Giovanni*, di cui uno è il Battista (dunque probabilmente l'altro sarà stato l'evangelista), una *Natività*, una riproduzione della venerata icona bolognese della Madonna di San Luca, un *San Pietro accusato* (il rinnegamento?), un non meglio precisato «uomo [?] sul carro» (forse un quadro di genere) e un numero non specificato di quadretti piccoli. Fanno eccezione un ritratto di Paolo V e uno di un prete della famiglia Gessi: si può pen-

sare al cardinale Berlingero o all'auditore di Rota Pietro Francesco, che prima di Berlingero era stato il Gessi più prestigioso. Il quadro che si delinea, e che viene confermato dall'elenco degli arredi e delle suppellettili, si accorda insomma coi gusti normali e le possibilità di un piccolo nobile, orgoglioso di appartenere a una casata prestigiosa, ma consapevole di esserne soltanto un membro secondario.¹⁶ Quanto a Marco Antonio, le indicazioni sono ancora minori: redige la crittografia, ma sinora non è stato possibile neppure individuare l'alfabeto che usa, tra i tanti stampati nei numerosi testi di steganografia che paiono circolare nella Bologna del Cinquecento, almeno se si deve giudicare dalle molte copie presenti tuttora e dalla qualità dei loro possessori: la fonte più diretta potrebbe essere l'ampio *Traicté des chiffres* di Blaise de Vigenère [fig. 2], ma la crittografia dei Gessi non sembra adottare completamente nessuno degli alfabeti pubblicati in opere di questo genere, né nei cifrari in uso da secoli a scopo pratico (militare, diplomatico, privato), che pure non disdegnavano di usare simboli alchemici e lettere ebraiche, e potrebbe essere una semplice invenzione eclettica dell'estensore.¹⁷ Marco Antonio viene poi carmelitano, ma del suo periodo come religioso si hanno scarsissime notizie nel disordinato e frammentario archivio conventuale: compare tra coloro che approvano alcune deliberazioni capitolarie nel 1618; nel 1625-1627 controfirma alcuni atti dei superiori del convento quale 'procuratore' (carica che tuttavia appare simile a quella di un mero segretario); nel 1627-1628 svolge il suo turno nel reggere la chiesa rurale di Borgognano, nella bassa montagna bolognese.¹⁸ Emerge tuttavia anche la singolare e ambigua notizia che egli «fece di sua mano due reliquiari per l'altar maggiore e li donò»; questa lettura è però incerta e il secondo verbo potrebbe essere interpreta-

13 Francesca: Fornasini 1936, albero genealogico e 146-7, 153-5; il dato sulla nascita si concilia male con quello relativo a Petronio, a meno che i due non fossero gemelli. Galeazzo: BCB, ms. B. 859, p. 193; forse anche un ulteriore fratello ebbe il nome di Galeazzo o forse la notizia, di fonte genealogica, è un doppione. Giulio Cesare: BCB, ms. B. 860, p. 15. Porzia Camilla e Violante: ASB, *Gessi, Istrumenti*, 37, 8 (anche per Flaminia Pasquali).

14 A.C. Gessi: Fantuzzi 1781-1794, 4: 106-7; Laura Gioannetti: Fornasini 1936, 153. Sul monastero, Zarri 1973, 208-9.

15 Sui limiti dell'uso della categoria di 'ceto medio' per l'età moderna cf. ad es. Hinrichs 1990, specie 63-80.

16 Le citazioni, dall'inventario dell'eredità di Rinaldo, sono in ASB, *Notarile, Scipione Caracci*, 25 V 1646, c. 153v; la celebrazione di Messe è attestata da ASB, *Demaniale*, 122/3604, Campione D, cc. 61v e 67v. Sui patronati di san Giuseppe, Stramare, Casanova 1988, specie coll. 1274-80. Elementi sulla cultura materiale dei ceti medi a Bologna in Fornasari 1987; Morselli 1997; Fornasari 2001; Fornasari 2002; cf. anche Betri, Pastore 1997; Sarti 2006.

17 Manca uno studio sulla fortuna delle opere crittografiche in ambito bolognese; le più importanti in tal senso attualmente presenti sono elencate in Appendice I. Per l'uso di caratteri alchemici ed ebraici, Preto 1999, 268-9.

18 Deliberazioni del 1618: ASB, *Demaniale*, 129/3611, reg. "Racordi diversi", cc. 132r e 135v; decisioni 1625-1627: *ibid.*, c. 138v, e b. 16/3558, reg. inc. "San Maggiore", c. 175v; Borgognano: *ibid.*, b. 114/3596, fasc. "Borgognano", ins. "Informazione della nostra chiesa di Borgognano, quale per molto tempo ha servito in subsidium curae della chiesa parrocchiale di Livernano"; un cenno alla chiesa in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte 1844-1851*, 3, nr. 50.

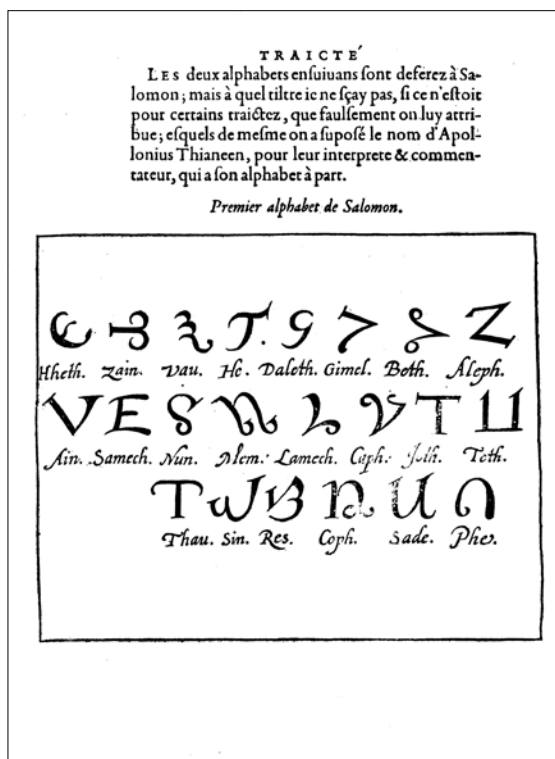


Figura 2 Blaise de Vigenère, *Traicté des chiffres ou secretes manieres d'escrire...*, Paris, L'Angelier, 1587, c. 327v

to meglio come «dorò».¹⁹ Lasciamo per il momento aperta la questione.

Qualche ulteriore, ma generica indicazione può venire poi desunta dal fatto che il volume appartenuto ai Gessi riporta, oltre alla crittografia, diversi segni di lettura e utilizzazione; in particolare, il libro pare essere stato studiato da qualcuno attento alle vicende bolognesi e delle regioni contermini, come attestano le poche annotazioni esistenti, in bastardia italiana, stese da una o forse due mani di fine Cinquecento e che riguardano unicamente questo ambito geografico. Viene infatti evidenziato un passo da cui risulterebbe che Bologna coniava moneta all'epoca del re longobardo Desiderio; sono rettificati gli errori di cartula-

zione nelle sezioni in cui si parla della Romagna (e in particolare dell'origine degli Sforza), di Reggio e di Parma; si mette in relazione la narrazione della presunta origine romana di Cento con lo stemma adottato dal paese; si integra l'elenco dei Papi bolognesi, fermo a Lucio II, coi nomi di Gregorio XIII e di Innocenzo IX (datando quest'ultimo esplicitamente al 1590); si correggono diversi errori di stampa relativi ad argomenti bolognesi. È tuttavia ovvio che ciò non significa necessariamente che le chiose in questione siano opera dei fratelli Gessi, pur essendo compatibili con la data della crittografia.²⁰

3 A questo punto, si deve però sottolineare una serie di indizi che consentono di contestualizzare e di comprendere meglio questa singolarissima nota di possesso. In questa sede è possibile farlo soltanto sinteticamente, indicando gli elementi essenziali di un intreccio assai fitto di influssi e riferimenti culturali.

Primo indizio. L'alfabeto e la crittografia usati sono di origine colta, non pratica. Le crittografie impiegate da diplomatici e militari (ma anche da privati, mercanti, Regolari e, più tardi, da accademie, corsari e massoneria) sono molto più complesse e si basano su altre tecniche: la combinatoria lulliana, l'adozione di segni bi- o triletterali, l'uso di cifre convenzionali per indicare nomi o verbi di particolare rilevanza o frequenza, il ricorso a segni superflui per confondere i decrittatori e altro ancora; per converso, evitano il ricorso a caratteri diversi da quelli dell'alfabeto latino (e delle cifre arabe) e tendono semmai a fare a meno anche di alcune sue lettere poco usate, quali la 'h' e la 'k'.²¹ L'iscrizione crittografata dei Gessi contiene invece l'intero alfabeto latino e le cifre romane, come se si fosse voluto compiere un esperimento in vista della redazione di altri testi più significativi o dell'adozione di crittografie più complesse. Inoltre, la nota di possesso contiene un messaggio, quello relativo appunto alla proprietà del libro, che andrebbe esplicitato e che appare occultato; l'occultamento è però più apparente che reale: occupa un'intera pagina bianca *in folio* tra il testo e gl'indici (dunque è facile imbattersi per caso) ed è costruito co-

19 L'ambiguità in ASB, *Demaniale*, 120/3602, G.D. Boschi, "Memorie spettanti alla chiesa, al convento e religiosi di San Martino Maggiore di Bologna, padri Carmelitani della Congregazione di Mantova", a c. di P.A. Orlandi, II, rubrica, "A".

20 Il volume appartenuto ai Gessi riporta le annotazioni sopra ricordate alle cc. 68v (Desiderio), 291r (Cento), 298v-299r (Papi e teologi bolognesi), 284v, 327r, 331r (cartulazione e altri errori). Sul frontespizio, sotto la marca tipografica, c'è inoltre un piccolo carattere decorativo, a forma di y; nel taglio inferiore è scritto «Italia L. Alberti», il che implica che il libro dovesse stare disteso.

21 Sviluppo della crittografia a scopo pratico: Wicki 1963; Coumet 1975; Eco 1993; Preto 1999, 261-91; Lucchi 2004. Segreteria della cifra pontificia: Meister 1906, 74-112, ove parla di un uso delle crittografie differenziato a seconda dei diversi gruppi sociali e professionali, circostanze e luoghi di utilizzo, e 143-5 e 150, ove sconsiglia l'uso di simboli e alfabeti stranieri. A Bologna avevano usato scritture cifrate i Bentivoglio nei giorni dell'avanzata di Giulio II del 1506: De Benedictis 2010, 89-90.

me un'epigrafe; e, quando lo redigono, almeno i maggiori dei tre fratelli Gessi non sembrano adolescenti in età da divertirsi, visto che Rinaldo è un capofamiglia di 31 anni impiegato dal Senato bolognese e Marco Antonio un uomo di 30: sembra semmai che essi abbiano voluto lanciare una sfida a chi l'avesse trovato.

Secondo indizio. La cifra è contenuta in un testo di Leandro Alberti, il che è molto probabilmente un dato accidentale, trattandosi di un'opera di larghissima diffusione: l'OPAC SBN segnala l'esistenza di almeno 80 copie di questa prima edizione soltanto in Italia.²² Colpisce tuttavia il fatto che il testo sia proprio di Alberti: questi, domenicano, inquisitore di Bologna nel 1550-1552 (un incarico in cui peraltro non pare essersi distinto per un particolare accanimento antiereticale), era stato amico di Filippo Fasanini, che nel 1517 aveva tradotto i *Geroglifici* di Orapollo e con cui condivideva la fascinazione per le profezie di Gioacchino da Fiore; nel 1530 si era fatto inviare copia delle *Tavole iguvine*, allora ritenute etrusche; due anni dopo aveva ottenuto da un confratello, e fatto circolare in città, libri e cimeli mesoamericani e confrontato pittogrammi messicani e geroglifici egizi; nel 1541 aveva ospitato l'arcivescovo e umanista svedese Johan Månsson (Johannes Magnus), che due anni prima aveva fornito agli intellettuali locali un alfabeto runico gotico; infine, Alberti era amico di Achille Bocchi, l'autore delle *Symbolicae Quaestiones*, in cui trova spazio tutta la cultura bolognese di metà secolo, sino a tradursi in passatempo per i ceti elevati, come attestano ad esempio il *Gioco delle Imprese* di Alessio Orazi, e diverse raffigurazioni pittoriche, tra cui un emblema (che le fonti coeve definiscono però anche 'geroglifico') dipinto nel 1550 da Nicolò dell'Abate in onore di Giulio III sulla facciata del palazzo Carbonesi. Se anche la crittografia è stata inserita in questo testo casualmente, non si può non rilevare

il retroterra socioculturale che viene a trovarsi, per così dire, incorporato nell'opera.²³

Terzo indizio. Il testamento di Rinaldo Gessi, redatto il 3 Luglio 1626, si apre in maniera assolutamente singolare: dice infatti che Rinaldo

raccomanda alli ineffabili numi e nomi, adesso e sempre, specialmente per quando egli si troverà sul punto et esito della presente vita, l'anima sua, come più nobile e preposta del corpo e di ogni altra cosa terrena, invocando e reiterando ex nunc e per sempre il sacratissimo ed inefabile nome di Gesù e Maria.²⁴

È un *incipit* inusuale e sorprendente quanto la crittografia, e che continua poi con una mescolanza di stile notarile e di orecchiamenti neoplatonici; perché neoplatonici appunto, per quanto inquadrabili nell'ortodossia cattolica, paiono il rinvio alla superiorità dell'anima sul corpo e l'idea di un Divino complessivamente unitario, ciò che nel primo Cinquecento pensavano, ad esempio, Jacopo Sadoleto e Achille Bocchi.²⁵ E questo Divino unitario viene espresso con la paronomasia dei 'numi e nomi' (solo nella prosecuzione del testo identificati con Gesù e Maria), che rinvia sia alla cabala cristiana, che sembra diffusa nei conventi medicanti bolognesi, sia all'*Asclepius* pseudoapuleiano, un'opera di cui circolavano più copie, in una città come Bologna, i cui umanisti a inizio Cinquecento avevano scelto come modello retorico l'eslege Apuleio anziché il Cicerone preferito dal potere romano.²⁶ Il richiamo è in particolare ad *Asclepius*, 20:

Deus etenim vel pater vel dominus omnium vel quocumque alio nomine ab hominibus sanctius religiosiusque nuncupatur, quod inter nos intellectus nostri causa debet esse sacratum - tanti etenim numinis contemplatione nullo ex his nominibus eum definite nuncupabimus.²⁷

²² Sul testo, Alberti 1568; Petrella 2004; Donattini 2007.

²³ Alberti: Alberti 2006, 629-30; Donattini 2007; sul suo interesse per Gioacchino da Fiore, Prospero 2012. Fasanini, Fantuzzi 1781-1794, 3: 300-2; Drysdall 1989; il suo testo è *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo* 1517 (copia in BUB, A.M.K.VI.74, proveniente da Ulisse Aldrovandi). Alberti elenca gli antiquari bolognesi: Alberti 1568, cc. 335v-6r. Bocchi: See Watson 1993; Bianchi 2012; la sua opera è A. Bocchi 1555. Orazi: Fantuzzi 1781-1794, 6: 189; Calore 1982; Mussini 2009; il suo testo è Orazi s.d. Per la diffusione delle imprese e l'emblema per Giulio III (descritto in Pasquali Alidosi 1620, 93, ma cf. anche 61-82 e soprattutto Cordellier 2002), cf. anche Colonna 1999; Giacomelli 2002, 332-4 e 394; Mazza 2009; Cavichioni 2009. Carbonesi: Cuppini 1974, 292-3, e l'accento in Dall'Olio 1999, 193.

²⁴ La citazione dall'apertura del testamento, in ASB, *Gessi, Istrumenti*, 37, 8. Consuetudine testamentaria bolognese: Pastore 1991.

²⁵ Cf. da ultimo Rolet 2008.

²⁶ Apuleianismo bolognese: da ultimo Giombi 2001, specie 31-40 e 171-94. Cabala cristiana a Bologna: cf. ad es. Arcangelo da Borgonuovo 1557, c. 105v (BCB, 1.H.IV.57, proveniente dai Serviti; BUB, A.VI.D.II.22, con molte postille, forse del XVI secolo; Biblioteca Provinciale dei frati minori Cappuccini, CINQ PR Z IX 11, proveniente dai conventi cappuccini di Pavullo e Parma e appartenuto a un Angelo Ferrari; Biblioteca Provinciale dei frati Minori, Oss. Sala Cinquecentesime V 9 9, proveniente dal convento dell'Annunziata di Bologna, e Oss. Sala Cinquecentesime T 7 37, proveniente dall'omonimo convento di Parma); sull'autore, Nardi 1961; Secret 2001, 246-7.

²⁷ Cf. Moreschini 1985 (la citazione a 158-9); *Asclepius* 1991; Norden 2002.

Ora, tra le copie bolognesi dell'*Asclepius*, una è inclusa in una raccolta di opere di Apuleio (*L'asino d'oro*, i *Florida*, il *De Platone et eius dogmate* e altre) che però comprende anche la traduzione ficiniana del *Pimander* ed è sempre conservata dall'Archiginnasio e proveniente dal fondo Venturoli come il testo di Leandro Alberti che contiene la crittografia dei fratelli Gessi. Il volume riporta parecchie note di lettura e sottolineature, soprattutto nel *Pimander* tradotto da Ficino e nell'*Apologia* di Apuleio, non tuttavia nell'*Asino d'oro*, né nell'*Asclepius*. Sul frontespizio, oltre alla nota di possesso, mani diverse, ma sempre cinquecentesche, hanno scritto un'integrazione del sommario e sei righe, sbiadite e occultate parzialmente dall'*ex libris* di un proprietario settecentesco, il conte Domenico Levera (1738-1817); quel che vi si può distinguere è un testo, forse in poesia, che invita a leggere l'*Asino d'oro* come un'opera di filosofia platonica. Sul frontespizio, si distingue la nota «Est domino Reginaldo et caeteris». ²⁸ Chi è questo Reginaldus? Potrebbe essere il tranquillo e solido Rinaldo Gessi, che si rivelerebbe così un ermetico o un cabalista? Anche l'accostamento tra «nomen» e «numen», che non pare sia stato sinora indagato, merita qualche riflessione: inizia almeno nel II secolo a.C. con Accio, è utilizzato nel 197 da Tertulliano nell'*Ad nationes* e largamente dagli apologeti più tardi, appare di uso comune all'inizio del III secolo e si ripresenta poi nella 'rinascita carolingia', nel XII secolo e in epoca umanistica; ad esempio, Conrad Mutian parla di «numina et nomina» in una lettera del 1505, e Bocchi lo richiama nella *CXX Symbolica quaestio*, dedicata all'umanista reggiano Sebastiano Corradi, uno dei suoi amici e collaboratori più stretti. ²⁹ E tra Quattro e Cinquecento il neoplatonismo si interessa largamente all'uso di crittografie e scrittu-

re esoteriche, come pure a campi del sapere che di tali scritture si servono: alchimia, astrologia, cabala, ermetismo, magia, pitagorismo. ³⁰ Ricordiamo solo alcuni dati relativi all'ambiente bolognese, largamente influenzato dalle suggestioni di Giovanni Pico e Marsilio Ficino: nel 1464-1490 è attivata allo Studio una cattedra di Ebraico, che risorgerà poi nel 1520-1526 venendo affidata a un converso che assume il nome di Giovanni Flaminio, il padre del futuro eterodosso (e amico di Bocchi) Marco Antonio; nel 1501-1502 insegna in città Luca Pacioli, che si sta anche occupando nel *De viribus quantitatis* di inchiostri simpatici e crittografie per sostituzione; sempre da inizio secolo Giovanni Filoteo Achillini si interessa di geroglifici, ma anche di pittogrammi messicani e di alfabeto etrusco; nel 1539 Giulio Giulio Canobi fornisce un alfabeto etrusco e quello runico portato da Johannes Magnus a Teseo Ambrogio Albonesi, che se ne serve per la sua *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacā, atq. Armeniacā*; già si è ricordato Leandro Alberti, ma si interessano di geroglifici e alfabeti esotici, tra gli altri, Filippo Beroaldo il Giovane, membri della famiglia Paleotti, Ludovico Beccadelli e il suo segretario Antonio Giganti, infine Ulisse Aldrovandi, mentre Carlo Sigonio scriverà un *De republica Hebraeorum*; si tratta insomma di molti degli intellettuali più vivaci e irrequieti dell'ambiente cittadino del primo Cinquecento. ³¹ Ma l'interesse per il platonismo è diffuso anche nella Bologna di fine secolo e oltre: neoplatonica, e ultimo esempio di una tradizione di accademie che continuano quella di Bocchi, è l'accademia dei Gelati, fondata dai membri di punta della casata Gessi assieme a Melchiorre Zoppi, docente di filosofia allo Studio e autore dello *Psafone*, un trattato sull'amore che coniuga platonismo e apertura al mondo dei sensi; e i Gelati dei

²⁸ L'opera è *Qvae praesenti enchiridio contineantvr. .L. Apuleii De asino aureo libelli. XI. Floridorum libri quatuor. De dogmate Platonis liber unicus. De philosophia item liber unicus. Asclepius, Mercurii Trismegisti Dialogus de voluntate diuina, interprete L. Apuleio. Eiusdem Trismegisti Dialogus de potestate et sapientia Dei, interprete Marsilio Ficino... Item in calce L. Apuleii Orationes duae pro se ipso* 1512 (BCB, 16.c.VII.26).

²⁹ I dati sulla ricorrenza dell'espressione sono valutati sui testi del Cross Database Searchtool <http://www.brepolis.net>, ricercando le forme 'numen + nomen' e 'numin*+nomin*'; sono stati reperiti rispettivamente 57 e 194 passi di 140 autori. Per Accio, cf. Varro 1990, 270-1 (l. VII, 85); cf. Wagenvoort 1980, 227-32. Per la diffusione dell'espressione a livello popolare, Adams 1999; per Tertulliano (*Ad nationes*, 2, 13), Tertullianus 2006, 452-3; per Mutian, Kühlmann 2006, 39. Per l'uso in Bocchi (A. Bocchi 1555, CCLI), Angelini 2003, 46-8 e fig. 12; Corradi: De Angelis 1983. La paronomasia sembra molto meno usata nella letteratura italiana: cf. comunque Tasso 1898-1902, 4: 89 (nr. 1048); Bruno 1621, 17 [al barone Girolamo Cicala].

³⁰ In generale su questi temi per il tardo Cinquecento, Galluzzi 1973, 39-79; Yates 1988, specie 147-67; Bracali 1999, e gli aggiornamenti in Prosperi et al. 2010, 111-14, 239-40, 1226-7; per aspetti particolari, Boas 1950; Pellerrey 1999; Moreschini 2000; Secret 2001; Pereira 2006; Vasoli 2007.

³¹ Cattedra di ebraico: Luzzati 2002; devo le notizie sul secondo docente a Franco Bacchelli (che ringrazio sentitamente), che le ha scoperte in ASBo, *Senato, Libri partitorum*, 2, cc. 21v, 41r, 128r, 190r (ma cf. anche Padovani 2007, 1028 e 1039); dopo il 1526 l'insegnamento vivacchia (Lines 2012, 14-18 e 22; Dallari 1888-1924, 2: 168 e 171). Pacioli: Pacioli 1997, 298-302 e 329-39; Honsell, Bagni 2009. G.A. Flaminio: De Matteis 1997. M.A. Flaminio: Ferri 2010. Achillini: Basini 1960. Canobi: Petrella 2004 127-8. Beroaldo: Paratore 1967. Per i Paleotti, Prodi 1959-1967, 1: 38. Beccadelli: Marocchi 1969; Fragnito 2011. Giganti: Mozzetti 2000. Aldrovandi: almeno Olmi 1992; Fischel 2009, 74-160. Sigonio: Bartolucci 2007. A fine secolo continuava l'interesse per i geroglifici: Continisio 2014, 27-46.

primi dieci anni, sino a quel 1598 in cui è redatta la crittografia dei Gessi, sono un'istituzione esclusiva, a numero chiuso, con una trentina di membri in tutto il decennio ed elitaria sul piano sociale e culturale: l'accademia è riservata a nobili e intellettuali, vietata a chi eserciti occupazioni vili, ma anche ai Regolari, ai maestri di scuola, ai precettori, aperta bensì ai più eccellenti musicisti, scultori e pittori, ma solo con ruoli subalterni (è questa la posizione con cui probabilmente vi entra Agostino Carracci); la sua produzione letteraria di questo primo decennio è riservata ai membri e diffusa all'esterno solo tramite la stampa, e si configura largamente come produzione e commento di emblemi. Lo storico Pompeo Vizzani, uno dei più vivaci intellettuali della città tra Cinque e Seicento, fondatore della poco nota accademia degli Oziosi, traduce, commenta, espurga e pubblica (postumo, 1607) *L'asino d'oro di Lucio Apuleio filosofo platonico*, mentre un anonimo suo contemporaneo lascia manoscritto un melodramma pastorale sullo stesso argomento.³²

E infine, un quarto e ultimo indizio: l'ingresso di Marco Antonio Gessi tra i carmelitani nel 1616. Trascuriamo l'ambiguità di lettura sui reliquiari da lui fabbricati, anche se, qualora li avesse anche *dorati*, oltre che *donati*, si potrebbe forse pensare a suoi interessi per l'alchimia, un'attività dispendiosa, che fa largo uso di scritture simboliche e crittografie, e che proprio nel primo Seicento appare interessare a Bologna sia laici (incluso il prestigioso Ulisse Aldrovandi) che Regolari.³³ È proprio la scelta in sé dei carmelitani ad apparire singolare, in quanto il primo rapporto attestato tra i Gessi e il convento bolognese di San Martino Maggiore è la vendita che a nome dei tre fratelli Rinaldo fa ai carmelitani di un censo acceso sopra un podere di famiglia, pochi mesi prima di regolare i rapporti economici con Marco Anto-

nio: sembra dunque un'operazione fatta in vista dell'ingresso del fratello in questo convento e, anche se la scelta derivasse da una propensione individuale di Marco Antonio, meriterebbe di chiedersi perché cada proprio su quell'istituto.³⁴ Vero è che nel 1627 una delle personalità di spicco di San Martino, il padre Pietro Tommaso Saraceni, dedica il suo *Menologivm Carmelitarvm* al neocardinale Berlingero Gessi, dichiarandosi fedele alla casata e facendone le lodi: può trattarsi di un tentativo di ricerca di un legame clientelare (abortito, perché non pare avere seguito), ma può anche essere altro e avere radici più profonde.³⁵ In San Martino sono infatti sepolti i genitori di Achille Bocchi e questi nel suo testamento, redatto nel 1556, chiede di esservi a sua volta inumato e dispone che, qualora si estinguessero i suoi discendenti, la direzione della sua accademia debba passare al priore e ai frati di San Martino.³⁶ Nessuno sembra essersi mai chiesto il motivo di questa affinità tra i poco noti carmelitani bolognesi della Congregazione riformata di Mantova (che nei fatti era un Ordine a sé stante il cui centro era il convento di Bologna) e un autore come Bocchi, per così dire 'fiancheggiatore' dell'eterodossia, se nei suoi *Symbolicarum quaestionum libri* del 1555 dedica nientemeno che a Renata di Francia l'emblema di Proteo [fig. 3], accompagnandolo con l'epigrafe «Vnam videndam veritatem in omnib.» e introducendolo col motto «OPINIONIBVS SOPTIS FIRMITER TENENDA CAPTA VERITAS». Ora, soltanto due anni prima (e tre prima del ricordato testamento di Bocchi), nel 1553, i frati di San Martino erano stati indagati dall'Inquisizione e almeno uno condannato, mentre negli anni Trenta uno di loro, il bolognese Giovanni Battista Palavicini, predicatore nel 1530 di fronte a Clemente VII e Carlo V, aveva indotto i Collegi bolognesi dei Giuristi e Teologi ad appoggiare la richiesta

³² Zoppi: oltre alla bibliografia sui Gelati, Maggi 1997; Serangeli 2010, 69-70. Emblematica presso i Gelati: Gurreri 2012, 18-20. Vizzani e Oziosi: per ora, Fantuzzi 1781-1794, 8: 206-13; Maylender 1926-1930, 4: 181-2; Dodi 2019, specie 162-8 (ma cf. l'intero volume); la sua opera è Apuleius 1607; per essa e per il melodramma (BUB, ms. 1889, proveniente dal convento di San Francesco secondo ASB, Assunteria d'Istituto, Diversorum, b. 23), cf. De Maria 1899, 43-5 e 140-57; Cavicchioli 2002, 138-9. In mancanza di una sintesi complessiva sulla cultura bolognese del tardo XVI secolo, cf. Muschitiello 2000; Bacchelli 2000; i contributi di Zangheri 2005-2013, 3, t. 2 (specie quelli di F. Bacchelli e M. Donattini); Antonino et al. 2014a.

³³ È noto un indoratore veneziano che si occupava di cifratura e decifrazione di testi: Preto 1999, 272. I testi alchemici più diffusi a Bologna sono elencati in Appendice II; in ASB, *Demaniale*, 82/3324, è conservata una busta di materiale alchemico proveniente dal privato bolognese Giovanni Battista Mengozzi, morto nel 1615 (un cenno in Guidicini 1868-1873, 4: 81); in BUB, ms. 457, b. III, cc. 41r-44v, lettera (metà secolo XVII) di argomento alchemico e parzialmente cifrata del cappuccino Johann Christoph Lutz (cf. Maggioli 1994, 1822); ringrazio Francesca Boris e Rita De Tata per queste segnalazioni.

³⁴ La vendita del censo porta ai Gessi un capitale (riscattabile) di 800 lire e una rendita di 60 lire annue; l'atto in ASB, *Demaniale*, 48/3530, fasc. 48 (cf. però anche *ibid.*, 43/3525, fasc. 78).

³⁵ Saraceni: Fantuzzi 1781-1794, 7: 319-21; la sua opera è Saraceni 1627 (BUB, A.M.EE.I.52).

³⁶ Testamento: cf. soprattutto Ravera Aira 1942. Carmelitani bolognesi: Piana 1969; Boaga 1989; Turrini 2008; soprattutto, BCB, mss. B. 996, P.A. Orlandi, "Ecclesiae et conventus PP. Carmelitarum S. Martini Majoris civitatis Bononiae monumenta...", e B. 3617, pp. 37-114, Id., "Memorie universali spettanti al convento di San Martino Maggiore de Carmelitani della congregazione di Mantova..."; Archivio Parrocchiale di San Martino Maggiore, Bologna, ms. P. Gaiani, "La chiesa parrocchiale di San Martino Maggiore in Bologna"; Secondin, Ronchi 2000.

di divorzio di Enrico VIII.³⁷ Ci sono però altre affinità, più antiche e durevoli. A fine Quattrocento opera in San Martino Battista Spagnoli, 'il Mantovano', la principale personalità della Congregazione di Mantova e una delle più rilevanti dell'intero Ordine, amico di Ficino e dei due Pico, apprezzato da Erasmo, poeta neoplatonico cristiano e sostenitore di un profondo rinnovamento religioso; e l'ideale culturale di Spagnoli è quello dell'unione tra dottrina ed eloquenza, tra *otium* e *negotium*, un ideale che è espresso simbolicamente dalle figure di Atena e Ermete e dalla loro fusione, l'Ermatena; un ideale che ha le sue radici remote in Cicerone e Marziano Capella, ma che è ripreso dagli umanisti fiorentini, da Ficino, da Giovanni Pico e dai neoplatonici; che è centrale in Bocchi, il quale vorrebbe metterne la statua sul suo palazzo e che gli dedica una *Symbolica quaestio*; un ideale infine che è centrale anche per i Gelati, poiché Zoppi chiama 'Ermatena' la sala delle adunanze accademiche: quello Zoppi che a sua volta ha legami, sinora ignoti, coi carmelitani, ai quali nel 1630 cede l'uso dell'oratorio di Sant'Antonio a Monte Donato, poco fuori città.³⁸ L'Ermatena è presente nell'iconografia delle residenze farnesiane di Roma e Caprarola, decorate tra gli altri da Prospero Fontana (che lavora anche per Bocchi) e da Agostino Carracci, accademico Gelato, ma già collaboratore della seconda edizione delle *Symbolicae quaestiones* di Bocchi nel 1574.³⁹ E l'Ermatena è anche l'ideale del neoplatonico, e cabalista, abate benedettino Johannes Trithemius, uno dei padri della steganografia, contemporaneo di Spagnoli e amico dei carmelitani: il principale punto di contatto tra Trithemius e carmelitani è la difesa dell'Immacolata concezione (che sarà anche venerata dagli accademici Gelati) contro i domenicani e il loro strapotere aristotelico-tomista; ma bisogna sottolineare che la spiritualità carmelitana si

basa sull'equilibrio tra contemplazione e azione e mira al superamento dei vincoli del corpo per arrivare all'unione con Dio nell'amore: il che è, se non coincidente, almeno assai simile al contenuto del *Pimander* ermetico, ma in generale al platonismo rinascimentale e al lato mistico del suo ideale dell'Ermatena.⁴⁰

4 Come spesso accade nei lavori microstorici, i dati su cui si è cercato di ragionare sono troppo labili per arrivare a conclusioni certe o a generalizzazioni; e un documento isolato si conferma soprattutto come uno stimolo a fare luce sul suo contesto di produzione: infatti, anche se ciò comporta una mole di lavoro che potrebbe sembrare sproporzionata al risultato, il documento isolato si può rivelare una chiave per aprire possibilità di ricerca che resterebbero altrimenti trascurate. Può essere questo il caso qui esaminato: le vicende di alcuni oscuri membri di un ramo dei Gessi e della loro crittografia permettono, se non altro, di avanzare alcune suggestioni che possono essere coerenti con lo stato delle nostre conoscenze e che vale forse la pena di approfondire, tanto più per una realtà quale quella bolognese, ove la ricerca ha privilegiato le istanze culturali più note e legate ai ceti dirigenti e alle loro espressioni più formalizzate, quali l'università e la Chiesa diocesana post-tridentina, ma è stata assai meno sistematica riguardo al clero regolare e alle accademie e ha largamente trascurato la mentalità dei ceti medi (e frainteso spesso quella dei ceti subalterni). E si parla di 'mentalità' perché non pare che la crittografia qui esaminata implichi un'adesione forte a una particolare corrente culturale, ma sembra piuttosto rispecchiare il fatto che nel febvrano *ouillage mental* di questi gruppi sociali compaiono, non sappiamo quanto consapevolmente, elementi che la cultura ufficiale ha teso ad espungere.⁴¹ Con

37 Processo ai carmelitani bolognesi: Dall'Olio 1999, 235-6. Pallavicini: Dall'Olio 2009, 81, 98, 206-7; Staring 1967. L'emblema per Renata di Francia è il n. LX in Bocchi 1555, 124-5, e resta, immutato, anche nell'edizione 1574 dell'opera (130-1), pur uscita come recita il frontespizio "Curia Episc. & S. Inquisit. concessu".

38 Oratorio: ASB, *Demaniale*, 53/3535, fasc. 19 e 43; *ibid.*, 105/3587, fasc. "Scrittura legale in causa de frati Carmelitani di San Martino di Bologna con Melchiorre de Zoppi...", 108/3590, fasc. "Carte, cioè informazioni, sentenze et altro intorno la causa dell'abbate di San Giuliano e del curato sussidiale di San Silverio contro li padri di San Martino Maggiore...", e 114/3596, fasc. "Vari fogli d'intorno alla vertenza dell'oratorio di Sant'Antonio nel comune di San Silverio sui gessi di Montedonato dato a padri Carmelitani di San Martino dal dottor Melchiorre Zoppi". Sulla località, Calindri 1781-1785, 5: 114; Muzzi, *San Silverio della Chiesa Nuova*, in *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte 1844-1851*, 1, nr. 65; F. Bocchi 1995-1999, 2: 151.

39 Spagnoli: Severi 2018. Ermatena in generale: Seigel 1968; Gareffi 2011. In Spagnoli, Giombi 2001, 36-7; in Vincenzo Barsio, suo allievo (su cui cf. Avesani 1964), Barsio 1519 (BUB, A.IV.Aa.IX.8, proveniente dal convento di San Giuseppe), c. hIVv. Ermatena in Bocchi: fondamentale Sambiguucci 1556 (BUB, A.V.Tab.I.H.II.Vol.17/1), su cui Drysdall 2003; Rolet 2008; tra i Gelati, Schütze 2004; Gardi 2011, 430-1.

40 Spiritualità carmelitana: Saggi et al. 1975, specie coll. 476-507. Devozione dei Gelati per l'Immacolata: Fanti 1983, 59. Spagnoli e Trithemius: Kristeller 1967; Arnold 1991, specie 88-90, 103-4, 121-2; Brann 1999, 29, 135-52, 176-81. *Pimander*: Campanelli 2011 (con la traduzione latina di Ficino). A fine Quattrocento i carmelitani bolognesi predicavano inoltre la liceità della demonomanzia: Biondi 2008, 68.

41 Febvre 1947, specie 384-411. Per i ceti subalterni il maggior fraintendimento riguarda Giulio Cesare Croce: cf. in proposito la lettura di De Tata 2009.

CXXIII LIB. SECVND.
DIVAERENATAE FERRARIAE, AC CARNVTI
PRINCIPI ILLVSTRIS. GALL. REG. LVDO. XII. F.
VNAM VIDENDAM VERITATEM IN OMNIB.
SYMB. LX.



Figura 3 Achille Bocchi, *Symbolicarvm qvaestionvm, De vniuerso genere, quas serio ludebat, libri qvinque.*, Bononiae, In aedib. nouae Academiae Bocchianae, 1555, 124

questi limiti, si può allora formulare la seguente ipotesi: nella cultura bolognese, come in generale in quella italiana ed europea, seppure con tempi diversi, tra fine XV e inizio XVI secolo esiste una presenza neoplatonica che prende l'abbrivio col recupero umanistico della presunta *prisca theologia* e della sapienza pregreca, continua con l'interesse per le culture lontane nel tempo e nello spazio e si amplia con l'apertura all'occulto (cabala, astrologia, alchimia, magia) e a un cristianesimo irenico e tollerante, tollerante persino il dissenso e l'ere-

sia. In questo atteggiamento s'inserisce l'interesse per gli alfabeti, le scritture segrete, i linguaggi simbolici, poiché questi possono essere porta d'accesso alle diverse culture, elementi dell'operazione magica, veli sovrapposti a contenuti pericolosi; questi linguaggi sono praticati a Bologna da Alciato, poi da Bocchi (con un passaggio di Pierio Valeriano), infine da diverse accademie e soprattutto dai Gelati, i quali nascono nel 1588, quando in città si discute vanamente se attivare allo Studio una cattedra di filosofia platonica.⁴² Tale presen-

⁴² De Maria, Rambaldi 2010. Alciato: Alciato 2009. Valeriano: Pellegrini 2002. Sullo Studio, soprattutto Brizzi 2008; Lines 2010, specie 34.

za neoplatonica emerge infatti solo in misura ridotta nell'insegnamento universitario, ma tende a organizzarsi nel corso del secolo attraverso istituzioni alternative, specialmente accademie sempre più formalizzate, dal Viridario di Giovanni Filoteo Achillini alla Bocchiana, agli Oziosi, ai Gelati; e il neoplatonismo ha come parallelo ecclesiale la sensibilità religiosa dei carmelitani della Congregazione di Mantova, che da metà Cinquecento trova in Bologna il suo centro propulsore.⁴³ Il ritorno all'ordine dottrinale promosso da Inquisizione e Concilio non cancella il platonismo, che è anzi presente a livello di moda e di conoscenza corrente non solo tra gl'intellettuali di punta e i gruppi sociali egemoni, ma anche tra i ceti medi istruiti,

cui appartengono i Gessi minori qui esaminati e della cui mentalità si conosce ben poco; ne accentua però la dimensione esoterica e simbolica, in un quadro di riaffermata ortodossia cattolica e aristotelico-tomista (occorre appena ricordare che i fratelli Gessi muoiono negli anni del processo a Galileo). Non a caso i Gelati chiuderanno con la fine del secolo il loro riserbo intellettuale e inizieranno a organizzare spettacoli teatrali pubblici, contribuendo a costruire a Bologna la nuova religiosità e cultura barocche.⁴⁴ In questo contesto, la singolare crittografia da cui siamo partiti diviene, con perfetta coerenza, la chiave per accedere a un mondo intellettuale e mentale nascosto, ma che merita di essere indagato.

⁴³ Accademie bolognesi: da ultimo Battistini 2008; ma cf. See Watson 1993, specie 48-64. Storia generale carmelitana: Smet et al. 1987-96. Congregazione di Mantova: Vaghi 1725.

⁴⁴ Dedicandosi a varie forme di spettacolo: cf. Betti 2002; Betti, Calore 2004; Gardi 2016.

Appendice

Si elencano di seguito sommariamente le opere a stampa presenti attualmente nelle biblioteche bolognesi e risalenti all'epoca in cui vissero i tre fratelli Gessi connesse al tema delle scritture segrete (I) e all'alchimia (II). Oltre agli estremi bibliografici vengono fornite la collocazione e le indicazioni note sui proprietari precedenti, quale indice dell'interesse diffuso per questi temi.

I Crittografia

- Tommaso Moro, *De optimo reip. statv deque noua insula Vtopia libellus uere aureus, nec minus salutaris quàm festiuus...*, Apud Ioannem Frobenium, Basileae 1518 [BUB, A.V.Tab.I.K.II.Vol.99.5, appartenuto ad Ulisse Aldrovandi]
- Tommaso Moro, *La republica nuovamente ritrovata nel governo dell'isola Eutopia*, [Doni], Venezia 1548 [BUB, A.V.Tab.I.F.I.Vol.441.1]
- Tommaso Moro, *Libellus de optimo Reipublicae statu, deque noua insula Utopia*, Haeredes Arnoldi Birkmanni, Coloniae 1555 [BUB, Aul.M.E.VIII.61⁸]
- Tommaso Moro, *De optimo reipublicae statu, deque noua insula Utopia libri duo*, Sumptibus Petri Kopfi, Hanoviae [ma Francofurti] 1613 [BUB, A.M.ZZ.IV.50]
- Tommaso Moro, *Utopia a mendis vindicata*, Egmond, Coloniae Agrippinae 1620 [BUB, A.V.CC.XVI.40]
- G. Postel, *Lingvarum duodecim characteribus differentivm alphabetvm, introductio, ac legendi modus longè facillimus...*, Excudebat P. Vidovæus, Parisiis 1538 [BCB, 9.GG.V.13.Op.2]
- T.A. Albonesi, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacā, atq. Armeniacā, & decē alias linguas. Characterum differentiū Alphabetā, circiter quadraginta, & eorūdem inuicem cōformatio...*, Albonesi, Papiae 1539 [BUB, A.V.X.X.10; con nota di possesso di "Ἰωάννου Φραγκίσκου Βουβάνου Βαγνακαβαλῆσιου" (Giovanni Francesco Bubani? di Bagnacavallo) e nota "Ad usum fratris Dominici Mariae ab Auro de Bononia ordinis Praedicatorum lectoris 1632"; BUB, Raro C.37; BCB, 9.GG.V.13 (proveniente da una biblioteca conventuale); Biblioteca del Museo della musica di Bologna, B.157, acquistato nel 1880 ma con nota di possesso "Dominicus Franciscus Aloysius Mazali Regiensis monachus Casinensis professus monasterii Sancti Benedicti Ferrariae. 1771."]
- G.B. Palatino, *Abecedario, ovvero varie sorti di caratteri*, Cartolari, Roma 1544 [BUB, A.V.Caps.159.16]
- G.B. Palatino., *Libro... nel quale s'insegna a scrivere ogni sorte di letera antica et moderna...*, Gionta (?), Roma 1540 [BUB, A.V.Caps. 109.18⁸ (smarrito)]
- G.B. Palatino., *Libro... nel qual s'insegna a scriuere ogni sorte lettera, antica, et moderna, di qualunque natione, con le sue regole, et misure, et essempli: et con vn breue, et vtil discorso de le cifre...*, Blado, Roma 1547 [BCB, 18.Q.IV.13, proveniente dalla donazione di Joaquín Muñoz, 1847, e già appartenuto a un "Doñ(atus?) Titi Bononiensis"]
- G.B. Palatino, *Libro... nel qual s'insegna à scriuere ogni sorte lettera, antica, & moderna, di qualunque natione, con le sue regole, & misure, & essempli, et con vn breue et vtil discorso de le cifre...*, Guidotto-Viotto, Roma 1556 [BUB, A.M.ZZ.5.56, proveniente da Pellegrino Antonio Orlandi; BUB, Raro C. 33/1, proveniente da Francesco Maria Zambecari]
- G.B. Palatino, *Libro... nel qual s'insegna a scriuere ogni sorte lettera, antica, & moderna, di qualunque natione, con le sue regole, & misure, & essempli: et con vn breue, et vtil discorso de le cifre...*, Della Gatta, Roma 1561 [BCB, 10.dd.III.66, proveniente dal legato Rusconi Verzaglia, 1920, e con nota di possesso di Paolo Magnali (?)]
- G.B. Palatino, *Compendio del gran volume de l'arte del bene et leggiadramente scriuere tutte le sorti di lettere et caratteri. Con le regole, misure, & essempli... Con un nuouo breue & util discorso delle cifre...*, Rampazetto, Venezia 1578 [BUB, Raro C.32; BSAB, CINQ 023, posseduto da Francesco Zambonini e Taddeo Lagaro da Longiano]
- J. Heidenberg, *Polygraphiae libri sex... Accessit clavis polygraphiae liber unus...*, Ex officina Cyriaci Iacobi, Francofurti 1550 [BUB, A.V.X.VIII.21]
- J. Heidenberg, *Poligraphia, cum clave seu enucleatorio*, Haselberg, [Oppenheimii] 1518 [BUB, A.V.T.IX.24]
- J. Heidenberg, *Polygraphie, et vniuerselle esriture cabalistique...*, Keruer, Paris 1561 [BCB, 10.q.III.13, proveniente dal legato Rusconi Verzaglia, 1920]
- J. Heidenberg, *Ad Maximilianum I. Caesarem Libri Polygraphiae VI... Libellus de septem Secundeis seu intelligentiis orbes post Deum moventibus...*, a c. di A. von Glauburg, Sumptibus Lazari Zetzneri, Argentorati 1613 [BUB, A.V.Tab.I.N.I.Vol.176]
- J. Heidenberg, *Steganographia, hoc est Ars per occultam scripturam animi sui voluntatem absentibus aperiendi certa... praefixa est huic operi sua Clavis, seu vera introductio...*, Sumptibus Ioannis Berneri, Francofurti 1606 [BCB, 11.dd.II.18]
- G. Cardano, *De subtilitate libri XXI...*, Apud Gulielmum Rouillium, Lugduni 1550 [BUB, A.IV.Q.XI.54]
- G. Cardano, *De subtilitate libri XXI... Addita insuper apologia aduersus calumniatorem...*, Henricpetri, Basileae 1553 [BCB, 9.D.I.11, proveniente da Antonio Magnani, 1811]
- G. Cardano, *De subtilitate libri XXI... Addita insuper apologia aduersus calumniatorem...*, Per Ludouicum Lucium, Basileae 1554 [BUB, A.V.CC.III.12]
- G. Cardano, *De subtilitate libri XXI... Addita insuper Apologia aduersus calumniatorem, qua uis horum librorum aperitur*, Henricpetri, Basileae 1582 [BUB, A.IV.B.III.28²; BCB, 16.AA.V.25]
- G. Cardano, *De subtilitate libri XXI... Addita insuper apologia aduersus calumniatorem...*, Apud Sebastianum Henricpetri, Basileae 1611 [Biblioteca del Dipartimento di Matematica dell'Università di Bologna, F.E.Bort. BB XII 43, proveniente da Ettore Bortolotti (1866-1947)]
- J. van Gorp, *Opera... Hactenus in lucem non edita: nempe Hermathena, Hieroglyphica, Vertvmnvs, Gallica, Francica, Hispanica*, Excudebat Christophorus Plantinus, Antwerpiae 1580 [BUB, A.M.HH.VIII.2,

- proveniente dal cardinale Filippo Maria Monti (ne possedeva una copia però anche Ulisse Aldrovandi: cf. BUB, ms. *Aldrovandi* 147, c. 330r); BSAB, CINQ 131, proveniente dalla biblioteca del cardinale Franz Seraph von Dietrichstein e con note di possesso di Andrés Dudith, che vi si definisce “Caesareus Consul-tor”, e di un Castillo]
- B. de Vigenère, *Traicté des chiffres ov secretes manieres d'escrire...*, L'Angelier, Paris 1587 [BUB, A.IV.Q.VIII.15]
- G.B. della Porta, *De occvltis literarvm notis sev artis animi sensa occulte alijs significandi, aut ab alijs significata expiscandi enodandique Libri IIII....*, Expensis Lazari Zetznerii, Montisbeligardi 1593 [BCB, 18.Q.IV.19, proveniente dalla donazione di Joaquín Muñoz, 1847; ha un monogramma che pare combinare le lettere C, I, B]
- G.B. della Porta, *De furtivis literarum notis, vulgo de ziferis. Libri IIII....*, Apud I.B. Scotum, Neapoli 1563 [BCB, 18.Q.IV.10]
- G.B. della Porta, *De furtivis literarum notis, vulgo de ziferis, libri quinque....*, Apud Io. Bapt. Subtilem, Neapoli 1602 [BCB, 18.Q.V.26, proveniente dal legato Pizzardi, 1928; BCB, 18.Q.IV.3].

II Alchimia

- G.A. Panteo, *Ars transmutacionis metallica...*, In ædibus Ioānis Tacuini, Venetiis 1518 [BUB, Tab.I.N.I.198/1, posseduto da Ulisse Aldrovandi]
- G.B. Nazari, *Il metamorfosi metallico et humano...*, Marchetti, Brescia 1564 [BCB, 10.dd.III.28, con nota di possesso ripetuta di un Giacomo Tommasi; BUB, Tab.I.N.I.198/4];
riedito come G.B. Nazari, *Della tramutatione metallica sogni tre...*, Marchetti, Brescia 1572 [BUB, Tab.I.N.I.198/2, posseduto da Ulisse Aldrovandi]
- A. Portaleone, *De auro dialogi tres...*, Apud Io. Baptistam à Porta, Venetiis 1584 [BUB, Tab.I.N.I.198/3, posseduto da Ulisse Aldrovandi; BCB, 10.hh.II.3]
- G.F. Pico, *De avro libri tres...*, Apud Ioannem Baptistam Somaschum, Venetiis 1586 [BUB, Tab.I.N.I.198/6; BCB, 10.hh.II.30];
riedito come G.F. Pico, *De auro libri tres...*, Excudebat Victorius Baldinus, Ferrariae 1587 [BUB, A.V.Tab.I.N.I.198/6; BCB, 11.OO.V.23].

Abbreviazioni

ASB = Archivio di Stato di Bologna
BCB = Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna
BSAB = Biblioteca del Seminario arcivescovile, Bologna
BUB = Biblioteca Universitaria di Bologna
DBI = *Dizionario biografico degli Italiani* (1960-). Roma: Istituto della Enciclopedia italiana

Bibliografia

- Accarrino, A.; Aquilano, L. (a cura di) (1999). *L'Archivio dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi in Bologna. Inventario-regesto delle serie: Istrumenti, Verballi di congregazione, Sommari e repertori, Miscellanea, Appendice*. Bologna.
- Adams, J.N. (1999). «The Poets of Bu Njem: Language, Culture and the Centurionate». *The Journal of Roman Studies*, 89, 109-34.
- Alberti, L. (1568). *Descrittione di tutta Italia*. Venezia.
- Alberti, L. (2006). *Historie di Bologna. 1479-1543*. A cura di A. Antonelli, M.R. Musti. Bologna.
- Alciato, A. (2009). *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. A cura di M. Gabriele. Milano.
- Angelini, A. (2003). *Simboli e Questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*. Bologna.
- Antonino, B. et al. (a cura di) (2014a). *Ai confini della scienza. L'alchimia nei fondi della Biblioteca Universitaria di Bologna*. Bologna.
- Antonino, B. et al. (a cura di) (2014b). *Antichi giochi e Tarocchi a Bologna*. Bologna.
- Apuleius, L. (1607). *L'asino d'oro*. A cura di P. Vizzani. Bologna.
- Arcangelo da Borgonuovo (1557). *Declaratione sopra il nome di Giesu, secondo gli Hebrei cabalisti, Greci, Caldei, Persi, & Latini*. Ferrara.
- Arnold, K. (1991). *Johannes Trithemius (1462-1516)*. 2a ed. Würzburg.
- Asclepius (1991). A cura di P. Ponzio. Bari.
- Avesani, R. (1964). s.v. «Barsio, Vincenzo (Vincentius Barsius Mantuanus, Vincentius Mantuanus)». *DBI*, vol. 6, 539-41.
- Bacchelli, F. (a cura di) (2000). *Un enigma bolognese. Le molte vite di Aelia Laelia Crispis*. Bologna.
- Barsio, V. (1519). *Silvia*. Parmae.
- Bartezzaghi, S. (2001). *Lezioni di enigmistica*. Torino.
- Bartezzaghi, S. (2004). *Incontri con la Sfinge. Nuove lezioni di enigmistica*. Torino.
- Bartolucci, G. (2007). *La repubblica ebraica di Carlo Sigonio. Modelli politici dell'età moderna*. Firenze.
- Basini, T. (1960). s.v. «Achillini, Giovanni Filoteo». *DBI*, vol. 1, 148-9.
- Battistini, A. (2008). «Le accademie nel XVI e nel XVII secolo». Zangheri 2005-2013, vol. 3, t. 2: 179-208.
- Becker, M.; Weber, C. (hrsg. v.) (1999-2002). *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 Bde. Stuttgart.
- Bellavitis, A.; Chabot, I. (a cura di) (2009). *Famiglie e poteri in Italia tra Medioevo ed Età moderna*. Roma.
- Betri, M.L.; Pastore, A. (a cura di) (1997). *Avvocati, medici, ingegneri. Alle origini delle professioni moderne (secoli XVI-XIX)*. Bologna.
- Betti, G.L. (2002). «Un componimento poetico per l'elezione a papa di Urbano VIII nell'accademia bolognese dei Gelati (1623)». *Il Carrobbio*, 28, 79-92.
- Betti, G.L.; Calore, M. (2004). «Politica e accademia a Bologna tra il 1598 e il 1600: "apparati" per Clemente VIII e un torneo in onore degli Aldobrandini». *Il Carrobbio*, 30, 165-88.
- Bianchi, I. (2012). *Iconografie accademiche. Un percorso attraverso il cantiere editoriale delle "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi*. Bologna.
- Biondi, A. (2008). *Umanisti, eretici, streghe. Saggi di storia moderna*. A cura di M. Donattini. Modena.
- Boaga, E. (1989). «Carmelitani laureati alla Facoltà teologica di Bologna». *Analecta ordinis Carmelitarum*, 40, 43-8.
- Boas, G. (ed. by) (1950). *The Hieroglyphics of Horapollo*. New York.
- Bocchi, A. (1555). *Symbolicarvm qvaestionvm, De vniuerso genere, quas serio ludebat, libri qvinque*. Bononiae [2a ed. Bononiae, 1574].
- Bocchi, F. (a cura di) (1995-1999). *Bologna*. 5 voll. Bologna.
- Borzaghi, G. (1769). *I gonfalonieri del popolo o tribuni della plebe Dall'Anno 1500 a tutto il 1769*. Bologna.
- Bracali, M. (1999). «Per una storia dei rapporti tra filosofia italiana e Riforma. Appunti e ricerche su Cardano». Baldi, M.; Canziani, G. (a cura di), *Girolamo Cardano. Le opere, le fonti, la vita*. Milano, 81-104.
- Brann, N.L. (1999). *Trithemius and Magical Theology. A Chapter in the Controversy Over Occult Studies in Early Modern Europe*. Albany.
- Brizzi, G.P. (2008). «Lo Studio di Bologna fra orbis academicus e mondo cittadino». Zangheri 2005-2013, vol. 3, t. 2: 5-113.
- Bronzino, G. (ed.) (1962). *Notitia doctorum sive catalogus doctorum qui in collegiis philosophiae et medicinae Bononiae laureati fuerunt ab anno 1480 usque ad annum 1800*. Milano.
- Brugnoli, G. (1868). «Biografia degli illustri clinici bolognesi Giambattista Comelli e Matteo Venturoli». *Bullettino delle scienze mediche*, 5(37), 70-80.
- Bruno, A. (1621). «All'istesso». Grandi, G.C. (a cura di), *Varii componimenti volgari, e latini. In lode dell'illvstriss. signor. Don Francesco Lanario, et Aragona hora Duca di Carpignano*. Palermo, 15-18.
- Calindri, S. (1781-1785). *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico ec. ec. della Italia*. 6 voll. Bologna.
- Calore, M. (1982). «Uno spettacolo in villa all'Arcoveggio (1565)». *Il Carrobbio*, 8, 85-96.
- Calvi, G.; Chabot, I. (a cura di) (1998). *Le ricchezze delle donne. Diritti patrimoniali e poteri familiari in Italia (XIII-XIX sec.)*. Torino.
- Campanelli, M. (a cura di) (2011). *Pimander: Mercurii Trismegisti Pimander sive de potestate et sapientia Dei*. Torino.

- Carboni, M. (1995). *Il debito della città. Mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinque e Seicento*. Bologna.
- Carboni, M. (1999). *Le doti della povertà. Famiglia, risparmio, previdenza: il Monte del matrimonio di Bologna (1583-1796)*. Bologna.
- Casanova, C. (1999). *Gentiluomini ecclesiastici. Ceti e mobilità sociale nelle Legazioni pontificie (secc. XVI-XVIII)*. Bologna.
- Cavicchioli, S. (2002). *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*. Venezia.
- Cavicchioli, S. (2009). «La fortuna iconografica della favola di Psiche nel Cinquecento e il Paradiso di Scandiano». Mazza, A.; Mussini, M. (a cura di), *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il paradiso ritrovato*. Cinisello Balsamo, 96-107.
- Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte (1844-1851)*. 4 voll. Bologna.
- Colonna, S. (1999). «Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento». Fortunati, V. (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*. [Milano], 102-28.
- Continisio, C. (2014). *La corona del Principe di Ciro Sponzone per Rodolfo Gonzaga di Castiglione. Platonismo, ermetismo e altre questioni in un trattato politico di fine Cinquecento*. Mantova.
- Cordellier, D. (2002). «scheda 62». Faietti, M.; Cordellier, D. (a cura di), *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*. [Milano], 242-3.
- Coumet, E. (1975). «Cryptographie et numérations». *Annales E.S.C.*, 30, 1007-27.
- Cuppini, G. (1974). *I palazzi senatorii a Bologna. Architettura come immagine del potere*. Bologna.
- Dallari, U. (a cura di) (1888-1924). *I rotuli dei lettori legisti e artisti dello Studio bolognese dal 1384 al 1799*. 4 voll. Bologna.
- Dall'Olio, G. (1999). *Eretici e Inquisitori nella Bologna del Cinquecento*. Bologna.
- De Angelis, F.R. (1983). s.v. «Corradi, Sebastiano». *DBI*, vol. 29, 322-3.
- De Benedictis, A. (2010). «Un umanista tedesco tra Bologna e Norimberga, tra le guerre d'Italia e la Riforma in Germania: Christoph Scheurl (1481-1542)». Frommel, S. (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XV-XVI)*. Bologna, 81-90.
- De Maria, S.; Rambaldi, S. (2010). «*Vetera rerum exempla*. La cultura antiquaria fra Bologna e l'Europa nei secoli XV-XVII». Frommel, S. (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XV-XVI)*. Bologna, 203-30.
- De Maria, U. (1899). *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana*. Bologna.
- De Matteis, V. (1997). s.v. «Flaminio, Giovanni Antonio». *DBI*, vol. 48, 278-81.
- De Tata, R. (2009). «Ancora su Giulio Cesare Croce e la sua biografia». *L'Archiginnasio*, 104, 145-94.
- Dodi, R. (2019). «I Vizzani, da nobili potenti del contado a senatori e patrizi di Bologna». Danieli, M. (a cura di), *Palazzo Vizzani*. Argelato, 153-80.
- Dolfi, P.S. (1670). *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*. Bologna.
- Donattini, M. (a cura di) (2007). *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrizione di Leandro Alberti*. Bologna.
- Drysdall, D.L. (1989). «A Note on the Relationships of the Latin and Vernacular Translations of Horapollon from Fasanini to Caussin». *Emblematica*, 4, 225-41.
- Drysdall, D.L. (2003). «Gavino Sambiguccio and his Interpretation of Achille Bocchi's "Hermathena"». *Emblematica*, 13, 53-71.
- Eco, U. (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma; Bari.
- Fanti, M. (a cura di) (1983). *Notizie e insegne delle accademie di Bologna da un manoscritto del secolo XVIII*. Bologna.
- Fantuzzi, G. (1781-1794). *Notizie degli scrittori bolognesi*. 9 voll. Bologna.
- Febvre, L. (1947). *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris.
- Feci, S. (1999). s.v. «Gessi, Berlingero». *DBI*, vol. 53, 474-7.
- Ferri, A. (2010). s.v. «Flaminio, Marcantonio». Prosperi, A. et al. (a cura di), *Dizionario storico dell'Inquisizione*. Pisa, 608.
- Fischel, A. (2009). *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin.
- Fornasini, G. (1936). *Sette secoli di storia della nobile famiglia de' Gioannetti. MCCXXVI-MCMXXXVI*. Bologna.
- Fornasari, M. (1987). «"Il padre della fama è la fatica": l'ascesa sociale di un notaio bolognese nel '500». *Il Carrobbio*, 13, 169-85.
- Fornasari, M. (2001). «Credito e banca nella prima età moderna. Matteo Amorini, "campsor Bononiensis"». *Studi storici Luigi Simeoni*, 51, 29-42.
- Fornasari, M. (2002). *Famiglia e affari in età moderna. I Ghelli di Bologna*. Bologna.
- Fragno, G. (2011). «Ludovico Beccadelli tra otium e negotium: da Pradalbino a Roma». Ariani, M. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*. Firenze, 375-91.
- Galluzzi, P. (1973). «Il "platonismo" del tardo Cinquecento e la filosofia di Galileo». Zambelli, P. (a cura di), *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*. Roma; Bari, 39-79.
- Gardi, A. (2011). «Riflessioni sui primi Gelati (1588-1598)». Csillaghy, A. et al. (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*. 2 voll. Udine, 2: 423-34.
- Gardi, A. (2016). «Un'ipotesi per Virgilio Malvezzi». Formentin, V., et al. (a cura di), *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*. Padova, 241-69.
- Gareffi, A. (2011). «L'"Hermathena" di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi». Ariani, M. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*. Firenze, 341-60.
- Gasnault, F. (2001). *La cattedra, l'altare, la nazione. Carriere universitarie nell'Ateneo di Bologna. 1803-1859*. Bologna.
- Giacomelli, A. (1999). *Famiglie nobiliari e potere nella Bologna settecentesca*. Vol. 1 di *I "giacobini" nelle Legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna*. A cura di A. Varni. Bologna.
- Giacomelli, A. (2002). «"Ut iucunda sic foecunda". Lorenzo Magnani, gli affreschi dei Carracci delle storie di Roma e la fissazione del patrimonio e della tradizione familiare». Malvezzi Campeggi, G. (a cura di), *Magnani. Storia genealogia e iconografia*. Bologna, 265-413.
- Ginzburg, C. (1986). *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino.

- Giombi, S. (2001). *Libri e pulpiti. Letteratura, sapienza e storia religiosa nel Rinascimento*. Roma.
- Glombowski, K. (2002). «Annotazioni manoscritte e storia della lettura». Barbieri, E. (a cura di), *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*. Milano, 31-71
- Grandi Venturi, G. (a cura di) (1989). «Inventario delle schede Ridolfi». *L'Archiginnasio*, 84, 47-284.
- Guidicini, G. (1868-1873). *Cose notabili della città di Bologna*. A cura di F. Guidicini. 5 voll. Bologna.
- Gurreri, C. (2012). «Nella Selva dei Gelati. Ipotesi sulle accademie bolognesi tra XVI e XVII secolo». Frommel, S. (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*. Bologna, 13-20.
- Hermans, J.M.M. (2004). «Ex origine lux: Besitz- und Benutzerangaben als Schlüssel zum Verständnis von Handschrift und Frühdruck». *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, 29, 5-19.
- Hinrichs, E. (1990). *Alle origini dell'età moderna*. 3a ed. Roma; Bari.
- Honsell, F.; Bagni, G.T. (2009). *Curiosità e divertimenti con i numeri tratti dal "De viribus quantitatis" di Luca Pacioli*. Perugia.
- Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo (1517)*. Trans. F. Fasani. Bononiae.
- Kristeller, P.O. (1967). *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*. Montréal; Paris.
- Kühlmann, W. (2006). *Vom Humanismus zum Spätaufklärung*. Hrsg. von J. Telle und al. Berlin.
- Lines, D.A. (2012). «Reorganizing the Curriculum: Teaching and Learning in the University of Bologna, ca 1560-ca 1590». *History of Universities*, 26, 1-59.
- Lucchi, P. (2004). «Un trattato di crittografia del Cinquecento: le Zifre di Agostino Amadi fra cultura umanistica e cultura dell'abaco». Emmer, M. (a cura di), *Matematica e cultura 2004*. Milano, 39-46.
- Luzzati, M. (2002). «Il convertito maestro Vincenzo primo titolare di una cattedra di ebraico presso lo Studio bolognese (1464-1490)». Perani, M. (a cura di), *La cultura ebraica a Bologna tra medioevo e rinascimento*. Firenze, 169-74.
- Maggi, A. (1997). «Sensual Love and Ficinian Tradition in *Psafo* by Melchiorre Zoppio (1590)». *Quaderni d'italianistica*, 18, 23-34.
- Maggioli, A. (a cura di) (1994). *I frati minori cappuccini della provincia di Bologna. Necrologio*. Bologna.
- Malvezzi Campeggi, G. (a cura di) (2018). *Pepoli. Storia genealogia e iconografia*. Bologna.
- Marcocchi, A. (1969). «Ludovico Beccadelli e Pierio Valeriano. Per la prima fortuna degli "Hieroglyphica"». *Italia Medioevale ed Umanistica*, 12, 329-34.
- Maylender, M. (1926-1930). *Storia delle accademie d'Italia*. 5 voll. Bologna.
- Mazza, A. (2009). «Nicòlò dell'Abate, Scandiano, il "Paradiso" ritrovato». Mazza, A.; Mussini, M. (a cura di), *Nicòlò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il paradiso ritrovato*. Cinisello Balsamo, 64-83.
- Mazzetti, S. (1847). *Repertorio di tutti i professori antichi e moderni della famosa Università e del celebre Istituto delle scienze di Bologna*. Bologna.
- Meister, A. (1906). *Die Geheimschrift im Dienste der päpstlichen Kurie von ihren Anfängen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts*. Paderborn.
- Moreschini, C. (1985). *Dall' "Asclepius" al Crater Hermetis. Studi sull'ermetismo latino tardo-antico e rinascimentale*. Pisa.
- Moreschini, C. (2000). *Storia dell'ermetismo cristiano*. Brescia.
- Morselli, R. (1997). *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*. Bologna.
- Mozzetti, F. (2000). s.v. «Giganti, Antonio». *DBI*, vol. 54, 661-3.
- Muschitiello, N. (2000). *Aelia Laelia. Il mistero della Pietra di Bologna*. 2a ed. Bologna.
- Mussini, M. (2009). «Cicli decorativi profani nell'Emilia del Cinquecento: appunti di lettura». Mazza, A.; Mussini, M. (a cura di), *Nicòlò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il paradiso ritrovato*. Cinisello Balsamo, 84-95.
- Muzzi, S. (1844). «San Silverio della Chiesa Nuova». *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, vol. 1. Bologna, nr. 65.
- Nardi, B. (1961). s.v. *Arcangelo da Borgonuovo (Paganini dal cognome del padre; Pozzi dopo che la madre fu passata a seconde nozze)*. *DBI*, vol. 3, 744-6.
- Nebbiai-Dalla Guarda, D. (2006). «Lecture e circoli eruditi Tra Quattro e Cinquecento: a proposito dell'ex libris "et amicorum"». Tristano, C., et al. (a cura di), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*. Spoleto, 375-94.
- Norden, E. (2002). *Agnostos Theos. Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*. A cura di C.O. Tommasi Moreschini. Brescia.
- Nuovo, A. (2006). «"Et amicorum": costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento». Borraccini, R.M.; Rusconi, R. (a cura di), *Libri, biblioteche e cultura degli Ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della congregazione dell'Indice*. Città del Vaticano, 105-27.
- Olmi, G. (1992). *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna.
- Orazi, A. (s.d.). *Gioco de l'imprese del cavalier Alessio de gl'Horatij*. In Bologna [2a ed. a cura di F. Guidicini. Bologna, 1878].
- Pacioli, L. (1997). *De viribus quantitatis*. Edidit M. Garlaschi Peirani. Milano.
- Padovani, A. (2007). «Lo *Studium* nel XV secolo». Zangheri 2005-2013, vol. 2: 1017-41.
- Paratore, E. (1967). s.v. «Beroaldo, Filippo, iunior». *DBI*, vol. 9, 384-8.
- Pasquali Alidosi, G.N. (1620). *Instrvttione delle cose notabili della città di Bologna*. Bologna
- Pastore, A. (1991). *Crimine e giustizia in tempo di peste nell'Europa moderna*. Roma; Bari.
- Pellegrini, P. (2002). *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento. Nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*. Udine.
- Pellerey, P. (1999). «La scrittura delle Indie: caratteri e ideogrammi conquistati». *Thule*, 4(6/7), 17-41.
- Pereira, A. (a cura di) (2006). *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*. Milano.
- Petrella, G. (2004). *L'officina del geografo. La «Descrizione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*. Milano.

- Petrella, G. (2010). «Sulle tracce dei domenicani. Dall'Archiginnasio alla biblioteca di S. Domenico di Bologna. Appunti di ricerca sulle raccolte librerie antiche». Barberi, E.; Gallo, F. (a cura di), *Clastrum et armarium. Studi su alcune biblioteche ecclesiastiche italiane tra Medio evo ed Età moderna*. Milano; Roma, 135-83.
- Piana, C. (1969). «La Facoltà teologica dell'università di Bologna nella prima metà del Cinquecento». *Archivum Franciscanum historicum*, 62, 196-266.
- Poe, E.A. (1983). *I racconti*. A cura di G. Manganelli. Torino.
- Poe, E.A. (1984). *Essays and Reviews*. Ed. by G.R. Thompson. New York.
- Preto, P. (1999). *I servizi segreti di Venezia*. 2a ed. Milano.
- Prodi, P. (1959-1967). *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*. 2 voll. Roma.
- Prosperi, A. et al. (a cura di) (2010). *Dizionario storico dell'Inquisizione*. Pisa.
- Prosperi, A. (2012). «*Vaticinia Pontificum*. Peregrinazioni cinquecentesche di un testo celebre». Donattini, M. (a cura di), *Tra Rinascimento e Controriforma. Continuità di una ricerca*. Verona, 78-111.
- Qvae praesenti enchiridio contineantvr. .L. Apuleii De asino aureo libelli. XI. Floridorum libri quatuor. De dogmate Platonis liber unicus. De philosophia item liber unicus. Asclepius, Mercurii Trismegisti Dialogus de voluntate diuina, interprete L. Apuleio. Eiusdem Trismegisti Dialogus de potestate et sapientia Dei, interprete Marsilio Ficino... Item in calce L. Apuleii Orationes duae pro se ipso* (1512). Florentiae.
- Ravera Aira, G. (1942). «Achille Bocchi e la sua "Historia Bononiensis"». *Studi e memorie per la storia dell'università di Bologna*, s. 1, 15, 59-112.
- Reinhardt, N. (2000). *Macht und Ohnmacht der Verflechtung. Rom und Bologna unter Paul V. Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik im Kirchenstaat*. Tübingen.
- Rime de gli academici Gelati di Bologna* (1597). Bologna.
- Rolet, A. (2008). «*L'Hermathena bocchiana* ou l'idée de la parfaite académie». Deramaix, M. et al. (éds), *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*. Genève, 295-337.
- Roncuzzi Roversi Monaco, V.; Saccone, S. (1985). «Per un'indagine sui fondi librari nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito». *L'Archiginnasio*, 80, 279-350.
- Roversi, G. (1986). *Palazzi e case nobili del '500 a Bologna. La storia, le famiglie, le opere d'arte*. Casalecchio di Reno.
- Ruffini, G. (2002). «"Di mano in mano". Per una fenomenologia delle note di possesso». *Bibliotheca*, 1(1), 142-60.
- Saggi, L. et al. (1975). s.v. «Carmelitani». Pelliccia, G.; Rocca, G. (a cura di) (1974-2003), *Dizionario degli istituti di perfezione*, vol. 2. Milano, coll. 460-521.
- Sambigucci, G. (1556). *In Hermathenam Bocchiam interpretatio*. Bononiae.
- Saraceni, P.T. (1627). *Menologium Carmelitarum*, Bononiae.
- Sarti, R. (2006). *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*. 5a ed. Roma; Bari.
- Schütze, S. (2004). «Sinergie Iconiche: la *Hermathena* dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio retorico e passioni per la pittura». Schütze, S. (a cura di), *Eстетica Barocca*. Roma, 183-204.
- Secondin, E.; Ronchi, G. (2000). *Basilica di San Martino Maggiore in Bologna. Santuario della Madonna del Carmine*. Bologna.
- Secret, F. (2001). *I Cabbalisti Cristiani del Rinascimento*. Roma.
- See Watson, E. (1993). *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*. Cambridge.
- Seigel, J.E. (1968). *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*. Princeton.
- Serangeli, S. (2010). *I docenti dell'antica università di Macerata (1540-1824)*. Torino.
- Severi, A. (2018). s.v. «Spagnoli, Battista, detto Battista Mantovano, Battista Carmelita». *DBI*, vol. 93, 475-8.
- Smet, J. et al. (1987-96). *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen*. 5 vols. Madrid.
- Staring, A. (1967). «Giambattista Pallavicini, O.Carm. e la eterodossia italiana nel Cinquecento». *Carmelus*, 14, 142-83.
- Stramare, T.; Casanova, M.L. (1988). s.v. «Giuseppe, sposo di Maria Vergine e padre putativo di Gesù, santo». *Bibliotheca sanctorum*, vol. 6. Roma, coll. 1251-91.
- Tasso, T. (1898-1902). *Le rime*. 4 voll. A cura di A. Solerti, Bologna.
- Tertullianus, Q.S. F. (2006). *Opere apologetiche*. A cura di C. Moreschini e P. Podolak. Roma.
- Turrini, M. (2008). «L'insegnamento della teologia». Zangheri 2005-2013, vol. 3, t. 2: 437-94.
- Vaghi, C. (1725). *Commentaria fratrum, et sororum ordinis Beatissimæ Mariæ Virginis de Monte Carmelo Congregationis Mantuanæ*. Parmae.
- Varro M.T. (1990). *De lingua latina*. Ed. M.-A. Marcos Casquero. Barcelona; Madrid.
- Vasoli, C. (2007). «Note sulla fortuna dei geroglifici nella cultura umanistica». Angelini, A.; Caye, P. (a cura di), *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*. Firenze, 1-19.
- Wagenvoort, H. (1980). *Pietas. Selected studies in Roman religion*. Leiden.
- Weber, C. (a cura di) (1994). *Legati e governatori dello Stato pontificio (1550-1809)*. Roma.
- Weber, C. (1996). *Senatus Divinus. Verborgene Strukturen im Kardinalskollegium der frühen Neuzeit (1500-1800)*. Frankfurt am Main.
- Weber, C. (Hrsg.) (2003-2004). *Die päpstlichen Referendare. 1566-1809. Chronologie und Prosopographie*, 3 Bde. Stuttgart.
- Wicki, J. (1963). «Die Chiffre in der Ordenskorespondenz der Gesellschaft Jesu von Ignatius bis General Oliva (ca. 1554-1676) anhand des Kodex Fondo gesuitico 678/21 (ARSI)». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 33, 133-78.
- Yates, F.A. (1988). *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*. Roma; Bari.
- Zanardi, Z. (a cura di) (1996-2014). *Bononia manifesta. Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*. 2 voll. Firenze.
- Zangheri, R. (a cura di) (2005-2013). *Storia di Bologna*. 4 voll. Bologna.
- Zarri, G. (1973). «I monasteri femminili a Bologna tra il XIII e il XVII secolo». *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna*, n.s.(24), 133-224.

Poussin and Optics: Reflections on the Lake in “a Calm”

Janis Bell
Kenyon College, USA

Abstract Poussin’s biographers emphasised the importance of his study of optics and, particularly, of his study of Zaccolini’s treatises. Through a close examination of the reflections on the surface of the lake in *Landscape with a Calm*, we will show how Poussin’s mastery of catoptrics (the science of mirrors) guides the viewers’ experience and provides a key to the function of the lake as the central focus of the picture.

Keywords Poussin. Zaccolini. Light and shadow. Optics. Landscape. Seicento painting.

Summary 1 Introduction. – 2 Zaccolini’s Optics and Poussin’s Modernity. – 3 The Lake as Mirror. – 4 The Sky. – 5 Conclusion.

1 Introduction

The early modern study of light and color was a branch of natural philosophy known as *optika* (from the Greek) or *perspectiva* (from the Latin). This field of knowledge was particularly important to early modern artists, for whom the study of *perspectiva* led to the invention of linear perspective by Filippo Brunelleschi, its articulation by Leon Battista Alberti, and to Leonardo da Vinci’s innovations in the painting of light and color. Leonardo’s passion to perfectly imitate nature led him to question aspects of natural philosophy applicable to painting and assess them through experience. Nicolas Poussin represents an equally significant exemplar of how the systematic study of optics made possible innovations in representation. Yet

Poussin has mostly been studied as an exemplar of a literary and antiquarian approach which, from the vantage point of our modern separation of the sciences from the humanities and fine arts, seems particularly challenging to resolve.

Poussin’s study of optics was documented by André Félibien who, during his tenure in Rome from 1647-1649, became personally acquainted with the artist. Félibien characterized Poussin as striving for mastery in his art, going beyond what he could see with his eyes and could learn from the study of the great masters, by delving into science. He wrote:

l’Optique, qui dans la Peinture est comme un instrument nécessaire & favorable pour redresser

The Author would like to thank Anthony Colantuono, Judith Fields, Helen Glanville, and Pauline Maguire for reading and commenting on early drafts.



Peer review

Submitted	2020-07-03
Accepted	2020-09-24
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bell, J. (2020). “Poussin and Optics: Reflections on the Lake in ‘A Calm’”. *Venezia Arti*, n.s., 29, 49-64.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/003

les sens, & empecher que par foiblesse ou autrement ils ne se trompent, & ne prennent quelquefois de fausses apparences pour des veritez solides.

Optics, that in painting is like an instrument which is necessary and useful to correct the senses and make sure that they are not deceived by weakness or otherwise, and do not sometimes mistake false apparitions for true solids.¹

A similar point was made by Giovanni Passeri, contrasting Poussin to Italian painters who avoided disciplined study and made "nella prospettiva errori da Elefanti" ('elephantine errors in perspective').²

Optics was a study that occupied Poussin over the course of many years, and he undoubtedly read widely as he did in other endeavors. Among his principle sources was the treatise on perspective and optics by Matteo Zaccolini (1574-1630).³ Poussin also studied the writings of Leonardo da Vinci that were known through the abridged version of the *Trattato della pittura*⁴ and the excerpts from Leonardo's autograph manuscripts that Galeazzo Arconati prepared for Cardinal Francesco Barberini, including one on light and shadow.⁵ Félibien added that he studied Albrecht Dürer, Leon Battista Alberti, and the great medieval treatises on optics by Alhacen (Latin for Ibn al-Haytham, and often spelled Alhazen) and Erazmus Ciolek Witelo.⁶ This list of authorities from the past reminds us that the threads linking modern painting with scientific interests do not necessarily pair modernity in one field with modernity in the other. Indeed, although optics made significant advances in the seventeenth century, starting with Johannes Kepler's *Ad Vitellionem paralipomena*, of 1604, and ending with Isaac Newton's *Opticks*, of

1704, the optical knowledge that inspired Poussin was not at the forefront of this transformation.

This is particularly the case with Zaccolini's four volumes on optics and perspective. Zaccolini summarized what medieval optics and Aristotelian philosophy had to offer the visual artist with a few bits of modernity culled from Kepler's important contributions to the science of vision.⁷ His complex intermixing of old and new fits the revisionist view of seventeenth-century science history where, as Pamela Smith and others have argued, the path to modernity involved the blending of authoritative knowledge with artisanal practices, alchemy, and applied mathematics.⁸ Zaccolini's treatises were never printed, limiting their influence, but they did contribute to the history of art by making extraordinarily clear how the axioms and propositions of scientific optics applied to the pictorial arts.

Poussin's study of Zaccolini was singled out by all three of his biographers – Giovan Pietro Bellori, Giovanni Passeri, and André Félibien – each of whom knew him personally, thereby testifying to the importance Poussin himself gave to optics when he relayed his thoughts on painting to them. Jean Dughet, Poussin's brother-in-law and lifelong assistant related in a letter published by Félibien that Poussin had him copy parts of the Zaccolini manuscripts before they traveled to Paris in 1640.⁹ Poussin apparently kept his copy of the Zaccolini manuscripts for the duration of his life, since Dughet offered to loan it to Roland Fréart de Chambray in 1666, and in 1678, asked the Abbé Nicaise to find a buyer for things he had inherited from Poussin, including a manuscript perspective treatise.¹⁰

After Giovanni Previtali drew attention to the frequent and extraordinary attention Bellori paid

¹ Félibien 1685, VIII, 253. The publication of the *Entretiens* in 10 parts in 5 volumes was spread out between 1666 and 1688. The volume containing the *Life of Poussin* dates from 1685. In 1685-1688, Félibien revised the text into a second edition in two volumes, which was reissued multiple times. The widely available Trévoux edition of 1725 is the text of the second edition accompanied by additional texts. See René Demoris' study of the publication history in the 1987 re-edition of the first *Entretien* (Demoris 1987).

² Passeri 1772, 351-2.

³ This four-volume treatise in the Biblioteca Medicea Laurenziana is catalogued as Ashburnham 1212, volumes 1-4, the titles of which are [1] *De' colori*, [2] *Prospettiva del colore*, [3] *Prospettiva lineale*, [4] *Della descrizione dell' ombra prodotte da corpi opachi rettilinei*.

⁴ Farago, Bell, Vecce 2018, provides a comprehensive history, a critical edition of the 1651 publication to which Poussin contributed illustrations for the chapters on human movement, and an English translation.

⁵ Robison 2009, 268-9.

⁶ On the study of Dürer in Rome, see Roccasecca 2011; for an overview of sources in Italy, Fara 2014. Alberti was available in the Italian edition by Cosimo Bartoli (*L'architettura*, Florence, 1550; *Opuscoli morali*, Florence, 1568). Alhazen and Witelo were published in Risner 1572.

⁷ This claim will be justified in my forthcoming critical edition and translation of Zaccolini's *Prospettiva del colore*, in preparation.

⁸ Smith 2009 provides extensive bibliography of an issue that has transformed the history of science in the last two decades.

⁹ Reprinted in Jouanny 1911, 483-6.

¹⁰ Wildenstein 1962.

to Poussin's light and shadow in the *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*,¹¹ Elizabeth Cropper examined the rediscovered Zaccolini treatises. Focusing upon the volume on shadow projection, *Della descrizione dell'ombra prodotta da corpi opachi rettilinei* (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1212⁴), she reinterpreted Poussin's drawing of *An Artist's Studio* in the Uffizi and took on the challenge of elucidating Félibien's claim that Poussin showed what he learned from Zaccolini in his works with a splendid analysis of the *Sacrament of the Eucharist* painted for Cassiano dal Pozzo.¹² She inferred that Poussin's logical ordering of light and shadow in *Rebecca and Eliezer at the Well* (Paris, Louvre, 1648), a painting singled out by Félibien as a work indebted to Leonardo da Vinci's ideas, was a product of this same interest, since Dal Pozzo and Giovanni Baglione wrote of Zaccolini's fascination with Leonardo.¹³ Since then, numerous studies have addressed Poussin's self-portraits and the headpiece to Bellori's *Life of Poussin* which were labeled "LVMEN ET OMBRA" [fig. 1], "DE LUM. ET. OMB." and "DE LVMINE ET COLORE".¹⁴

Leonardo's writings on painting circulated in manuscript for some eight decades before their publication in Paris (1651) as the *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*.¹⁵ Although greatly abridged from the volume Francesco Melzi compiled from his master's notebooks, the abridged text of concise precepts inspired Poussin in its aphoristic format,¹⁶ its analysis of human movement,¹⁷ its ekphrastic descriptions of storms

and night scenes,¹⁸ and its sensitivity to effects of light and color.¹⁹ The French translation of the *Traité de la peinture* was dedicated to Poussin, but the calumny of Abraham Bosse to discredit that publication, citing Poussin's disapproval of it, was effective enough to discourage scholars from exploring its role in Poussin's maturation as an artist until recently.²⁰ Robison showed how Poussin's *The Israelites Gathering Manna in the Desert* (1637-1639, Paris, Louvre) gave ideal expression to many precepts expressed by Leonardo before the printed edition emerged.²¹ Robison further explored how Poussin's study of a "libro" on light and shadow culled from Leonardo's autograph manuscripts in Milan, and loaned to him before he left for Paris in late 1640, inspired his depiction of light and shadow in the pendant paintings for Girolamo Roscioli, *St. Matthew and the Angel* (Berlin, Gemäldegalerie) and *St. John on Patmos* (Chicago, Art Institute), both works in which landscape plays a prominent role.²²

All these studies on Poussin's optics showed how the knowledge he gained from studying optics contributed to his mastery of naturalistic effects and enhanced the rhetorical persuasiveness of his conceits. Keith Christiansen presumed that further study of the Zaccolini treatises would do more of the same, adding little to our knowledge of Poussin.²³ I will demonstrate, however, that Poussin's study of optics expanded his tools of visual expression, and made possible the realization of several innovations - innovations that would not otherwise have been possible.

11 Previtali 1976, XIV-XVI.

12 Cropper 1980, 570-1; 575.

13 Cropper 1980, 581.

14 Cropper, Dempsey 1996, 177-92; Pace, Bell 2002, 219-22; Coquery 2013, 354-60; Guerdat 2017.

15 Farago, Bell, Vecce 2018, 1-30.

16 Colantuono 2000, 286-7.

17 Bialostocki 1960; Barone 2009.

18 Bialostocki 1954; Bättschmann 1990, 97-9, 103.

19 Robison 2009.

20 For the large bibliography on this subject, see Farago, Bell, Vecce 2018, 350, and 544, fn. 206.

21 Robison 2008.

22 Robison 2009.

23 Christiansen 2008, 16: "Janis Bell has called our attention to the importance to Poussin of the writings on optics and color by the Theatine painter-theorist Matteo Zaccolini (1574-1630) for these extraordinary atmospheric effects, but this knowledge only adds to our understanding of Poussin's intention to recreate a truthful visual experience, one based on an understanding of the processes of nature and not mere appearance".

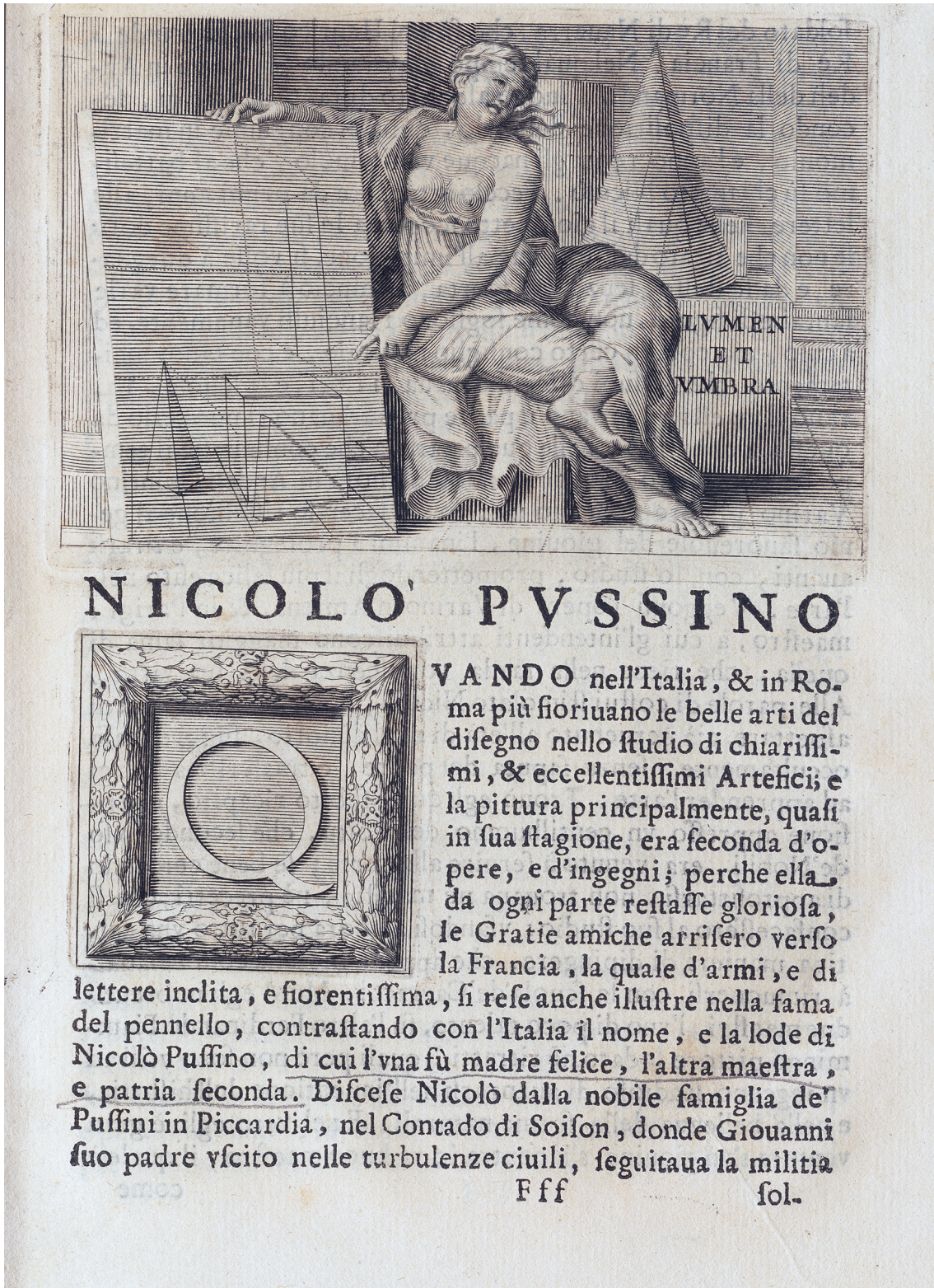


Figure 1 After Charles Errard, Allegorical headpiece to the *Life* of Nicolas Poussin, from Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, Mascardi, 1672, 407. Photo: National Gallery of Art Library, David K. E. Bruce Fund, Washington DC

2 Zaccolini's Optics and Poussin's Modernity

Shortly after the J. Paul Getty Museum in Los Angeles acquired *Landscape with a Calm*, Denise Allen and David Jaffe related the reflections in the lake to Félibien's discussion in the fifth *Entretien* and argued that Poussin's representation of optical reflections here and in other works from the 1640s and 50s served the purpose of affirming his mastery of optics.²⁴ The discussion here supports Poussin's mastery of optics but goes further by suggesting that this mastery enabled Poussin to portray things that no other painter before him had done. It will also support the conclusions of Cropper and Charles Dempsey,²⁵ Cropper,²⁶ Anthony Colantuono,²⁷ and Helen Glanville²⁸ that Poussin was not a naturalistic painter in the sense that representing the picture of nature was his primary objective. Rather, naturalism was the means to an end, and that end varied in accord with the subject and/or conceit of the painting, which was always more than what first grabs the eye. Poussin was an independent thinker whose base of knowledge was broad and whose intellectual powers were considerable. Just as art historians acknowledge how the study of anatomy and life drawing furthered naturalism in the representations of the human figure, but do not presume that Poussin and other meritorious painters depicted nudes to merely demonstrate their anatomical mastery, Poussin's mastery of optics likewise furthered his pictorial objectives without being the objective itself.

Early modern optics was a broader field of study than modern optics today. In addition to the study of light, color, and the anatomy of the eye, it dealt with all the varied issues of visual perception, such as how we see distance and size, separation or contiguity, beauty or ugliness, and every other quality that can be discerned through the judgment of the sense of sight. Leonardo's abridged *Trattato* has several passages dealing with perceptual issues, the most well-known of which is the way that the juxtaposition of light and dark intensifies the perception of lightness or darkness. Zaccolini's *Prospettiva del colore* has many more examples,

particularly regarding adjustments painters can choose to make, as we will see in the next section. Thus, the optics of Zaccolini and Leonardo provided tools to help Poussin manipulate the way viewers will perceive their paintings.

In addition, the study of early modern optics elucidates certain aspects of Poussin's modernity; indeed, it helps make sense of Poussin's unusual approach to light and shade in drawings. Oscar Bätschmann observed that his wash drawings depart radically from the tradition of modelling solid forms in light and dark, the hallmark of *rilievo* in Italian art since the time of Giotto. Comparing Poussin's approach to Claude and Guercino, Bätschmann was struck by Poussin's obliteration of drawn outlines with dark wash, but did not attempt to understand why Poussin made this choice.²⁹ No less innovative was the way Poussin built form out of planes of color, a point Silvia Ginzburg emphasized as "modern" and inspirational to Cézanne.³⁰ Glanville found common ground between his use of color and his use of wash as a way of imitating the divine act of creation in the representational arts.³¹ The theory of visual perception in early modern optics informs us that both practices, separating light from dark and building form out of color, imitate the way vision presumably works.

The dominant theory of visual perception was derived from Alhacen (ca 965-ca 1040), who modified Aristotle and Ptolemy's theories to include light in addition to color as primary objects of the sense of sight. All other visual qualities were said to be intellectually constructed through the mental faculties involving recognition and inference.³² By depicting light and dark, or color *qua* color, Poussin thus provides the viewer with the raw material to perceive all visual qualities (e.g. distance, size, shape, beauty, separation, contiguity, etc.) by means of the same processes of judgment and inference involved in everyday visual experiences. It is the pictorial analogy to showing through dialogue and description, rather than telling, a solution that gives the reader of literature the requisite cues to

²⁴ Allen, Jaffe 1998, 30.

²⁵ Cropper, Dempsey 1996.

²⁶ Cropper 1999, 78.

²⁷ Colantuono 1986, 2000.

²⁸ Glanville 2015.

²⁹ Bätschmann 1990, 3-15.

³⁰ Ginzburg 2006, 286; Ginzburg repeats this argument in 2008 and 2010.

³¹ Glanville 2015, 4-8.

³² Sabra 1978; Alhacen 2001, I, LX-LXXIII.

discern the motives and character traits of the actors in a story. Poussin gives the viewer the tools to recognize and infer from visual cues of light, dark, and color; in this way, he encourages the viewer's engagement of the mind to understand and gain knowledge, an idea Poussin essentially stated in his letter to Chantelou of 20 March 1642.³³

Ginzburg discarded the likelihood that Zaccolini could have been the inspiration for Poussin's new approach to landscape in ca 1640, instead, building an argument for his presumed influence from Girard Desargues and Abraham Bosse.³⁴ It may be true that Poussin admired Desargues and learned something from Bosse during his two years in France (1640-1642), but it is premature to discard his study of Zaccolini as a potential inspiration. In *Brouillon project* (1640), Desargues' printed criticism of a drawing Poussin sent him from Rome does not point to a friendship of mutual admiration, whether that lost drawing concerned a method of shadow projection based on Zaccolini or on Leonardo.³⁵ Moreover, no preparatory drawings or underdrawings show evidence that Poussin projected his cast shadows using Desargues' method. On the contrary, first-hand reports of his "grande machine" describe him working by sight to observe the projection of shadows and the fall of light on wax figurines set inside a viewing box.³⁶ Although Zaccolini wrote a perspective treatise with an entire volume dedicated to shadow projection, he had enough practical experience to acknowledge that geometric methods were tedious and most painters had no time to work out such details. He therefore proposed that painters should educate themselves in the rules first, but then work intelligently by using his illustrations as a quick guide, without having to draw out all the lines.

Zaccolini's guidance on the way vast spaces are perceived, and how painters can distinguish near from far, inspired Poussin to invent a new way of organizing a landscape. Not only did Zaccolini elaborate on the importance of color perspective in *Prospettiva del colore* (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1212²), but he also devoted chapters to the diminution of shadow intensity following the example of Leonardo da Vinci.³⁷

Addressing the issue of how a painter can produce the impression of vast space, he explained that a variety of colors and objects is not only satisfying to the eye but gives the impression of greater space. A traveler seeing a town on the far side of a uniform plain who judges it to be near, will discover after a full day's journey that more distance must be traversed and, conversely, a traveler seeing a town beyond groves of trees, buildings, and other objects will judge it to be quite far yet arrive earlier than expected. He advised painters to apply this principle to their pictures to make the pictorial space look deeper:³⁸

si debbono interrompere con ornati edifitij di buona maniera d'architettura, di Giardini, di Alberi con correnti d'Acqua, di peschieri, di fiumi, di laghi, di boschi, di spatij piani, e montuosi, di colline, di Montagne, e d'ogn'altra cosa simile, come Castelli, Città, Torre, e fortezze, et altri cose simili fin' al pari dell'orizzonte

[they] should intersperse ornaments such as edifices in a good style of architecture, gardens, trees, cascades, fisheries, rivers, lakes, woods, open plains and hillocks, hills, mountains, and all similar kinds of things such as castles, cities, towers, fortresses and similar things as far the horizon.

Thus, eschewing the time-worn recessional devices of the dark *repoussoir*, the alley of diminishing trees, and the winding river, Poussin learned that he could give the impression of vast space by incorporating many compartments with many things. He invented a novel way to do so in the pendant landscapes from 1648: *Landscape with the Body of Phocion Carried Out of Athens* (Cardiff, National Museum) [fig. 2], and *Landscape with the Ashes of Phocion Collected by his Widow* (Liverpool, Walker Art Gallery). In both cases, a vast space was appropriate to the story told by Plutarch in which a false accusation of treason necessitated Phocion's burial far outside the city walls. Anthony Blunt considered these Poussin's first attempts to develop a new style of landscape, one which "went beyond the

³³ Glanville 2015, 12, pointed this out. For the text of the letter, see Jouanny 1911, 121-2.

³⁴ Ginzburg 2006, 288, and in subsequent publications on this same argument (2008, 2010, 2011).

³⁵ Le Goff 1999, 67-9, and Bell 2003, 84, argue independently for Zaccolini's method in the lost drawing, while Fiorani 1994, 267-9, argued for Leonardo's authorship.

³⁶ De Grazia, Steele 1999.

³⁷ Bell 2013, gives an overview of Leonardo's theory.

³⁸ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XVI, cap. 16, fol. 140v: "Il piano si dimostrerà maggiore essendo copioso da varij spartimenti" ('the plane will appear larger when full of varying compartments'). All citations give the treatise number in Roman, chapter number in Arabic and folio number in the manuscript.



Figure 2 Nicolas Poussin, *Landscape with the Funeral of Phocion*. Cardiff: National Museum of Wales, on loan from the Earl of Plymouth, Oakley Park, Schropshire. Photo: Web Gallery of Art

structural devices of his beloved models, Domenichino and Annibale”.³⁹ Poussin made many small subdivisions with colors, stones, figures, animals, and verdure. Zigzagging paths and colored wedges of light and dark shapes lead our eye on a slow

journey from foreground to background where we not only delight in the myriad of things displayed but, because it takes us a long time to explore this richness, we experience the vastness of the space as we “read” the picture, one element at a time.⁴⁰

3 The Lake as Mirror

The mirror lake with its manifold reflections is a common motif in Poussin’s landscapes and sacred histories. By a close examination of reflections in the lake of *Landscape with a Calm* [fig. 3], we will see how Poussin made use of optics to imitate nature as well as to direct the viewer’s experience and create meaning.⁴¹

Recent monographs and exhibitions have highlighted the reappearance of the paintings Félibien called “Un temps calmes & serain” and its pendant “L’Orage,” painted for Jean Pointel in 1650-1651, after Thuillier recognized them among paintings attributed to Poussin’s brother-in-law Gaspard Dughet.⁴² Although many problems still remain in

³⁹ Blunt 1944, 157; on 163 he also pointed out that landscape elements are “built up three dimensionally like figure compositions [...] rather than through *repoussoirs* or panoramas, leading the eye back through a series of carefully disposed masses”.

⁴⁰ On reading pictures, see Goldstein 1966.

⁴¹ The section builds upon a conference paper presented at the Getty symposium on the painting held in 1998, organized by David Jaffe. I thank all the conference participants, and readers of this final version, for their helpful feedback.

⁴² Félibien 1685, VIII, 303. For a full bibliography, see the Getty website at www.getty.edu/art/collection/objects/106381; Thuillier 1976.



Figure 3 Nicolas Poussin, *Landscape with a Calm*. Oil on canvas. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Photo: The Getty Open Content Program

distinguishing works from the late 1620s and early 1630s, these pendant landscapes are highly regarded as masterpieces of Poussin's maturity.⁴³ In speaking of *A Calm*, Richard Verdi emphasized the "sharply focused forms and pellucid light" and the "poise and clarity of its design".⁴⁴ In a later exhibition devoted to landscape, Pierre Rosenberg particularly emphasized the contrast of *A Calm* as a pendant to *The Storm* down to the details of their execution: smooth unified brush strokes in one, quick and nervous in the other.⁴⁵

In *A Calm*, the lake occupies one-third of the land mass and extends across nearly the entire pictorial width. By sheer virtue of its size, the lake is the single most dominant element in the picture. People and animals are distributed throughout the space, as are natural features such as trees and

hills, and manmade structures of walls and buildings. In the remote distance, the low hills give way to gigantic mountains whose rocky peaks rise into the clouds. The reflections in the lake mirror the forms of nature surrounding that body of water – a stable, a herd of cattle and a flock of sheep, distant walls and edifices – functioning as a natural mirror. This mirror transforms what it reflects by making the images slightly darker and less clear than the objects being reflected.

It was commonplace in optical literature to describe reflections as darker and weaker than the original objects being reflected, as their color was said to mingle with the dark color of the (metal) mirror and because "light weakens as it extends from its source".⁴⁶ Zaccolini explained the theory in *Prospettiva del colore* in terms that emphasized

⁴³ Whitfield 1996, and Ginzburg 2011, explore the complexity of attributions in the years when Poussin painted figures in Dughet landscapes or sold Dughet's works as his own.

⁴⁴ Verdi 1995, 286, no. 73.

⁴⁵ Rosenberg 2008, 260-1, no. 58.

⁴⁶ Alhacen 2006, book IV, ch. 2, paragraphs 11-13 [pp. 287-8]), and ch. 3, paragraphs 93-96 [p. 319]).



Figure 4 Nicolas Poussin, *Landscape with a Calm*. Detail. Oil on canvas. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum. Photo: The Getty Open Content Program

the variations in color and light which, in the reflected images, are “un concerto visibile, e così raro di eccellente proportione” (‘a visible concert, and of such rare and exquisite proportions’) that nearby things appear to be nearby and distance things appear to be distant.⁴⁷ Poussin took this analogy to heart in creating a veritable symphony of reflected colors, tonally varied in their relationship to their objects as they reduce in contrast and intensity depending upon their distance from the water.

While scientific optical texts followed a standard presentation starting with the optics of plane mirrors and proceeding through convex or spherical mirrors to concave or burning mirrors, presenting the equal angles law (that the incident ray percusses and rebounds at equal angles like a ball thrown at a wall), Zaccolini focused instead on the principles necessary to accurately paint reflections on surfaces that painters might wish to depict. He showed how these laws must guide the painter in order to avoid errors and the embarrassment arising when errors are noticed. The painter needs to know that reflections do not appear at night, will look broken and serpentine in moving water, and that when they appear in still water, the left and right sides will be reversed as will the top and the bottom. Poussin never makes such errors despite the absence of drawn lines in underdrawings and preparatory studies, having fully integrated the rules. This we can observe in the clear, precise reflections from the stationary sheep at the river bank, some of which are bending to drink, but have not yet disturbed the smooth surface of the water. Where a cow up ahead moves forward, white ripples appear in the water and there is no reflection

visible [fig. 4]. The viewer who looks as carefully as Poussin wished will not fail to notice how Poussin has developed the idea of *varietà* in the representation of animals usually depicted in undifferentiated herds.

Poussin’s mastery of optics led him to realize that the depiction of reflections in water can reveal where the imaginary or ideal viewer stands as effectively as a vanishing point in a linear perspective design. Generally, reflections match the colors, shapes, and proportions of objects, but as Zaccolini emphasized, water only represents images of what it “sees”. To reflect something on the water surface visible to the imagined viewer, one must be able to draw a straight line from each part of that object to the water surface and another line from the water surface to the imaginary viewer. Each line represents the path of a ray of light and color. Since the equal angles law of reflection states that the angle of incidence equals the angle of reflection, the rays from the object must strike the water surface at the same angle that the reflected rays bounce off the surface towards the viewer. Félibien understood the importance of this principle. His fifth *Entretien*, published in 1679, presented a geometric diagram showing these extended lines supplemented by a representational illustration that can be seen at a glance [fig. 5]. This illustration makes apparent that the tall column topped by a vase will not appear in its entirety in the reflection seen by an observer standing on the opposite shore; the observer will see only the upper part, where the pyramid of rays from the point of reflection to the eye intersects the rays arriving from points on the object at the water surface. It is much more ele-

⁴⁷ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XII, cap. 3, fol. 86v.

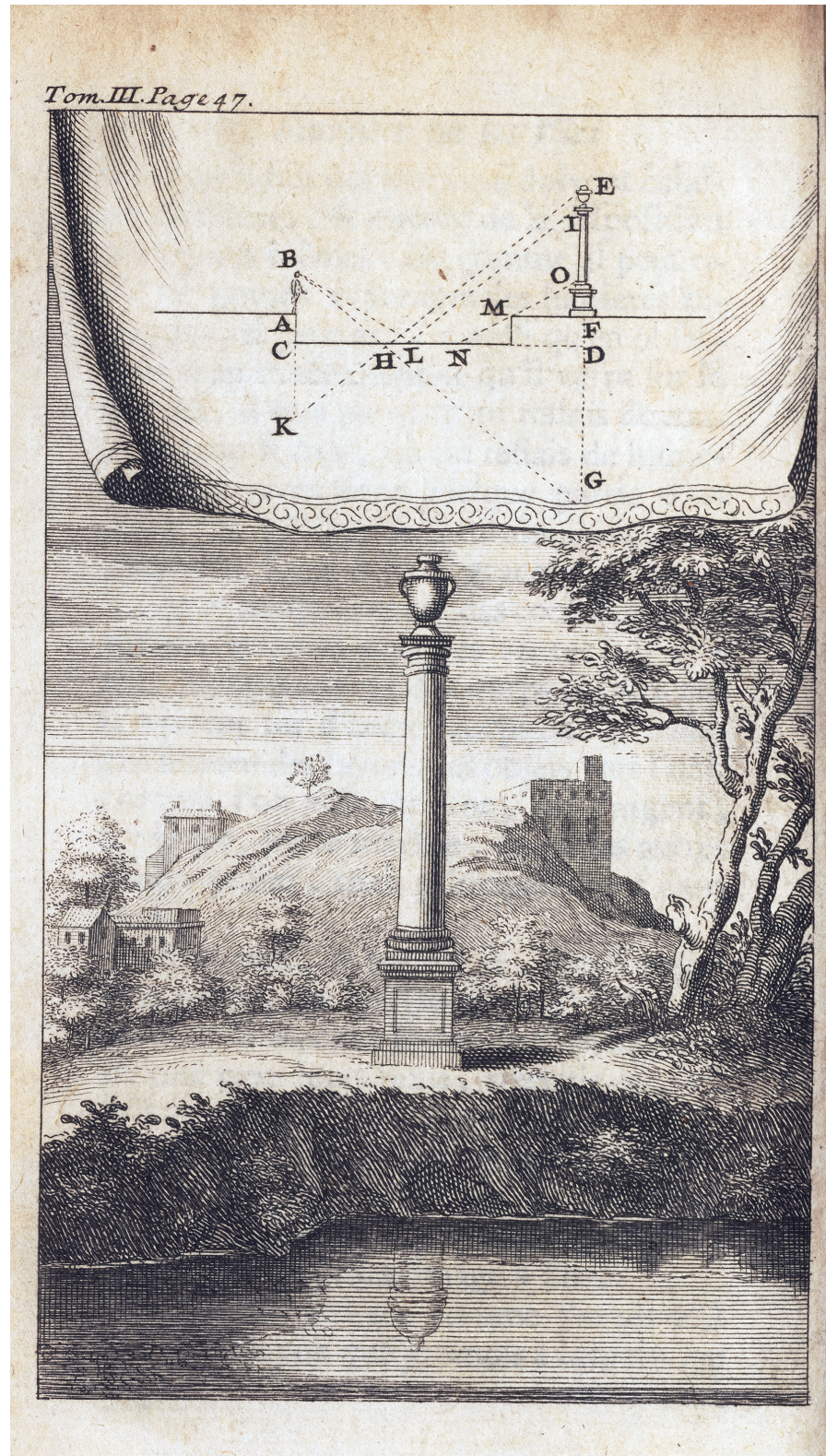


Figure 5 Diagram of a column and its reflection in water. From André Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, V, 2nd ed., vol. 3. Trévoux, 1725, 48. Photo: National Gallery of Art Library, David K. E. Bruce Fund, Washington DC

gant than Zaccolini's chapter in *Prospettiva lineale* (fol. 67r), in which the same principle is elucidated with a plane mirror set parallel to the tower,⁴⁸ and in *Prospettiva del colore*, where a crenellated tower seen slightly to the left of center is shown reflected in a body of water.⁴⁹ Knowing that the temptation would be to depict all or most of the column in the reflection, Félibien advocated studying optics to understand the causes of things and cited Poussin as a model.⁵⁰ Zaccolini had made a similar recommendation.⁵¹

Poussin's mastery of these principles made it possible for him to realize their potential as enriching elements rather than decorative ornaments. In *A Calm*, the images of distant buildings are truncated, so that the tops of the highest buildings seem to rise directly above the reflections of the cattle and sheep. The huge rocky mountain is not reflected in the lake despite its massive size. These details convey information about the viewer's slightly elevated position and distance, corroborated by

the downward slope of the land at the front edge and the view of the tree tops in the enclosed garden behind the first wall. These reflections convey information that help viewers make sense of three-dimensional relationships represented on the two-dimensional picture surface. We understand that the mountain which gathers clouds is far enough to take on the apparent blue of the sky, but the palace behind the wall is not that far. Both Leonardo and Zaccolini warned that large objects reduced in size in the distance could be confused with nearer, small objects, a limitation of linear perspective which necessitated the use of color perspective to clarify relative position in space.⁵² It should be pointed out that Poussin eschewed the popular aerial perspective device of feigning dense, murky air to indicate distance; instead, he portrayed transparency and high surface reflectance in the distance as a result of his innovative explorations of painting technique, working with superimposed strata of transparent pigments.⁵³

4 The Sky

Given that Poussin's reflections function as conveyors of information helping the viewer navigate through the pictorial space, we can agree that they are more than pretty lures for the eyes and demonstrations of skill and knowledge. This becomes especially evident in the very center of the lake. All a viewer sees looking at the sky near the horizon is a sunny haze with some formed clouds. The sky is almost as white as the clouds, and its candor transforms everything in the distance from the lightened shadows of the buildings to the rocky cliffs of the mountains, making barely discernible where the rocky cliffs end and the sky begins. Overhead, however, the sky is a clear blue, free of clouds. We know this because no clouds are reflected in the mirror lake. The lake thus reveals what the humans engaged in quotidian activities do not see directly: the undisturbed purity of the heavens above, infinite, free, and calm.

No one on earth seems to notice this heavenly peace. The goatherd seems to be contemplating the antics of his goats. A horseman gallops away to some invisible but distant place, reaching out

his arm as if to grasp it sooner; another quietly observes his horse satisfying its thirst; while a third indoors is engaged in washing. On the far side of the lake, a shepherd follows his flock with his gaze, while the cattleman drives his oxen into the water with a large stick. Outside the city walls, a few remote figures, mere dots on the picture surface, seem focused on the city beyond. But the privileged viewer, Pointel, settles his gaze on the center of the lake where the field of blue is not interrupted by patches of varying colors. The privileged viewer thus sees the reflection of the overhead sky which the figures inhabiting the landscape do not see. Like the omniscient narrator in a story, the privileged viewer sees everything that the human actors see but also sees what the water "sees". And that is a clear expanse of blue at the zenith of the sky.

This second-hand view of the unseen heavens, normally visible only to those who turn their eyes heavenward, may be related to recommendations Zaccolini provided. He suggested painters take advantage of reflected images to show what the main protagonists in the story cannot see or what the

⁴⁸ This volume can be consulted online at www.museogalileo.it by searching the library catalogue under Zaccolini.

⁴⁹ Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Ashburnham 12122 (trattato XII, capitolo 16), fol. 102v.

⁵⁰ Discussed in Robison 2009, 271.

⁵¹ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XII, cap. 16, fol. 102v.

⁵² Farago, Bell, Vecce 2018, ch. 307; Bell 1993.

⁵³ I rely on a forthcoming chapter by Simona Rinaldi that emphasizes Poussin's innovations in technique in relation to Zaccolini's theory.

viewer cannot see directly. For example, a soldier seeing the enemy reflected in the water can prepare for the skirmish, and a person passing over a bridge can enjoy the reflections of the underside of the arches in the water, while

il Pittore non havendo sito da ispiegare Istorie, ò qualsivoglia attione, sopra del detto Ponte, le potrà dimostrare mediante l'imagini, che dall'acqua si veggono nella parte di sotto à gli archi del detto ponte [...] hora il Pittore dimostrando in questo con l'intelligenza di maggior artificio la sua pittura vaga potrà acquistare maggior honore e fama immortale.

the painter, not having a place to display some action in the story above the bridge, would be able to show it by means of the images that the water sees from the underside of the arches of this bridge] [...] and due to the cleverness of such artifice, would accrue great honor and immortal fame.⁵⁴

In the previous chapter Zaccolini suggested that a knowledge of optics could bring military benefits because "a valiant soldier could be informed of enemy forces by means of these [reflected] images".⁵⁵ Such practical suggestions inspired Poussin who, by 1650, had reached the point of mastery where he could invent a body of reflective water that became the central focus of the painting.

If the lake is indeed the central focus of *A Calm*, then how might we interpret it? We have already seen that Poussin used wash and blotches of color so that the viewing of his painting would engage human vision in a way analogous to determinate vision, the kind of vision that brings knowledge and understanding through the engagement of the intellect. In the case of the lake, the analogy to human vision is furthered by anatomical optics, which explained that the eye sees by means of reflection and refraction through aqueous humors. Whether Poussin accepted the old *perspectiva* model of a spherical eye or the new model of light focused onto the retina, the image-forming properties of the eye and its aqueous substance were indisputable. Thus, we have an interesting set of parallels:

the viewer and the sentient beings in the painting see the lake. The lake "sees", but only a part of what the viewer sees, and what the sentient beings depicted do not see at all: the clear sky overhead. Thus, the viewer is granted the privileged position of seeing simultaneously the world inhabited by mankind and the celestial realm.

In *De caelo*, Aristotle linked the perfection of the celestial region directly to its distance from the earth.⁵⁶ This idea was repeated by Zaccolini, who explained that the greatest height coincides with the purest air, and that this should be depicted with the most perfect, deep azure.⁵⁷ In the meteorological language of the time, the zenith of the sky is the most rarified. This third and highest realm of the air lacks meteors, the term for disturbances in the air such as weather, comets, rainbows, lightening, winds, and rising dew from imperfect mixtures of the four elements.⁵⁸ Consequently, it is calm and unchanging. The cosmos was widely believed to be constructed of concentric spheres with a central terraqueous sphere surrounded by a sphere of air, which was surrounded by a sphere of more rarified fire. The medieval schema had included a central sphere of earth surrounded by a sphere of water, but when geographical explorers from Portugal proved that land masses exist beyond the oceans, the schema was revised.⁵⁹ Poussin's inclusion of large bodies of water in his landscapes may testify to his modernity in accepting the new model, although it is possible that he accepted Neostoic views of a single, unifying element,⁶⁰ or even the heliocentric astronomical challenge to cosmology, at the time banned by the Catholic church.

The glimpse Poussin provides into the realm at the zenith of the sky, depicted in a clear light blue, contrasts with the sully of that blue by the admixture of gray and white at the horizon, a sign of vapor condensing in the cold to form clouds. Closer to land, curls of smoke rise from human activity and drift behind a low hill in the middle ground, a quotidian example of a hot exhalation with upward movement that creates weather and other disturbances in the inhabited, terraqueous realm. Poussin certainly wanted the viewer to notice this contrast and think about its implications. The English

⁵⁴ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XII, cap. 17, foll. 103r-v.

⁵⁵ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XII, cap. 16, fol. 103r. An anonymous reviewer pointed out that Félibien also has Pyramde remark that reflections reveal things the eye does not directly see (Félibien 1679, V, 53).

⁵⁶ Arist., *De caelo*, 269^b, 13-18.

⁵⁷ Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XV.

⁵⁸ Heninger 1968, 4.

⁵⁹ Grant 1994, 48.

⁶⁰ McTighe 1996, esp. 21 and 34, explores the relationship to similar ideas in Neostoicism.

poet John Donne (1572-1631) reminds us that such contrasts were frequently evoked in metaphors as he consoles his feverish mistress by comparing her true nature to this uppermost realm:

These burning fits but meteors bee
Whose matter in thee is soone spent.
Thy beauty, and all parts, which are thee
Are unchangeable firmament.⁶¹

The clear sky above contrasts the density of air near the horizon. This was a well-accepted concept in ancient and medieval optics and meteorology. Zaccolini's synopsis of the features relevant to painting are presented in *Treatise XIV of Prospettiva del colore*, where he explains that the whiteness we see arises from apparent coloristic and perspective effects because this air is full of humidity. This whiteness is invisible when we are close to it because the droplets are so small; but at a great distance, the space between all these minute particles of moisture is condensed (as the perspective of diminution dictates), making them appear to be a nearly opaque white. This is what happens with clouds,

il che non può accadere nella suprema parte del Cielo, il quale si dimostra ordinariamente di color turchino, [...] per la quale benche da vapori sia mischiata, nulla dimeno per la poca quantità non facendosi densità sensibile, non si potrà anche dimostrare bianca, e perciò così diafano et interminato perspicuo si dimostra turchino, vedendosi le stele

[but this whiteness] cannot occur at the highest part of the sky which normally looks a clear blue color [...] and even though these vapors are mixed, the quantity is so small that its density is not perceptible and thus cannot appear white, and because it is so transparent, we see the stars above.⁶²

By gracing Pointel with a vision of the celestial realm as he delights in the beauty of earth, Poussin reminds his patron of the divine presence of the creator in the beauty of earth. The painter makes visible what God makes manifest, but which few can see: God's omnipresent majesty.

5 Conclusion

This particular interpretation is one that we have been prepared to accept in seventeenth-century Italy due to the pioneering work of Pamela Jones. In her analysis of the art criticism of Francesco Borromeo, landscapes were particularly valued as manifestations of God's goodness.⁶³ Jones argues that Ignatius's writings and Filippo Neri's spiritual guidance were inspirational to Borromeo for their conviction that God dwells in creatures and plants – a trend in the seventeenth century known as Christian opti-

mism. Zaccolini, also subscribed to these views, expressing them less eloquently but no less fervently.⁶⁴

Since this is not the appropriate place to discuss the meaning of Poussin's landscapes in general, we will conclude with the bold assertion that Poussin's study of optics, particularly the writings of Zaccolini, enabled him to compose a novel kind of idyllic landscape, transforming the tradition of the Arcadian pastoral into a modern vision of human experience in concert with nature.

⁶¹ Donne 1633, 209-10 (*A Feaver*, lines 21-24).

⁶² Zaccolini, *Prospettiva del colore*, trattato XIV, cap. 4, fol. 112r.

⁶³ Jones 1988, 263-8.

⁶⁴ Bell 2020, 70-2.

References

Primary Sources

- Alhacen (2001). *Alhacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition, with English Translation and Commentary, of the First Three Books of Alhacen's 'De aspectibus', the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's 'Kitāb al-Manāẓir'*. Ed. and trans. by A.M. Smith. Philadelphia. Transactions of the American Philosophical Society 91/4.
- Alhacen (2006). *Alhacen on the Principles of Reflection: A critical edition, with English translation and commentary of Books 4 and 5 of Alhacen's 'De aspectibus', the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's 'Kitāb al-Manāẓir'*. Ed. and trans. by A.M. Smith. Philadelphia. Transactions of the American Philosophical Society 96/2.
- Bellori, G.P. (1672). *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Roma.
- Desargues, G. (1640). *Brouillon proiect d'exemple d'une maniere universelle du S.G. D.L. touchant la pratique du trait à preuves pour la coupe des pierres en l'Architecture: Et de l'esclaircissement d'une maniere de reduire au petit pied en Perspective comme en Geometral, & de tracer tous Quadrans plats d'heures egales au Soleil*. Paris: w.e. Reprinted in Poudra, N.G. (éd.), *Oeuvres de Desargues, réunies et analysées*. Paris, 1863.
- Donne, J. (1633). *Poems*. London.
- Félibien, A. (1679). *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Tomes V & VII. Paris.
- Félibien, A. (1685). *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Tomes VII & VIII. Paris.
- Leonardo da Vinci (1651). *Il trattato della pittura*. Ed. R. DuFresne. Paris.
- Passeri, G.B. (1772). *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma morti 1641 sino all'anno 1673*. A cura di G.G. Bottari e G.L. Bianconi. Roma.
- Risner, F (ed.) (1572). *Opticae thesaurus*. Basel.

Secondary Sources

- Allen, D.; Jaffe, D. (1998). "Poussin's *A Calm* and *A Storm*". *Apollo*, 147, 436, 28-34.
- Barone, J. (2009). "Poussin as Engineer of the Human Figure: The Illustrations for Leonardo's *Trattato*". Farago, C. (ed.), *Re-reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*. Farnham, 197-235.
- Bätschmann, O. (1990). *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*. London.
- Bell, J. (1993). "Zaccolini's Theory of Color Perspective". *Art Bulletin*, 75, 91-112.
- Bell, J. (2003). "Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why Should We Care?". Massey, L. (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. New Haven, 79-103.
- Bell, J. (2013). "Leonardo's 'Prospettiva dell'ombra': Another Branch of Non-linear Perspective". Fiorani, F.; Nova, A. (eds), *Leonardo da Vinci and Optics*. Venice, 53-85.
- Bell, J. (2020). "Zaccolini e Milano. Nuove indagini, nuove attribuzioni". Mengozzi, M. (a cura di), *L'eredità culturale e artistica di Matteo Zaccolini*. Cesena, 43-72. Quaderni 3.
- Białostocki, J. (1954). "Une idée de Leonardo réalisée par Poussin". *La Revue des arts*, 4, 131-6.
- Białostocki, J. (1960). "Poussin et le *Traité de la peinture de Léonard*". *Études*, 1, 133-40.
- Blunt, A. (1944). "The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 154-68.
- Christiansen, K. (2008). "The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes". Rosenberg, P.; Christiansen, K. (eds), *Poussin and Nature. Arcadian Visions = exhibition catalogue* (New York, 12 February-May 11 May 2008). New York, 9-38.
- Colantuono, A. (1986). *The Tender Infant: "invenzione" and "figura" in the Art of Poussin* [Ph.D. dissertation]. Baltimore.
- Colantuono, A. (2000). "Poussin's 'Osservazione sopra la pittura': Notes or Aphorisms". *Studi seicenteschi*, 41, 285-311.
- Coquery, E. (2013). *Charles Errard (1601-1689): La noblesse du décor*. Paris.
- Cropper, E. (1980). "Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS". *Art Bulletin*, 62, 570-83.
- Cropper, E. (1999) "Conception and Deception: Poussin's Mirrors". *Cleveland Studies in the History of Art*, 4, 76-95.
- Cropper, E.; Dempsey, C. (1996). *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*. Princeton.
- De Grazia, D.; Steele, M. (1999). "The 'Grande Machine'". *Cleveland Studies in the History of Art*, 4, 64-75.
- Demoris, R. (2014). "Note Bibliographique". Félibien, A. *Entretiens...* Paris, 367-74.
- Fara, G.M. (2014). *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*. Firenze.
- Farago, C.; Bell, J.; Vecce, C. (2018). *The Fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura" with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*. Leiden.
- Fiorani, F. (1994). "The Theory of Shadow Projection and Aerial Perspective. Leonardo, Desargues and Bosse". Dhombres, J.; Sakarovitch, J. (eds), *Desargues en son temps*. Paris, 267-82.
- Ginzburg, S. (2006). "La nascita del paesaggio 'classicista' di Nicolas Poussin". Cappelletti, F. (a cura di), *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia = Atti del Convegno* (Ferrara, 22-23 October 2004). Bagno a Ripoli (FI), 285-322.
- Ginzburg, S. (2008). "Poussin refusé (1)". *Revue de l'art*, 161, 21-8.
- Ginzburg, S. (2010). "Poussin et la perspective dans la France de Richelieu". Frommel, S.; Bardati, F. (éds), *La réception de modèles "cinquiescenteschi" dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*. Geneva, 51-67.

- Ginzburg, S. (2011). "Les paysages de Nicolas Poussin et de Gaspard Dughet dans la première moitié du XVII^e siècle". Cappelletti, F.; Loire, S. (éds), *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600-1650 = catalogue d'exposition* (Paris et Madrid, 9 March-25 September 2011). Paris, 55-67.
- Glanville, H. (2015). "Nicolas Poussin: Creation and Perception", in "Nicolas Poussin. Technique, Practice, Conservation", special issue, *Kermes*, 94(5), 1-15.
- Goldstein, C. (1966). "The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers". *Burlington Magazine*, 108, 233-7.
- Grant, E. (1994). *Planets, Stars, & Orbs. The Medieval Cosmos, 1200-1687*. Cambridge.
- Guerdat, P. (2017). "Through the appraisal process: René Gimpel (1881-1945) and Nicolas Poussin's 'Self-Portrait', from rediscovery to de-attribution". *Journal of Art Historiography*, 16, 1-45.
- Heninger, S.K. (1968). *A Handbook of Renaissance Meteorology*. New York.
- Jones, P. (1988). "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lives: Christian Optimism in Italy ca 1600". *The Art Bulletin*, 70(2), 261-72.
- Jouanny, C. (1911). *Correspondance de Nicolas Poussin*. Paris. Archives de l'art français 5.
- Le Goff, P., (1999). "Abraham Bosse, lecteur de Vinci: ou querelle à l'Académie Royale autour du Traité de la Peinture de Léonard de Vinci: l'argumentaire d'Abraham Bosse". Fabrizio-Costa, S.; Le Goff, J.-P. (éds), *Léonard de Vinci entre France et Italie: 'miroir profond et sombre' = actes du colloque international de l'Université de Caen*. Caen, 55-80.
- McTighe, S. (1996). *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*. Cambridge.
- Pace, C.; Bell, J. (2002). "The Allegorical Engravings in Bellori's Lives". Bell, J.; Willette, T. (eds), *Art History in the Age of Bellori*. New York; Cambridge, 191-223 and 346-52.
- Previtali, G. (1976). "Introduzione". Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. A cura di E. Borea. Torino, IX-LX.
- Rinaldi, S. (forthcoming). "Seventeenth-century Pictorial Technique and Zaccolini's Guidelines". Bell, J. (ed.), *On Color Perspective: A Translation and Critical Edition*.
- Robison, P. (2008). "Leonardo's *Trattato della pittura*, Nicolas Poussin, and the Pursuit of Eloquence in Seventeenth-century France". Farago, C. (ed.), *The Ethics of Style*. Manchester, 189-236.
- Robison, P. (2009). "Leonardo's Theory of Aerial Perspective in the Writings of André Félibien and the Paintings of Poussin". Farago, C. (ed.), *Re-reading Leonardo: The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*. Burlington, 267-97.
- Roccasecca, P. (2011). "Il ruolo della teoria düreriana nella formazione degli artisti nell'Accademia del Disegno di Roma". Ebert-Schifferer, S.; Hermann-Fiore, K. (a cura di), *Dürer, l'Italia e l'Europa*. Cinisello Balsamo, 88-97.
- Rosenberg, P. (2008). Rosenberg, P.; Christiansen, K. (eds), *Poussin and Nature. Arcadian Visions = exhibition catalogue* (New York, 12 February-May 11 May 2008). New York.
- Sabra, A.I. (1978). "Sensation and Inference in Alhazen's Theory of Visual Perception". Machamer, P.; Turnbull, R. (eds), *Studies in Perception: Interrelations in the History of Philosophy and Science*. Columbus, 160-85.
- Smith, P.H. (2009). "Science on the Move: Recent Trends in History of Early Modern Science". *Renaissance Quarterly*, 62, 345-75.
- Thuillier, J. (1976). "Poussin et le paysage tragique: 'l'Orage Pointel' au musée des Beaux-Arts de Rouen". *La Revue du Louvre*, 26, 345-55.
- Verdi, R. (1995). *Nicolas Poussin 1594-1665 = exhibition catalogue* (London, 19 January-9 April 1995). London.
- Whitfield, C. (1996). "A propos des paysages de Poussin". *Nicolas Poussin (1594-1665) = Actes du colloque* (Paris, Musée du Louvre, 19-21 octobre 1994). 1ère éd. Paris, 246-67.
- Wildenstein, G. (1962). "Note sur l'Abbé Nicaise et quelques-un de ses amis romains". *Gazette des Beaux-Arts*, 60, 565-8.

Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia

I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck

Luca Fiorentino

Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, Italia

Abstract This article spotlights the lives of Italian still life painters in one of the most important seventeenth-century Flemish source texts: *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder-const* by Cornelius De Bie (1662). This essay offers the first Italian translations of texts dedicated to these painters and examines the intrinsic motivations that led De Bie to choose them as the subject of his panegyrics. The writing underscores the connections De Bie must have had with information brought home by his father (who lived in Rome for years), with Gaspar Roomer and his collections, and with Italian art literature, to which he owed a debt as for information obtained and source documents. In addition, the article discusses the life of Pieter Boel, who spent many years in Italy, and of one of his best pupils, David De Coninck.

Keywords Cornelis De Bie. *Het Gulden Cabinet*. Still Life in Italy. Flemish Sources. Italian Art Literature. Neapolitan Collections. Science Treatises. Biographical Cameos. Paintings. Francesco Noletti. Mario dei Fiori. Grechetto. Michelangelo Cerquozzi. Pieter Boel. David De Coninck.

Sommario 1 Introduzione al *Gulden Cabinet*. – 2 Le fonti di Cornelis De Bie. – 3 Analisi del testo di Cornelis De Bie: il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Cerquozzi. – 4 Pieter Boel e David De Coninck: presenze e assenze nel *Gulden Cabinet*.

1 Introduzione al *Gulden Cabinet*

Gli studi sulla letteratura artistica si sono concentrati poco su una fra le più importanti fonti fiamminghe del Seicento, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder-const* (Il Gabinetto d'oro della nobile e liberale arte della pittura) di Cornelis De Bie (1627-1715 ca). Ad un'attenta analisi, tuttavia, quest'ope-

ra riesce a restituire qualche frutto interessante, non soltanto rispetto alla fortuna critica dei pittori delle Fiandre (con particolare riguardo per quelli operativi o nati nella città di Anversa), ma anche perché fornisce preziose informazioni sui molti artefici italiani. In questo senso, *Het Gulden Cabinet*

L'Autore intende ringraziare Laura Overpelt per la pazienza, il confronto e lo studio del testo durante il duro lavoro di traduzione dello scritto di Cornelis De Bie. Si è altrettanto grati per i suggerimenti, i consigli, le correzioni a: Alessandro Bagnoli, Alberto Cottino, Walter Cupperi, Miriam Di Penta, Giovanni Maria Fara, Michael Kwakkelstein, Francesco Lofano, Chiara Sestini. Si vogliono ringraziare tutti i collezionisti che hanno generosamente fornito le immagini delle loro opere.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-03
Accepted	2020-10-07
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fiorentino, L. (2020). "Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia. I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck". *Venezia Arti*, n.s., 29, 65-88.

può essere considerato una testimonianza dell'interesse di cui questi ultimi godettero tra i collezionisti e mercanti fiamminghi operanti tra Roma, Napoli e la loro terra di origine.¹ In questo breve intervento si considerano i panegirici di alcuni artisti italiani operanti a Roma come naturamortisti di professione, o per alcuni periodi della loro carriera, e li si discute a raffronto con la letteratura scientifica seicentesca. Inoltre si vuole porre l'attenzione sulle vite di Pieter Boel e David De Coninck (maestro e allievo), fondamentali artisti operanti in terra olandese e italiana (particolarmente nell'Urbe).²

L'opera di De Bie consiste in biografie di artisti (sotto forma di elogi poetici) e si suddivide in tre sezioni: il primo volume è dedicato agli artefici passati; nel secondo si prendono in considerazione i pittori viventi e nel terzo gli scultori, incisori e architetti operanti al momento della pubblicazione. La stampa avviene nel 1662, come riscontrabile nella dedica e nel *colophon*, nonostante nel frontespizio sia riportata la data 1661. Dedicato al mecenate e collezionista di Anversa Antoine van Leyen (1628-1686), e incentrato sui più importanti artisti fiamminghi del Seicento, il libro raccoglie panegirici composti da alcuni membri della Camera di Retorica (di cui lo stesso De Bie faceva parte); tra i più importanti e degni di attenzione sono quelli redatti da Erasmus Quellinus, pittore di fama e abile con gli scritti in rima. L'artista fornì anche numerosi disegni per i ritratti da inserire nelle vite, sotto forma di incisioni, e corresse le bozze del *Gulden Cabinet*, insieme al figlio Jan Erasmus. Tra gli altri poeti talentuosi che scrivono nel libro figura anche il fratello di Bonaventura Peeters, Jan. Appare dunque naturale che De Bie arricchisca lo scritto con elogi ampi e generosi verso questi due artisti-poeti. Dei novantasei ritratti incisi, circa settanta sono desunti dalle *Images de divers hommes* (1649) di Jan Meyssens (1612-1670), il quale fu anche l'editore del *Gulden Cabinet*.³

I pittori di natura morta italiani celebrati nel *Gulden Cabinet* sono quattro includendo Michelangelo Cerquozzi, che dipinse nature morte, ma nel testo viene considerato soltanto come pittore di battaglie. A livello più generale, possiamo notare che De Bie focalizza la propria attenzione sugli artefi-

ci italiani più celebri tra quelli gravitanti nell'Urbe o a Napoli, avendo cura di rappresentare generi diversi. Per i naturamortisti la scelta, oltre a privilegiare la notorietà degli artefici, sembra voler rispecchiare i principali generi della natura morta e la loro specificità. Mario Nuzzi, ad esempio, può essere considerato uno dei più importanti fioranti romani; il Maltese rappresenta un genere iconografico: gli interni con tappeti e ornamenti, quali brocche e armature; Michelangelo Cerquozzi, come si è già notato, non viene registrato come naturamortista, ma soltanto come eccezionale specialista di battaglie (e come tale ne scriverà Sandrart); Giovanni Benedetto Castiglione, infine, viene esaltato soprattutto come pittore di animali. Ciascuno di questi sottogeneri fu praticato in Italia e nei Paesi Bassi (settentrionali e meridionali): l'inserimento degli italiani ha dunque lo scopo precipuo di offrire un metro di paragone e giudizio con i pittori fiamminghi in rapporto con il gusto dei più importanti collezionisti operanti tra Italia e Fiandre.

Ritengo quindi che rendere finalmente leggibili in italiano (sarebbe naturalmente auspicabile un'edizione inglese dell'intero volume) e commentare le notizie biografiche offerte da De Bie possa aggiungere un interessante tassello alle scarse fonti antiche dedicate al genere della natura morta, consentendo approfondimenti inediti della fortuna critica dei singoli artefici.

Come si avrà la possibilità di vedere in dettaglio, le brevi vite giocano un ruolo molteplice all'interno del volume: letterario, documentario per la storia dell'arte e del gusto e critico. Si deve tener presente però che in genere De Bie non fornisce particolari elementi documentari e non è preciso nella suddivisione delle biografie - inserisce ad esempio pittori all'interno del terzo libro dedicato agli scultori, incisori e architetti; non documenta le tecniche utilizzate dagli artisti trattati, né le menziona in linea generale (limitandosi a indicare il Disegno come madre di tutte le Arti); si avvale di luoghi comuni per l'esaltazione degli artefici (quali ad esempio il rapporto Apelle-Alessandro, citazioni da Plinio e Quintiliano, l'utilizzo del nome Apelle per indicare un artista famoso), e infine utilizza il viaggio in Italia come *cliché*.⁴

¹ Con il termine 'Fiandre', e di qui estensivamente 'Fiamminghi' per gli abitanti, si intende in questo scritto il territorio compreso tra Anversa, Gand e Bruxelles: tale regione, in cui si parla un dialetto derivato dall'olandese (lingua ufficiale), fa parte odiernamente del Belgio. Per il libro di Cornelis De Bie si vedano De Bie 1971, 1, e l'utile saggio di Moran 2014, in particolare 371-4; cf. inoltre: Schuckman 1984, 1986; Muylle 1986, 1: 57-74. Sulla questione degli artisti italiani nel volume di Cornelis de Bie, il probabile rapporto dello scrittore con i mercanti delle Fiandre tra Roma, Napoli e Anversa, e in particolare la fortuna critica di Bernini nelle Fiandre: Fiorentino 2018 (2020). Sui collezionisti fiamminghi a Napoli si vedano: Haskell 2000, 206-8; Ruotolo 1982, 2011, 2012, 2018; Leone De Castris 1999; Denunzio 2018; Gozzano 2018. Sulla famiglia Roomer ed il collezionismo si vedano anche: Timmermans 2012; Lofano 2020.

² Sulle scarse notizie inerenti ai pittori di natura morta negli scrittori d'arte del passato, ed in particolare del Seicento, si vedano: Bocchi, Bocchi 2005a; Gregori 2002; Cottino 2002a, 2002b, 2010. Sull'asse Roma-Napoli per la natura morta italiana si veda: Cottino 2007.

³ La fortuna critica in epoca moderna del volume di De Bie è approfondita in Fiorentino 2018 (2020), 251-2.

⁴ Si veda: Fiorentino 2018 (2020), 251-2; Inoltre: De Bie 1971, 1; Moran 2014, 381-3.

2 Le fonti di Cornelis De Bie

A proposito delle possibili fonti di De Bie, è ipotizzabile che il nostro abbia avuto legami stretti almeno con uno dei più importanti collezionisti e mercanti d'arte della prima metà del Seicento napoletano: Gaspar Roomer. Quest'ultimo, originario di Anversa, viveva già a Napoli nel 1634 e possedeva una notevole raccolta di quadri.⁵ Grazie ai primi affondi di Francis Haskell e della letteratura successiva, sappiamo infatti che Roomer collezionava pittori quali Ribera, Caracciolo, Stanzione, Saraceni e Falcone; inoltre, nella sua raccolta sono menzionate numerose nature morte italiane e fiamminghe e il *Banchetto di Erode* di Rubens (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Sembra che, tramite i suoi agenti fiamminghi a Roma, Roomer comprasse dipinti di Guercino, Sacchi e Brandi, e tentasse di acquisire opere di Castiglione, Jan Miel e Mattia Preti. Si può sostenere che l'attenzione di Roomer verso l'asse artistico Roma-Napoli abbia influenzato le scelte di De Bie. Non è un caso che nelle introduzioni del volume l'autore citi Ribera (nel testo menzionato come lo Spagnoletto), Rubens, Van Dyck, Castiglione (cui è dedicata anche una biografia), Bassano e molti altri ben presenti agli interessi collezionistici di Roomer.

Si deve comunque rilevare che *Het Gulden Cabinet* considera soltanto i naturamortisti operanti a Roma; nessuno dei maggiori artisti di origine partenopea è menzionato, nonostante l'attenzione di De Bie per gli artefici napoletani operanti nel genere della storia sacra e profana sia alta. Come notato già da tempo da Mariette Fransolet, il padre di De Bie, Adrien (1594-1668), soggiornò a Roma a fasi alterne tra il 1616 ed il 1622: Cornelis stesso attesta la prolungata presenza del padre nella Città Eterna. È dunque verosimile che Adrien sia stato una delle fonti principali sugli artisti dell'Urbe e abbia intrattenuto rapporti (probabilmente di corrispondenza) con persone informate sui fatti artistici capitolini.⁶

Il silenzio su Abraham Brueghel (Anversa, 1631-Napoli, 1697) e David De Coninck (Anversa, 1644 ca-Bruxelles, notizie fino al 1701), da considerarsi tra i massimi esponenti esteri per la natura morta in Italia nella seconda metà del Seicento, è invece imputabile alle loro tardiva fortuna, dalla metà del Seicento in avanti. Sorprende inoltre l'assenza di Luca Forte, uno dei principali esponenti

della natura morta napoletana di primo Seicento, e di Paolo Porpora, che tanta parte ebbe nell'evoluzione del genere anche a Roma. Osservando dunque presenze e assenze tra le note biografiche e celebrative messe insieme da De Bie, possiamo notare un collegamento diretto con gli ambienti frequentati dal padre (prevalentemente romani e fiamminghi) e con le scelte di Roomer.

Se infatti consideriamo la produzione di nature morte tra Roma e Napoli, ci accorgiamo che le differenze nei soggetti proposti sono molteplici: nella città partenopea, oltre alle composizioni floreali, erano di grande moda le tavole imbandite e le composizioni di pesci nei formati più vari, talvolta di dimensioni ragguardevoli. Come dimostrato da Francis Haskell, nell'Italia meridionale, e in special modo nell'ambito collezionistico di Gaspar Roomer, la predilezione andava a modelli che erano ancora legati ad un gusto caravaggesco per il dato reale e compositivo di ambito romano (per quanto concerne la natura morta si deve tener presente che era considerata decorativa e non all'altezza della pittura di storia).⁷

D'altro canto, l'autore del *Gulden Cabinet* deve aver attinto anche a fonti scritte, mai dichiarate nel testo, per gli artisti operanti a Roma (escludendo i pittori di natura morta di cui sfortunatamente troviamo notizie soltanto nelle fonti letterarie successive a De Bie). Tra le fonti scritte di cui De Biesi è probabilmente avvalso, possiamo includere alcune raccolte biografiche di autori italiani, poiché il fiammingo, come lui stesso asserisce, poteva leggere questa lingua. Le *Vite* di Baglione e di Passeri sono quelle che presentano i riferimenti più numerosi agli artisti cui è interessato il nostro autore. Come evidenziato in altra occasione, da Baglione può aver tratto notizie o preso spunto per Domenichino, Villamena, Sadeler, Gentileschi, Padovanino e in parte per Gianlorenzo Bernini, a cui il biografo romano accenna trattando di Pietro Bernini. Si è convinti che De Bie abbia potuto leggere anche i manoscritti di Passeri (poi pubblicati a Roma nel 1772), che erano noti anche a Baldinucci e circolavano a Roma in forma manoscritta: troviamo infatti una significativa e stretta coincidenza sia nella menzione di numerosi artisti, sia negli aneddoti riportati e nello stile della trattazione. De Bie può aver desunto notizie da Passeri in particolare per le vite di Domenichino, Reni,

⁵ Si veda *supra* nota 1, e naturalmente Haskell 2000, 206-8.

⁶ Fransolet 1942, 11.

⁷ Per una approfondita panoramica sulla natura morta caravaggesca si veda con profitto l'ancora attuale e importante contributo di Cottino (1989). Per gli orientamenti collezionistici di Roomer indicati da Haskell si veda: Haskell 2000, 206-8.

Duquesnoy, Testa, Algardi, Miel, Albani, Cerquozzi, Sacchi, Romanelli, Poussin e Salvator Rosa.⁸

Come già accennato, per i pittori di natura morta è davvero arduo ritrovare fonti letterarie sei-

centesche di datazione anteriore allo scritto fiammingo; si deve quindi considerare il volume di De Bie una delle fonti più antiche a riguardo sebbene, come detto, non riporti informazioni precise.

3 Analisi del testo di Cornelis De Bie: il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Cerquozzi

Ritornando in dettaglio alle biografie dei naturamortisti nel volume fiammingo, risulta interessante prendere in esame il breve testo dedicato ad un artista riscoperto solo negli ultimi decenni dalla critica, che ne ha puntualizzato meglio l'anagrafica, lo stesso nome e la distinzione da altri pittori: Francesco Noletti detto il Maltese (Valletta? 1611 ca-Roma 1654). La prima studiosa ad accorgersi

del 'cameo' biografico dell'artista - da considerarsi come prima citazione nella fortuna critica del Noletti - è stata Laura Laureati nel suo contributo del 1989 incentrato sul pittore. Keith Sciberras ha poi sviluppato le ipotesi della studiosa in un volume monografico, distinguendo le mani tra due artisti spesso confusi, il Maltese e Benedetto Fioravanti.⁹

Il testo di De Bie recita (Appendice 1):

Francesco Maltese, pittore di tappeti da Malta

Il Papa Cattolico voleva andare a vedere la casa di un Pittore,
Un suo Cortigiano volle sollevare un tappeto piegato
Posto in una loggia ben imbandita
Ma rimase deluso poiché l'insieme era dipinto
Proprio come Zeusi voleva scorrere le tende
Che Parrasio gli mostrava così reali;
Ma si vede apparire la natura delicata della tessitura
Che viene fuori dai pennelli del Maltese
Così pare che la Natura non potrebbe far meglio
Nell'essere sé stessa, nonostante il nobile telaio del Tessitore
Perché la sua Pittura sembra superare la realtà:
Avrei voluto dire di più ma tanto basta.¹⁰

Tutto il preambolo iniziale in cui viene descritta la visita del pontefice alla dimora del pittore è soltanto uno dei tanti espedienti letterari utilizzati per esaltare gli artefici presi in considerazione. Naturalmente in questo caso troviamo una doppia valenza: da un lato la semplice esaltazione letteraria, dall'altro una notazione critica su quanto doveva risultare importante per un naturamortista emulare o superare la natura stessa illudendo il riguardante. Nelle righe successive De Bie sembra voler motivare il panegirico alludendo a Dio come il nobile 'Tessitore' che Noletti riesce addirittura a superare con la sua arte. La frase di chiusura, tenendo conto della metrica in olandese antico, determinerebbe l'ultima rima, ma costituirebbe anche una maniera alternativa e garbata per comunicare che l'autore non ha notizie ulteriori e più precise da poter riferire.

Il Maltese è pittore di tappeti, frutti e oggettistica posti in interni caratterizzati da tagli di luce, diversificazione della superficie mediante rifrazioni luminose (siano esse opache o lucide), differenti piani di appoggio o superfici che accolgono le ombre portate degli oggetti. È stato da tempo osservato che i pittori di natura morta utilizzavano per le loro composizioni oggetti reali, stampe e disegni dal vero, ma è ipotizzabile, come Giuseppe Olmi ha precisato, che vi sia anche una stretta connessione tra lo studio dal vivo e i trattati scientifici. L'utilizzo di questi volumi, fossero essi riguardanti animali, fiori o frutta, per ben comporre la propria pittura sembra essere stato praticato soltanto entro la prima metà del Seicento, poiché in seguito i pittori iniziarono a ripetere in maniera stereotipata (tramite model-

⁸ Fiorentino 2018 (2020), 256-7.

⁹ Si vedano con profitto sul Maltese: Laureati 1989, 768-9; Cottino 2002a, 352; Sciberras 2005, 357-70; 2018.

¹⁰ Il testo in olandese antico, come gli altri che seguono, è stato tradotto dalla dott.ssa Laura Overpelt.

li da loro stessi eseguiti su taccuini e cartoni) le loro composizioni.¹¹

Per il Maltese, come per certi versi anche per Mario dei Fiori, la questione potrebbe essere allargata ai trattati scientifici sulla prospettiva e la luce, poiché nella loro produzione uno degli aspetti preponderanti è la rifrazione dei colori sulle superfici lucide dei numerosi oggetti, intimamente legata ad una sensazione tattile, oltre che visiva, e ad un effetto scenico mirato alla dissimulazione della realtà. Inoltre, la disposizione degli oggetti o della frutta prevedeva l'uso di differenti piani e lo studio di ombre diversificate, importanti per la finzione della profondità. I suoi tappeti, ricchi di materia pittorica e ampiamente decorati, sono descritti tramite larghe pieghe che, scivolando dal piano di appoggio in verticale verso il pavimento, non soltanto danno forma alla presenza del ripiano medesimo (quasi sempre celato completamente), ma anche alla profondità e angolazione rispetto all'osservatore.

Sono dell'opinione quindi che i primi pittori di natura morta impegnati in questi temi (spesso in diretta competizione con i colleghi fiamminghi operanti tra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento tra Roma e Napoli) si servirono ampiamente, per migliorare le composizioni e renderle più veritiere e preziose, delle edizioni contemporanee di studi scientifici. Tra questi si possono citare ad esempio la *Pratica della Prospettiva* di Daniele Barbaro (Venezia, 1569), *Le due regole della prospettiva pratica* del Vignola (Roma, 1583) e la *Perspectiva libri sex* di Guidobaldo dal Monte (Pesaro, 1600). Su tutti riscosse grande interesse tra gli artisti il trattato di Matteo Zaccolini (1574-1630) - in realtà mai dato alle stampe, ma circolato ampiamente e in numerose trascrizioni in ambito puteano e nei circoli dell'Accademia dei Lincei - suddiviso in quattro parti: *De colori*, *Prospettiva del colore*, *Prospettiva lineale*, *Della descrizione delle ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*. È stata da tempo riconosciuta l'influenza di Zaccolini su artisti quali Roncalli, Domenichino, Nicolas Poussin e su tutto l'ambiente altamente acculturato di Cassiano Dal Pozzo; si può quindi ipotizzare che anche i pittori di natura morta lo abbiano utilizzato, sebbene so-

lo in particolari casi e non in maniera sistematica.¹² Si deve però porre in evidenza che la pittura di genere e di natura morta era prettamente decorativa e non ebbe mai intenti propriamente scientifici, se non richiesto esplicitamente dai committenti (come nel caso delle stampe di Mario dei Fiori per il *De florum cultura* del gesuita Giovanni Battista Ferrari o dei disegni di Jacopo Ligozzi). Risulta quindi evidente come gli artisti utilizzassero tali testi e trattati soltanto in risposta a una stringente necessità operativa: studio di luci sovrapposte, animali e fiori esotici o poco conosciuti, difficili prospettive, rifrazioni di luce o deformazioni delle superfici.

Per il Maltese potrebbero essere stati di particolare interesse gli argomenti della terza e quarta parte del Trattato dello Zaccolini, dedicate alla prospettiva e allo studio della luce. Nei dipinti accettati concordemente dalla critica appaiono evidenti gli studi compiuti dall'artista sulle tematiche espresse nella terza parte: la resa della profondità tramite le onde sinuose delle pieghe dei tappeti esposti su un ripiano nascosto (nella costruzione spaziale risolte in cerchi parziali in scorcio e tramite lo studio della distorsione delle linee), o l'interpretazione degli oggetti in scala o posti di fronte all'osservatore dilatando e aumentando la dimensione degli stessi a seconda dell'effetto desiderato. Medesime considerazioni si possono esplicitare per la quarta parte del Trattato di Zaccolini dedicato alle ombre: la loro costruzione è fondamentale per rendere veritiera una scena dipinta; le ombre e i riflessi derivanti avranno natura differente ed anche una resa pittorica di vario grado di difficoltà e perizia esecutiva. Un esempio su tutti può essere la bella tela dello Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, in cui appaiono evidenti la risoluzione eccellente delle difficoltà di composizione e il realismo [fig. 1]: sono infatti intrecciati tra loro i problemi di creazione dello spazio tramite linee e ombre curve, e vengono studiati i riflessi della luce su superfici opache e lucide, come ad esempio sulle varie parti di armature (il medesimo girocollo torna in altri dipinti del Maltese, come in quello conservato alla Strossmayerova Galerija di Zagabria).¹³

11 Per la questione del rapporto tra scienziati e pittori e i trattati scientifici si vedano almeno: Olmi 1989 (con vasta bibliografia), 1992; Olmi, Tongiorgi Tomasi, Zanca 2000; Solinas 2004b, 11-13; 2010; Iodice 2004. Sulla pratica del 'montaggio' della composizione tramite cartoni si veda almeno: Cottino 2016, con la bibliografia citata a riguardo.

12 Per il trattato di Zaccolini si vedano almeno: Mauro Pavese, in Solinas 2000a, 79-81, nrr. 78-9; per la citazione di Baglione dedicata alla formazione di alcuni artisti presso Zaccolini: Baglione 1995, 1: 316-17. Su Roncalli e Zaccolini: Giffi 1999, 2004. Sul Domenichino e Nicolas Poussin in rapporto con Zaccolini si vedano: Bellori 2009, 2: 361, 427 e nota 480; Cropper 1980; Bell 1991, 1997, 2003; Hermann Fiore 1996; Sannucci 2009; e il contributo di Bell in questo numero. Su Cassiano e le copie da Zaccolini: Bell 1988. Sull'ipotesi di un influsso del trattato di Zaccolini anche sul Guercino: Tordella 2011, 134 e bibliografia ivi citata.

13 Si vedano con profitto sia i saggi che il ricco apparato fotografico: Sciberras 2005; Bocchi, Bocchi 2005b, in part. 373, fig. 4 e 390, fig. 20.



Figura 1 Francesco Noletti, *Natura morta con tappeto e armatura*. Olio su tela, 91 × 121 cm. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig

Il secondo pittore naturamortista che troviamo nel volume di De Bie dedicò tutta la sua vita artistica al genere della pittura di fiori, di cui fu probabilmente l'iniziatore: si tratta di Mario Nuzzi, detto Mario dei Fiori (Roma, 1603-1673). Il panegirico a lui dedicato è intitolato con un nome d'invenzione che potrebbe essere interpretato come una metafora di quanto accadeva simultaneamente in ambito scientifico, culturale e artistico: *Giardino dei fiori alias Mario dei Fiori*. Il termine 'giardino' rimanda argutamente alla voga di primissimo Seicento per la coltura dei fiori, la composizione di aiuole e *parterres* nei giardini, oltre che al vasto impiego di trionfi floreali nelle feste e negli spettacoli romani. Nella *Nota delli Musei* (1664), Bellori descrive ampiamente i più importanti giardini romani dell'epoca, appartenenti ad

esempio ai Crosi, ai Falconieri e ai Gigli.¹⁴ Inoltre, bisogna ricordare che Giovan Domenico De Rossi mandò in stampa a Roma un volume (senza data) intitolato proprio *Giardino di Fiori naturalissimi*, sostanzialmente una raccolta di stampe di fiori tratte da *A Florae [sic] Lotharingius Nicolaus Guillelmus*: autore di quest'ultimo volume fu il disegnatore e incisore Nicolas Guillaume detto de la Fleur (Lorena, 1600 ca-Roma, 1663). Guillaume contribuì, sebbene in maniera minore, al libro, ormai ampiamente dibattuto in ambito critico, del padre Giovan Battista Ferrari intitolato *Flora ovvero cultura dei fiori* (1638, edizione italiana dell'opera in latino pubblicata nel 1633 con il titolo *Flora seu De florum cultura*) a cui anche Mario lavorò preparando moltissime incisioni.¹⁵ Il *giardino di fiori* e il *Flora* sono eccezionali testi-

¹⁴ Sul collezionismo del genere e sui giardini romani ed in particolare su Mario dei Fiori si veda: Laureati, Trezzani 1989, 730-1, 733-40, 759-67; Coffin 1991; Bocchi, Bocchi 2005c; per il testo del padre Ferrari si veda Bosazza 2004; Ferrari 2001; Solinas 2010, 26-8; più in generale su Mario e il clima culturale intorno a Cassiano Dal Pozzo: Cottino 2002a, 120-9 più le schede *ad vocem* «Mario dei Fiori» e Cottino 2002b, 350-6 più le schede; Lucci 2004; Epifani 2004; Bocchi, Bocchi 2005c; Solinas 2010, 18-25, 28-46.

¹⁵ Su Nicolas Guillaume si veda con bibliografia citata: Solinas 2010, 45 nota 37.

monianze della passione e della cultura floreale a Roma, tanto che De Bie potrebbe averli confusi e aver ascritto la partecipazione di Mario all'edizione dell'uno, invece che a quella dell'altro; di conseguenza il titolo con cui De Bie identifica il

pittore potrebbe derivare dal volume dato alle stampe da De Rossi e potrebbe costituire un rimando (seppur non corretto) a uno dei lavori più famosi di Mario nel campo dell'editoria.

Di Mario dei Fiori leggiamo (Appendice 2):

Giardino dei Fiori alias Mario dei Fiori

Pittore di fiori da Roma

Una mano temeraria può facilmente rovinare un fiore
Traendolo dal cespuglio che porta la sua bellezza:
Un verme, una talpa o un topo possono anche farlo morire
Se uno di questi tre rosicchia la sua radice.

Ma qui è invece il miracolo delle opere
Che compose *Mario dei Fiori* così belle,
Che né la nebbia, né il freddo gelo potrebbero mai indebolirle
Perché solo l'Arte preserva costantemente le loro forze.
Quelli sono i fiori che qui nascono dai Pennelli
Che una piccola ape spesso vola intorno ad essi,
E pensa che possa rubare loro nettare e gustosa dolcezza,
Poi rimane delusa perché l'Arte non ha vita.
Sebbene non sia vita l'immagine che si mostra come tale
(Questa è la pura Arte che attinge alla vita
E rimane ad essa più vicina) così l'Arte che si trova molto vicina
Alla natura, la scopre nella sua totalità.

Tramite differenti figure retoriche, che non sono state alterate dalla traduzione in italiano, l'encanto esprime due concetti sostanziali: i fiori nella realtà, seppur bellissimi, sono facilmente deperibili; quelli dipinti invece assurgono ad uno stato più elevato ed eterno, alla stregua di ritratti vegetali, e hanno anche una forte valenza conoscitiva rispetto alla natura medesima. Il climax della prima parte esalta la veloce caducità dei fiori per mano dell'uomo o per cause naturali. Le due metafore centrali sono dedicate all'arte come donatrice di forza ed eternità e all'ape che rimane delusa per non poter suggerire il nettare di quei fiori così ben dipinti. La parola 'ape' in fiammingo è *bie*, e in questo caso potrebbe avere valore polisemico alludendo sia all'insetto, sia allo stesso Cornelis; l'autore potrebbe volerci dire che lui stesso 'ronza' intorno ai quadri di Mario, lasciando intendere la sua predilezione verso questo pittore.¹⁶

Il concetto finale, in cui De Bie esprime quanto la pittura possa essere più vera del vero e riesca a studiare la natura 'scoprendola' nella sua totalità, utilizza una diafora che opera suggerendo due diversi significati della parola 'vita' (*leven*). Da un lato significa che l'immagine dipinta non è vita

e viva («Sebbene non sia vita l'immagine che si mostra come tale»), ovvero è soltanto una finzione, dall'altro intende il dato reale riprodotto dai dipinti («Questa è la pura Arte che attinge alla vita / E rimane ad essa più vicina»).

Tutta la critica successiva a De Bie ha posto attenzione alla grande capacità e qualità esecutiva con cui Mario dei Fiori riusciva ad immortalare ogni tipologia di fiore, dando così inizio ad un genere di grande fortuna. Nonostante non vi siano prove a riguardo, è probabile che si sia trovato anch'egli a studiare i trattati scientifici sulla prospettiva, con particolare riguardo alle nozioni dedicate ai riflessi delle luci e alle diverse tipologie di ombre. Tenendo presente, come ben dimostrato da Solinas, che Mario fu impiegato ampiamente da Cassiano Dal Pozzo (ad esempio nei principali progetti illustrativi del volume di Ferrari), diviene verosimile che egli abbia potuto leggere completamente o in parte il trattato di Zaccolini (le cui copie circolavano nell'ambiente di Cassiano).¹⁷ La ricerca dell'effetto luministico, di distorsione ottica (come ad esempio gli steli dei fiori all'interno della brocca d'acqua) e di differenti ombre, in stretta sintonia con il quarto volume di Zaccolini,

¹⁶ Ringrazio la dott.ssa Laura Overpelt per avermi suggerito questa possibile duplice valenza della parola *ape-bie*.

¹⁷ Si veda *supra* nota 12.



Figura 2 Mario dei Fiori, *Caraffa di fiori*.
Olio su tela, 51,5 × 33 cm. Collezione privata



Figura 3 Mario dei Fiori, *Caraffa di fiori*.
Olio su tela, 108,5 × 86,6 cm. Collezione privata

può essere osservata in dipinti in collezione privata pubblicati recentemente [figg. 2-3]. Oltre alla dimostrazione pittorica delle teorie del padre teatino, queste tele sono un palese richiamo agli archetipi di Merisi (come *Il ragazzo morso dal ramarro*, Fondazione Longhi, Firenze, o la *Caraffa di fiori* perduta, ma menzionata da Bellori) forse mediati dalla lezione di Mao Salini.¹⁸ Diversa impostazione hanno invece le composizioni di fiori dopo gli anni Quaranta, dove l'introduzione di un impianto a pieno titolo barocco per monumentalità, grandezza e respiro non modifica tuttavia la fedeltà al da-

to reale delle differenti varietà floreali e ai tagli di luce obliqui di residua memoria caravaggesca. Se ne pubblica qui un esempio del tutto inedito riferibile agli anni 1640-1650: è un'opera di estrema qualità formale e stilistica, nonché in eccezionale stato conservativo [fig. 4].¹⁹

Il volume di De Bie comprende, come si è detto, anche le vite di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (Genova, 1609-Mantova, 1664 ca), di cui descrive le capacità di imitazione della natura, e di Michelangelo Cerquozzi.

Per Castiglione leggiamo (Appendice 3):

¹⁸ Le nature morte di Mario menzionate sono state pubblicate in: Epifani 2004, 195-7; Solinas 2004b, 195-7; 2010, 151-2, nrr. 20 e 22.

¹⁹ L'opera è stata riconosciuta a Mario dei Fiori in maniera indipendente e precedente a questo studio dal prof. Alberto Cottino, che ne ha dato comunicazione scritta al proprietario.



Figura 4 Mario dei Fiori, *Fiori in un vaso d'argento lavorato e cesellato*.
Olio su tela, 98 × 74 cm. Collezione privata

Giovanni Benedetto Castiglione

Pittore da Genova sia di figura, paesi, che animali

Chi è particolarmente incline alla nobile Arte della Pittura
 E vuole misurare come su una scala i suoi poteri
 Per avanzamento della sua virtù: dovrebbe semplicemente dare un occhio
 Alla pittura di Castiglione, così egli capirebbe l'Arte.
 Perché tutto quello che Roma ci può mostrare come raro
 Nel suo Gabinetto d'Arte (dove vivono i tutori di *Pictura*
 Come balia del Pennello, e dimora della Fama)
 Rimane senza lustro se non vi è il Nome
 di *Benedetto*, che può dipingere dalla vita
 e può tirare fuori tutta la natura della vita dalla pittura senz'anima.
 Egli, con una grande passione, può manifestare
 Tutto quello che è nascosto nell'essenza oppure la
 Costituzione della Natura e dimostrarla con il Pennello:
 Da dove si vede velocemente levarsi quotidianamente la Natura:
 Il suo onore è senza fine, innumerevole, indeterminato,
 Per tutta la grande Fama che lui riceve.

De Bie scrive un vero e proprio elogio di Castiglione, elevando questo autore italiano al pari dei grandi maestri antichi.²⁰ Il sottotitolo fornisce come di consueto alcuni dettagli interessanti tramite la descrizione dei soggetti nei quali Castiglione è maestro: figure, paesi (forse più come sfondi paesaggistici che veri e propri paesaggi indipendenti) e animali. Un pittore quindi a tutto tondo, un maestro con cui tutti, secondo De Bie, dovrebbero confrontarsi per avanzare di capacità o per misurare il loro valore. La *Const-camer*, ovvero il Gabinetto d'Arte che l'ideale collezionista di Roma possiede, rimarrebbe addirittura «senza lustro», ovvero non raggiungerebbe un vero interesse tra gli intendenti, se non avesse tra le sue collezioni una tela di questo autore. L'ultima parte dell'enciclopedia, sebbene un po' criptica e di difficile traduzione, risulta operante tramite una diafora in cui la parola 'Natura' possiede il duplice significato di dato reale riprodotto e inclinazione innata nell'arte pittorica. È interessante notare che il Grechetto

si presentò a Roma nel 1632 con un bagaglio culturale ampio e sfaccettato, parte di esso aveva radici nei pittori animalisti fiamminghi operanti a Genova, come ad esempio i De Wael e i Roos. Abbiamo testimonianza del pittore anche a Napoli intorno al 1635, giustificando quindi sia l'interesse di Romer sia quello di De Bie (che a mio avviso riceve notizie non oltre gli anni Quaranta o Cinquanta del Seicento). Tra i soggetti più volte ripetuti dal pittore figurano il *Viaggio di Giacobbe*, *l'Entrata degli animali nell'Arca* o anche *l'Uscita degli animali dall'Arca* e il *Viaggio di Abramo*, tele in cui animali dei più vari generi sono veri protagonisti: proprio per questo motivo Castiglione poteva aver destato interesse nei committenti (genovesi, romani, napoletani) per questa tipologia di dipinti.

Tra i pittori che si sono cimentati nel genere della natura morta con assiduità nel loro percorso, l'ultimo elogio in rima è quello dedicato a Michelangelo Cerquozzi (Roma, 1602-1660, Appendice 4):

Michel Angelo delle Battaglie

Pittore italiano

Colui che sente le storie di battaglie di guerre straniere
 E vuole vedere anche le gesta dei combattimenti marziali
 Deve pur osservare le opere di Angel[o]
 In cui si vedono raffigurate nient'altro che le marce dell'esercito.
 Tutto quello che la bocca può raccontare o la penna di qualcuno scrivere
 Della pietà dei cavalieri, che muoiono nelle battaglie
 O di altro incidente che succede nella lotta

²⁰ Per Castiglione si vedano almeno: Dillon et al. 1990; Standing, Clayton 2013, 161 (in questo volume viene citato *Het Gulden Cabinet* di De Bie come fonte biografica).

Ci viene raccontato dal pennello di Angelo,
 Ci viene dipinto dall'arte di Angelo
 Si vede la sua Pittura descriverlo dalla vita
 Che nessuna furia potrà mai far vedere la sua forza così
 Eppure la sua Arte pittorica ne è la rappresentazione.
 Guarda come molti eroi con le loro braccia alzate
 Esercitano il loro coraggio per proteggere la Patria
 Lì sembra che ogni soldato sia un Alessandro
 Senza paura o disordine nel cuore.
 Sembra che l'Etna erutti per tutti i fumi di zolfo
 Per tutti i colpi che il cannone pesante fa sentire
 Perché anche ogni cavallo si comporta come un Bucefalo
 Perché solo la vendetta è Maestra di tutto.
 Quanto bello e arrangiato si può notare tutto qua
 Tramite l'Arte del nobile pennello nelle opere diligenti di Angel[o]
 Che ognuno direbbe che la battaglia che si vede
 Nella *Pittura di Angelo* è la vita e la Natura.

Questo panegirico è, come gli altri, il primo scritto a stampa dedicato a Cerquozzi: vi si nota tuttavia l'assenza di richiami a opere precise e soprattutto all'attività nel genere della natura morta.²¹ Il testo è ricco di metafore e retorica: lo scrittore si diverte a sottolineare che le storie di lotte epiche dei racconti sono immortalate visivamente dal pennello del Cerquozzi. Le opere del pittore sono descritte come «diligenti» e anche in questo caso si può notare la diversità di significato nelle parole «vita» e «Natura», che vengono accostate proba-

bilmente per identificare la verosimiglianza con il dato reale (natura) e la vicinanza con quello che succede in battaglia (vita). Forse Cerquozzi trovò fortuna proprio perché univa con intelligenza due intendimenti differenti nel dipingere scene di combattimento; a titolo di esempio è opportuno ricordare almeno quella della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma o quello della Gemäldegalerie di Dresda (*Il seppellimento dopo la battaglia*) con toni drammatici ed eroici tanto cari a De Bie e al gusto nordico quanto italiano.

4 Pieter Boel e David De Coninck: presenze e assenze nel *Gulden Cabinet*

Concludiamo con uno sguardo su due pittori fiamminghi tra loro correlati ed entrambi legati all'Italia: Pieter Boel (Anversa, 1622-Parigi, 1674) e David De Coninck (Anversa, 1644 ca-Bruxelles, notizie fino al 1701). Del primo, pittore conterraneo di De Bie che ebbe occasione di lavorare in Italia per importanti committenti, nel *Gulden Cabinet* si legge un elogio articolato e di particolare lunghezza. Lo scritto è fondamentale per comprendere che in ambito fiammingo un pittore di natura morta poteva destare la massima stima. Si ripropone inoltre un magnifico dipinto di Boel, pubblicato recentemente, che ritengo di notevole interesse poiché dimostra lo stretto legame che intercorreva ancora tra

i pittori di natura morta e gli ambienti di Cassiano Dal Pozzo e dell'Accademia dei Lincei. Insieme all'elogio e alla tela di Boel, due dipinti inediti di David De Coninck - il quale, tra i più dotati allievi di Boel, non compare nel volume di De Bie per motivi generazionali (giunse a Roma soltanto nel 1670 e vi rimase sino al 1694) - possono essere utili per testimoniare quanto gli insegnamenti del maestro e i volumi dei Lincei propugnati da Cassiano fossero diventati non soltanto materia di studio ma veri e propri *clichés*.

Il testo dedicato a Boel (in alcune parti di difficile traduzione a causa della metrica) così recita (Appendice 5):

²¹ Si vedano, su Cerquozzi battaglista e naturamortista: Laureati 1983, 1989; Cottino 2002a, 350-6 più le schede *ad vocem* «Michelangelo Cerquozzi».

Peeter Boel, pittore di animali da Anversa

In età di 36 anni. L'anno 1661

Gli animali vengono qui a proclamare il Nome di Peeter Boel
 Indicando senza parole lo spirito che va trovato dentro di lui,
 Che pure solo tocca il suo bel pennello
 Che fa parte degli animali, lui fa le bestie intiere:
 Fa della parte un intero, che nome gli andrebbe bene
 Che fa crescere frutta, fiore e erba e quello che c'è
 Loro, l'argento, porcellana, e tutti i tipi di tessuto
 Che danno al suo nome la lode immortale.
 Leone, Orso e Tigre acquattati, vengono cacciati i piccioni;
 Il Pollame ondeggia e canta, si rallegriano tutti gli animali
 Il Vostro Maestro dona al nostro occhio la sensazione del Paradiso
 Perduto da Adamo, lo riprendiamo per merito di Boel.

B.V.M.

Lo scrittore parla dell'artista nella stessa maniera

Chi vuole proclamare alla Fama la forza o la virtù
 Che va trovata nella nobiltà delle Arti
 Non deve andare oltre alla penna, o al pennello
 Perché quello che manca, lo completano
 In primo luogo, perché la penna inizia a stare attenta
 E dipinge le idee che crescono nel cervello
 Questo succede quando l'Arte le dà qualcosa di così ricco
 Da descrivere tutti i valorosi elogi della fama
 Della nobile Pittura (che è coronata valorosamente con l'alloro)
 Così uno trova che lei è una degli animali veloci
 Come il pennello dell'Arte di ogni sensazione
 Perché l'Arte di Peeter Boel ci mostra l'azione.

Altrimenti: sull'Arte di Peeter Boel

L'Arte porta grande fama per la forza dei nobili Pennelli
 E quello che manca all'onore, la penna può guarire facilmente
 L'onore segue l'Arte sempre felicemente
 E la fa immortale tramite la penna per molti anni;
 Il Pennello è muto però mostra la vita
 Molto reale e bella, come può anche restituire la penna,
 Questo succede quando uno guarda con la mente matura
 Che meraviglie vengono fatte dalla mano di un Pittore
 Come Boel ci dimostra nel dipingere gli animali
 Che tramite l'Arte girano sulle tele come nel Paradiso [terrestre]
 Molto piacevole nel vedere che non manca nulla
 Perché sembra che in quest'Arte vi sia una seconda vita.
 Si vedono la dentatura dell'Orso e il digrignare dei denti del Leopardo
 L'alito infuocato del Drago e gli occhi ardenti della Tigre
 L'ululato del Lupo, il respiro del Toro
 Lo sbuffare del Cavallo, sembra che ogni animale
 Dimostri le sue vere forze qui nella pittura
 Così alto è da ritenere il nobile Pennello di PEETER BOEL
 Perché riesce a mostrare la sua natura tramite lo spirito
 E rivelarla nelle Arti come fosse la vita stessa.
 Cervo, Lepre, Capriolo e Cinghiale, e anche il veloce

Levriero, l'Alano e lo *Spioen*, che azzannano tutta la selvaggina,
 E il piumaggio che galleggia tra le nuvole
 Sembra che la sua Arte possieda Natura e vita:
 Così nel fiore e nella frutta, o nella nobile argenteria
 Tutto quello che ci mostra, non c'è niente altro
 Che abbondanza di spirito, prodotto attentamente
 Che va cercato e amato in tutto il mondo.
 Nella grande città di ROMA e nelle città vicine
 Ha già viaggiato e girovagato per molti anni
 E dipinto tutte le rarità di animali fiori e frutta
 Con diligenza e ingegno.
 L'ammirazione lo voleva favorire con più lodi
 Per trovarlo poi nelle Arti dei Paesi Bassi
 Quello che succede quotidianamente, e cresce sempre di più
 E va oltre il grande guadagno, così lo segue lode e onore.

Sebbene presenti un errore nell'indicazione dell'età di Boel all'altezza cronologica del 1661 (avrebbe dovuto avere trentanove anni, e non trentasei come riportato), il lungo elogio pone in rilievo anche in questo caso il rimando natura-vita, sottolineando il fatto che le tele del pittore riproducono assai fedelmente il dato reale, fingendo atteggiamenti e modi di agire della vita quotidiana.²² Alla fine della prima parte si trova la sigla «B.V.M.» che ne indica l'autore differente (non ancora identificato).

Le 'cacce', ormai divenute di gran moda, si incentravano principalmente sul momento della lotta tra animali o sull'esposizione della selvaggina in cui, stando a De Bie, Boel era davvero un maestro. Addirittura, secondo lo scrittore, le scene con animali in libertà dovrebbero ricordare all'osservatore il Paradiso terrestre. Viene citato tra i cani da caccia lo *Spioen*, razza ormai non più esistente ma molto utilizzata nel passato nei Paesi Bassi e simile all'*Épagueul Breton* (quest'ultimo tuttora in uso come cane da riporto); se ne vedono degli esempi interessanti in alcune tele di Jan Steen. All'interno dell'elogio De Bie sottolinea l'importanza de «la penna» che aiuta il pittore nella strada per la fama e per l'immortalità: dato significativo che attesta la presa di coscienza da parte di Cornelis riguardo al proprio operato critico.

Il contributo di Boel nella diffusione del genere animalista è fondamentale in Italia quanto nelle Fiandre; a questo riguardo ritengo interessante riconsiderare una tela di Boel recentemente pubblicata da Anna Orlando [fig. 5], poiché mi sembra che ben si addica a questa trattazione e al legame che

questi pittori avevano con l'ambiente scientifico di Cassiano Dal Pozzo: si tratta di un meraviglioso *Fenicottero rosa*, dipinto su una tela di grandi dimensioni (130 × 80 cm) per una migliore resa realistica.²³ Boel, formatosi con Frans Snyders e poi con Jan Fit, soggiornò a Roma tra il 1640 ed il 1646 e a Genova tra il 1647 ed il 1649 circa: in questo viaggio italiano ebbe modo di far notare le sue capacità e doti pittoriche ed entrare in contatto con gli ambienti che si interessavano ai pittori animalisti come l'Accademia dei Lincei. Come ben dimostrato da Solinas, l'ambiente linceo e gli interessi di Cassiano alimentavano gli studi ornitologici e scientifici che si riflettevano in particolari tele animaliste, come la *Coppia di uccelli d'acqua* (tra cui fenicotteri) realizzate da Antonio Cinatti intorno al 1635-1636, o le due miniature, sempre illustranti fenicotteri, regalate a Cassiano nel 1625 dall'amico Nicolas-Claude Fabri de Peiresc.²⁴ Non dobbiamo inoltre dimenticare il trattato di Giovanni Pietro Olina intitolato *Uccelliera ovvero discorso della natura e proprietà dei diversi uccelli* (Roma, 1622), le cui tavole furono affidate alla perizia di Antonio Tempesta, Francesco Villamena e Vincenzo Leonardi: insieme al testo di Ulisse Aldrovandi intitolato *Ornithologia*, esse dovettero senz'altro incuriosire gli appassionati di scienza naturale.²⁵ Proprio Peiresc inviò a Cassiano un esemplare di fenicottero impagliato; inoltre il francese scrisse egli stesso un trattato intitolato *Discours sur le Phoenicopterus*, rimasto manoscritto.²⁶ Questo dono non fu casuale, in quanto era stato proprio Cassiano Dal Pozzo a redigere lo scritto *Uccelliera* in omaggio a Federico Cesi, principe e fon-

²² Su Boel si vedano almeno: Orlando 1998 (1999); Foucart-Walter 2001; Gallerani 2011.

²³ Orlando 2019. Per le questioni legate all'ambiente dei Lincei, alla Collezione Dal Pozzo e all'ambiente scientifico e artistico della Roma di primo Seicento si vedano con profitto: Solinas 2000b, 2001.

²⁴ Sulle tele di Cinatti, il rapporto di amicizia con Peiresc ed il suo trattato si veda: Solinas 2000a, 104-7, nrr. 106-7.

²⁵ Sul trattato di Olina si veda con profitto: Solinas 2000a, 107-9, nr. 110.

²⁶ Sul trattato si veda: Solinas 2000a, 104-7, nrr. 106-7.



Figura 5 Pieter Boel, *Fenicottero rosa*.
Olio su tela, 130 × 80 cm. Collezione privata



Figura 6 David De Coninck, *Anatra, tacchino, pavone, piccione in un parco*.
Olio su tela, 135 × 100 cm. Collezione privata



Figura 7 David De Coninck, *Vaso di fiori istoriato, frutta e ara rosso*.
Olio su tela, 112 × 92 cm. Arcuti Fine Art, Roma; Torino

datore dei Lincei, in occasione del suo ingresso nella «prima associazione scientifica europea», come la definisce a ragione Francesco Solinas.

Negli ambienti letterari e filologici romani può aver destato interesse il recupero del trattato sulla cucina di Marco Gavio Apicio, il *De re coquinaria*, che nel sesto libro affronta la preparazione gastronomica di animali da cacciagione e da cortile nonché di altri meno usuali, quali struzzi, gru, fenicotteri, pavoni e finanche pappagalli i quali, uniti a salse particolari, erano ricercati per le loro carni dal sapore delizioso.

Il *Fenicottero* della tela di Boel presenta tutte le caratteristiche elogiate da De Bie, come la grande veridicità nella descrizione del pennuto, la maestria tecnica, la qualità eccellente ed infine la capacità di infondere un accenno motorio per rendere ‘vivo’ il soggetto. Condivido l’incertezza di Anna Orlando, che si domanda se l’opera fosse un bozzettone o un dipinto finito; propenderei però a considerarla come un vero e proprio ritratto al naturale, viste l’impostazione della figura e la descrizione del piano di appoggio e di tutto lo sfondo. Le tele con soggetto animalista che servivano di prova – come quella a olio dal medesimo soggetto e di grandi dimensioni conservata a Limoges (Musée Municipal de l’Évêché, 79 × 100 cm) – presentano, diversamente da quella in esame, un’ampia preparazione rossastra, sulla quale soltanto i contorni dell’animale sono marcati con un colore neutro per staccarlo meglio dal fondo e conferirgli plasticità.²⁷

Tra gli epigoni di Boel che ebbero grande fortuna in Italia va annoverato David De Coninck.²⁸ Si riproducono in questa sede due sue tele inedite di eccezionale qualità, che testimoniano la fortuna del genere in ambito italiano e l’avvenuto sviluppo dei temi di ambito scientifico (in questo caso ornitologico) in *clichés*. Il primo dipinto [fig. 6] proviene dalla famiglia Chigi, nei cui inventari sono riportate diverse tele di soggetto animalista registrate sotto il nome di De Coninck.²⁹ L’opera presenta in primo piano una meravigliosa anatra dal collo nero che spiega le sue ali, un tacchino e un grande pavone con la coda chiusa appollaiato sul bordo di una fontana a vasca. Il dipinto rappresenta molto bene

quanto De Bie scriveva a proposito di Boel, ovvero non soltanto la capacità dell’artista di rendere la pittura estremamente dettagliata, ma anche quella di saper infondere vita nei soggetti, raffigurati in atteggiamenti non privi di personalità e funzionali alla resa di un brano attinto direttamente dal naturale. Gli animali, seppur legati stilisticamente al mondo nordico, sono inseriti in un meraviglioso giardino formale, con la villa sullo sfondo e una delle tante fontane che ne arricchivano il paesaggio e rinfrescavano i sensi: siamo quindi di fronte ad un connubio equilibrato tra impronta fiamminga e classicismo italiano.

Dopo essersi formato in patria, De Coninck viaggiò molto; visse a Parigi (come Boel) fino al 1669, in seguito (secondo il biografo Filippo Baldinucci) passò in Baviera, soggiornò a Vienna, poi a Venezia (1670-1671) ed infine a Roma, dove risiedette tra il 1670-1671 ed il 1694.³⁰ Difficile posizionare cronologicamente le sue opere, come più in generale per quasi tutti i dipinti di natura morta, ma in questa tela [fig. 6] notiamo un tono schiarito e lenticolare ancora in debito con le tele di Abraham Brueghel (il quale era divenuto a Roma un punto di riferimento per i pittori che si volevano dedicare a questo genere); sarei pertanto dell’opinione di legarla al primo decennio romano dell’artista.³¹ Al contrario, la seconda tela che si presenta può essere scalata verso un periodo più maturo del soggiorno romano, quando De Coninck dovette risentire dei pittori napoletani, in particolare di Ruoppolo. Il dipinto [fig. 7], di grandi dimensioni, presenta un impianto italiano imperniato su di un vaso riccamente istoriato (determinante per intuire il rapporto che il pittore ebbe con Roma e le opere della classicità), decorato al centro da un medaglione a bassorilievo e riempito da un ricco mazzo di fiori, la cui esplosione di colori domina la composizione.³² In basso susine e uva sono appoggiate, insieme ad un ara rosso, sul basamento del grande vaso. Il bouquet di fiori e il pappagallo, che ritorna spesso e in diverse pose nelle composizioni dell’artista, motivano senza dubbi l’attribuzione a De Coninck.³³

La composizione nel suo insieme risulta essere la diretta derivazione e il conseguente sviluppo del-

²⁷ Tutte le tele che servivano da bozzetto presentano ampiamente la preparazione rossa del fondo della tela, si vedano a riguardo: Foucart-Walter 2001, 111-12, nr. 41; Gallerani 2011, 62-3.

²⁸ Su De Coninck si veda: Bocchi, Bocchi 2004.

²⁹ Il dipinto è olio su tela, 135 × 100 cm. Ringrazio Francesco Petrucci per la segnalazione della provenienza Chigi e degli inventari che sono argomento di studio e di prossima pubblicazione da parte dello studioso.

³⁰ Baldinucci 1974-1975, 5: 554-5; Bocchi, Bocchi 2004, 149.

³¹ Per confronto si vedano le tele pubblicate da Bocchi, Bocchi 2004, 160-1 e figg. DC16, DC17 e DC18.

³² Il dipinto è olio su tela, 112 × 92 cm. L’opera è stata riconosciuta a David De Coninck in maniera indipendente e precedente a questo studio dal Prof. Alberto Cottino che ne ha dato comunicazione scritta al proprietario.

³³ Si vedano ad esempio i dipinti pubblicati da Bocchi, Bocchi 2004, 166-7 e figg. DC22 e DC24.

la natura morta barocca a Roma. Il dipinto inoltre ben si accomuna, nonostante la distanza storica, agli studi sugli animali che trassero vita e origine dall'opera di Cassiano. L'ara rosso infatti compare ben descritto ed effigiato nell'*Uccelliera* e in una precoce tela del Musée des Beaux-Arts di Nantes, variamente attribuita, in cui l'animale è unico protagonista.³⁴ Il pappagallo era un volatile molto ricercato, e proveniva soprattutto dal mar dei Caraibi. Era considerato l'ornamento dei palazzi di principi e prelati (come quelli di Ascanio Colonna e del cardinale Maurizio di Savoia); come ha eviden-

ziato Solinas, lo stesso Cassiano ne possedeva e allevava alcuni esemplari. Nelle tele di De Coninck, tuttavia, i pappagalli erano ormai divenuti un motivo: certo non si trattava più di ritratti dal naturale, ma di un soggetto ripetuto tramite cartoni e disegni (forse questi ultimi eseguiti anche dal vivo). Nella tela in esame, di grande impatto visivo, intessuta di riferimenti aulici alla classicità e riconducibile a un committente importante, il pappagallo doveva apparire all'osservatore colto come un esplicito richiamo a un genere pittorico di maturazione recente e a una scienza nuova, quella ornitologica.

³⁴ Per l'*Ara rosso* di Nantes si veda: Solinas 2000a, 116-17, nr. 124. Per il trattato *Uccelliera*: Solinas 2000a, 107-9, pappagallo illustrato p. 107.

Appendice

1) Francisco Maltees Tapijt-schilder van Malta

Den Roomsen Paus sou gaen een Schilders huys besichten,
En sijnde aen een schoon beschilderde gaeldry,
Wou sijnen Hovelingh een Torckx tapijt oplichten,
Die sich bedroghen vondt midts dat het was schildry.
Soo als oock Zeuxis wou gaen schuyven de gordijnen
Die hem Parasius soo wesentlijck bewees;
Maer siet den cloecken aert van drappery verschijnen
Uut de Pinceelen die ons thoonen can Máltees
Soo schijnt dat haer Natuer niet meer en can verheffen
In wesen oft ghedaent, spijt Wevers eel ghetou,
Om dat sijn Schilder-const schijnt t'leven t'overtreffen:
Wat dienter veel gheseyt oft ick meer segghen wou.

2) Giardino di Fiori alias Mario de Fiori

Blom-schilder van Roomen.

Een roeckeloose handt can licht een bloem bederven

Door t'treken vanden struyck die hare schoonheydt draeght:
Een wormken, mol, oft muys die canse oock doen sterven
Als jemant van des' dry eens haeren wortel cnaeght.

Maer hier in teghendeel ist wonder dat de wercken
Die *Mari de Fior* soo fraey te saemen paert,
Den mist, noch kouden vorst en connen oyt ontstercken
Om dat de Const alleen hun crachten staegh bewaert.
Dat sijn de bloemen die hier vloeyen uyt Pinseelen,
Daer een cleyn honingh *Bie* al dickwils teghen sweeft,
En meynt daer uyt haer aes en lacker soet te stelen,
Dan valt bedroghen midts de Const gheen leven heeft.
Iae schoon t'geen leven is t'gen sich verthoont als t'leven
(Dat is de suyver Const die op het leven treckt
En t'leven naest bestaet) soo staet sy daer beneven
Veel meerder als de Const, die t'leven gans ontdeckt.

3) Ian Benedetti Castilion

Schilder van Genua, soo in figuren, lantschap als in beesten.

Die tot d'eel Schilder-const in sonder sijn gheneghen
En willen als in schael haer crachten overweghen
Tot voord'ringh van haer deught: en moeten d'oogh maer slaen
Op *Castilions* schildry, soo sy de Const verstaen.
Want al t'gen' *Roomen* can voor seld'saem ons bethoonen
In haer Const-camer (daer *Picturas* Vooghden woonen
(Als voedster van t'Pinceel, en woonplaets vande Faem)
Waer sonder luyster soo daer by ontbrack den Naem
Van *Benedetti*, die het leven naer can maelen
En al het levens aert uyt doode verwen haelen,
Die met een grooten lust, al wat verborghen is

In't wesen van Natuer oft haer ghesteltenis,
 Can brenghen aen den dach en met Pinceel bewijsen:
 Waer uyt men daeghelijckx Natuer schier siet verrijsen:
 Sijn eer is sonder eyndt, ontelbaer, onbepaelt,
 Door al de groote Faem en lof die hy behaelt.

4) Michiel Angelo de Batailli

Italiaenschen schilder.

Die liever hoort t'verhael van vremde oorlooghs strijen
 Als wel de daet te sien des krijghs volckx vechterijen
 En moet maer sijn ghesicht op *Angels* stucken slaen
 Waer op men siet dat niet als legher tochten staen.
 Het gen' den mondt verhaelt oft jemants pen can schrijven
 Van Ridders vromicheyt, die inde slaghen blijven
 Oft ander ongheval t'gen' inden krijgh gheschiet
 Dat wordt ons door t'Pinceel van *Angelo* bediet,
 Dat wordt ons door de Const van *Angel* af ghemalen
 Dat siemen sijn *Pictuer* naer t'leven soo verhalen
 Dat geene furi oyt haer cracht soo thoonen can
 Oft sijne Const-schildry is daer de weergae van.
 Siet eens hoe menich Helt met opgheslaghen armen
 Bejevert sijnen moet om t'Vaerlandt te beschermen
 Daer schijnt dat elck soldaet een *Alexander* is
 Beswangerht met gheen vrees of herts beswarenis.
 T'schijnt datter *Etna* scheurt door al het solver smooren
 Door al t'ghedommel dat het swaer Canon laet hooren
 Daer oock elck peert sich draeght als eenen *Bucephal*
 Om dat de wraeck alleen is Meester boven al.
 Hoe fraey en vast ghestelt is alles hier te mercken
 Door Const van d'eel Pinceel in *Angels* cloecke wercken
 Dat jeder segghen sou t'is t'leven en Natuer

Den strijdt die wort bethoont in *Angelos Pictuer*.

5) Peeter Boel Beest-schilder van Antwerpen, oudt 36. jaren Anno 1661.

T'Ghediert compt hier den Naem van Peeter Boel verconden
 T'wijst spraekeloos den gheest, die in hem wort ghevonden,
 Dat soo hy maer en roert sijn aerdighe Pinseel
 Die deel is van t'ghediert, maeckt hy t'ghedierte heel:
 Maeckt hy van t'deel een heel wat naem sou hem dan passen
 Die vruchten, bloem en cruyt en watter is doet wassen
 T'gout, silver, porseleyn, en alderhande stof
 Die gheven sijnen naem onsterffelijcken lof.
 Leeuw Beir en Tygher stil, haelt duyfkens;
 lauwerieren Ghevoghelt swiert en singht, verheught u alle dieren
 U Meester gheeft ons ooggh een Paradijs ghevoel
 Dat Adam ons verloor, heircrijghen wy door Boel.

B.V.M.

Waer op den Aucteur aldus spreeckt op den selven trant.
 SOo wie de cracht oft deught wilt aende Faem verconden,
 Die inde eelheyt vande Consten wordt ghevonden,
 En moet niet veerder gaen als tot pen, oft Pinseel
 Want t'gen' daer aen ghebreckt, dat maecken sy gheheel,
 Ten eersten soo de pen begint eens op te passen
 En maelt de wecken af die inde hersens wassen,
 Dat is wanneer de Const haer gheeft soo rijcken stof
 Om te beschrijven al den weert befaemden lof
 Van d'eel Pictuer (die weert becroont is met laurieren)
 Soo vintmen dat sy is een deel der vlogghe dieren,
 Ghelijck de Const-pinseel van eenderley ghevoel
 Daer ons de daedt af thoont de Const van Peeter Boel.

Anders: op de Const van Peeter Boel.
 DE Const baert hooghen roem door cracht van d'eel Pinceelen
 En t'gen aen d'eer ontbreckt dat can de pen licht heelen
 De eer die volght de Const altijt blijhertich naer
 En maecktse door de pen onsterf'lijck menich jaer;
 T'Pinseel is spraeckeloos en thoont nochtans het leven
 Seer wesentlijck en fraey, t'gen oock de pen can gheven,
 Dat is wanneer men eens besiet met rijp verstandt
 Wat wonderheyt ghemaect wordt van een Schilders handt,
 Soo als ons BOEL bewijst in't schild'ren vande dieren
 Die als in't Paradijs door Const op doecken swieren
 Seer aenghenaem om sien daer aen niet en onbreckt
 Want t'schijnt dat in des' Const een tweede leven steckt.
 Siet t'grijnsen vanden Beir en t'Luypaerts knarsse tanden
 T'vier spouwen vanden Draeck en t'Tighers ooghen branden,
 Het huylen vanden Wolf, het loeyen vanden Stier,
 En t'brissen van het Peert, het schijnt dat elleck dier
 Hier op schildry bewijst sijn werckelijcke crachten
 Soo hooch is d'eel Pinseel van PEETER BOEL te achten,
 Om dat hy weet door gheest te wijzen hunnen aert
 En als het leven self in Konsten openbaert.
 Hert, Haes, Ree en Wildt-swijn, en oock de rappe
 Winden Barack, Dogh en Spilioen, die alle wildt verslinden,
 Daer by het pluym-ghediert dat door de wolcken sweeft
 Het schijnt dat sijne Konst Natuer en leven heeft:
 Soo wel in bloem als fruyt, oft edel silver wercken
 Al t'gen hy ons verthoont, daer in is niet te mercken
 Als overvloet van gheest, aendachtich voort ghebrocht,
 Die d'heeke wereldt door bemindt wordt en ghesocht.
 De groote Stadt van ROOM en by gheleghen Steden
 Heeft hy al menich jaer doorreyst en wel betreden,
 En alle seldsaemheyt van dieren bloem en fruyt
 Met neersticheyt en cloeck verstandt gheschildert uyt.
 D'eer krijghelheyt wou hem met meerder lof bejonsten
 Om die in Nederlandt te vinden inde Consten
 T'gen daeghelijckx gheschiet, en groyt noch meer en meer
 Jae boven t'groot ghewin, soo volght hem lof en eer.

Bibliografia

- Baglione, G. (1995). *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, 1642). A cura di J. Hesse e H. Röttgen, rist. an. 3 voll. Città del Vaticano.
- Baldinucci, F. (1974-1975). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze, 1681-1728), rist. an. 6 voll. Firenze.
- Bell, J.C. (1988). «Cassiano Dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscript». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 103-25.
- Bell, J.C. (1991). «Zaccolini and Leonardo's Manuscript A». Fiorio, M.T. (a cura di), *Leonardeschi a Milano*. Milano, 183-93.
- Bell, J.C. (1997). «Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori». *Bollettino d'Arte*, 101-102, 49-66.
- Bell, J.C. (2003). «Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why Should We Care?». Massey, L. (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished = Conference Proceedings* (Washington, 1997). New Haven, 79-103.
- Bell, J.C. (2009). «Zaccolini and the "Trattato della pittura" of Leonardo da Vinci». Farago, C.J. (ed.), *Re-reading Leonardo*. Burlington, 127-46.
- Bellori, G.P. (2009). *Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*. A cura di E. Borea; introduzione di G. Previtali; postfazione di T. Montanari. 2 voll. Torino.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2004). «David De Coninck detto Rammelaar (Anversa, 1644 ca-Bruelles, notizie fino al 1701)». Bocchi, G., Bocchi, U. (a cura di), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*. Viadana, 149-74.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (a cura di) (2005a). *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*. Viadana.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2005b). «Francesco Noletti detto il Maltese. Le opere». Bocchi, Bocchi 2005a, 371-97.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2005c). «Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori (Roma, 1603-1673)». Bocchi, Bocchi 2005a, 67-142.
- Bosazza, A. (2004). «La breve stagione del florilegio». Solinas 2004a, 114-17.
- Coffin, D.R. (1991). *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton University.
- Cottino, A. (1989). «La natura morta caravaggesca a Roma». Porzio 1989, 2: 650-727.
- Cottino, A. (2002a). «Le origini e lo sviluppo della natura morta barocca a Roma». Gregori 2002, 350-6 e schede.
- Cottino, A. (2002b). «La natura morta a Roma: il naturalismo caravaggesco». Gregori 2002, 120-9 e schede.
- Cottino, A. (2007). «Sull'asse Roma-Napoli. Idee, legami e relazioni per la natura morta». *Paragone Arte*, 3(58), 3-10.
- Cottino, A. (2010). «Critica d'arte e natura morta in alcuni esegeti del '600 in Italia settentrionale». Mattioda, E. (a cura di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Firenze, 197-204.
- Cottino, A. (2016). «Replicas, Quotations and Serial Production in Italian Baroque Still Life: A Few "Case Studies"». *Artibus et historiae*, 73(206), 299-312.
- Cropper, E. (1980). «Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS». *The Art Bulletin*, 62(4), 570-83.
- De Bie, C. (1971). *Het Gulden Cabinet Van de Edel Vry Schilderconst* (Antwerpen, 1662). Introduction to the anastatic reproduction by G. Lemmens. Soest.
- Denunzio, A.E. (2018). «Napoli-Anversa: formazione, dispersione e ritorno della collezione Vandeneynenden». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 13-23.
- Denunzio, A.E.; Porzio, G.; Ruotolo, R. (a cura di) (2018). *Rubens, Van Dick, Ribera. La collezione di un principe = Catalogo della mostra* (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2018-7 aprile 2019). Forlì.
- Dillon, G.; Gavazza, E.; Lamera, F.; Rotondi Terminiello, G.; Standing, T.; Tagliaferro, L. (1990). *Il genio di Giovan Benedetto Castiglione. Il Grechetto = Catalogo della mostra* (Genova, Accademia Linguistica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990). Genova.
- Epifani, M. (2004). «Nuove tracce per Mario dei Fiori (1603-1673)». Solinas 2004a, 182-94 e scheda p. 195.
- Ferrari, G.B. (2001). *Flora overo cultura dei fiori*. A cura di L. Tongiorgi Tomasi. Firenze.
- Fiorentino, L. (2018, ma 2020). «Cornelis De Bie e Gian Lorenzo Bernini: osservazioni in merito alla fortuna critica berniniana nel Seicento». *Prospettiva*, 169-71, 251-61.
- Foucart-Walter, E. (2001). *Pieter Boel (1622-1674). Peintre des animaux de Louis XIV. Le fonds des études peintes des Gobelins = Catalogue de l'exposition* (Paris, Musée du Louvre, Salle de la Chapelle, aile Sully, 12 settembre-17 décembre 2001). Paris. Exposition-dossier du département des Peintures 60.
- Fransolet, M. (1942). *François Duquesnoy sculpteur d'Urbain VIII. 1597-1643*. Bruxelles.
- Gallerani, P. (2011). *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*. Milano.
- Giffi, E. (1999). «Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale». *Prospettiva*, 93-94, 99-108.
- Giffi, E. (2004). «Precisioni e aggiunte sul Roncalli decoratore». *Bollettino d'Arte*, 130, 45-62.
- Gozzano, N. (2018). «Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 25-31.
- Gregori, M. (a cura di) (2002). *Natura morta italiana tra Cinque e Settecento = Catalogo della mostra* (Monaco di Baviera, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003). Monaco di Baviera.
- Haskell, F. (2000). *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*. Torino.
- Hermann Fiore, K. (1996). «La caccia di Diana: della genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini». Strinati, C.; Mignosi Tantillo, A. (a cura di), *Domenichino: 1581-1641 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997). Martellago, 240-52.
- Iodice, N. (2004). «Evoluzione e tecniche nell'illustrazione dei florilegi tra Cinque e Seicento». Solinas 2004a, 105-13.

- Laureati, L. (1983). «Michelangelo Cerquozzi». Briganti, G.; Trezzani, L.; Laureati, L. (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Roma, 133-93.
- Laureati, L. (1989). «Michelangelo Cerquozzi». Porzio 1989, 2: 754-8.
- Laureati, L., Trezzani, L. (1989). «La natura morta postcaravaggesca a Roma». Porzio 1989, 2: 728-851.
- Leone De Castris, P. (1999). «Su Aert Mijntens e la colonia fiamminga a Napoli». *Prospettiva. Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, 93-94, 69-78.
- Lofano, F. (2020). «Il ritratto Blanch di Peter Paul Rubens e la questione della ricezione a Napoli del pittore fiammingo. Nuove osservazioni su Gaspar Roemer collezionista di Rubens». Morselli, R.; Paolini, C. (a cura di), *Rubens e la cultura italiana: 1600-1608*. Roma, 287-304.
- Lucci, E. (2004). «Mario Nuzzi, detto Mario dei Fiori. Un pittore di origini umbre a Roma». *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 275-88.
- Moran, S.J. (2014). «The Right Hand of Pictura's Perfection. Cornelis De Bie's Het Gulden Cabinet and Antwerp Art in the 1660s». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64, 371-99.
- Muyllé, J. (1986). *Schilderkunst en kunstenaarsbiografieën als specula. Metafoor, fictie en historiciteit. De zeventiende eeuw 2*.
- Olmi, G. (1989). «Natura morta e illustrazione scientifica». Porzio 1989, 1: 69-91.
- Olmi, G. (1992). *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna.
- Olmi, G.; Tongiorgi Tomasi, L.; Zanca, A. (a cura di) (2000). *Natura-Cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini = Atti del convegno* (Mantova, 5-8 ottobre 1996). Firenze.
- Orlando, A. (1998, ma 1999). «Gli anni genovesi di Pieter Boel». *Paragone Arte*, 49(20), 14-25.
- Orlando, A. (2019). «Pieter Boel». Dotti, D. (a cura di), *Gli animali nell'arte. Dal Rinascimento a Ceruti = Catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 19 gennaio-9 giugno 2019). Cinisello Balsamo, 148-9, nr. 43.
- Porzio, F. (a cura di) (1989). *La natura morta in Italia*. 2 voll. Milano.
- Ruotolo, R. (1982). *Mercanti-collezionisti a Napoli: Gaspare Roemer e Vandeneynnden*. Massa Lubrense.
- Ruotolo, R. (2011). «Committenti e collezionisti napoletani di pittura ai tempi di Artemisia: 1630-1656». Contini, R.; Solinas, F. (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano, 120-3.
- Ruotolo, R. (2013). «Jan Vandeneynnden, mercante fiammingo a Napoli». Denunzio, A.E.; Di Mauro, L.; Muto, G.; Schütze, S.; Zezza, A. (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo = Atti del convegno internazionale di studi* (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale 20-22 ottobre 2011). Napoli, 431-47.
- Ruotolo, R. (2018). «I Vandeneynnden: mercanti fiamminghi nella Napoli del Seicento». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 33-9.
- Sannucci, P. (2009). «Luce e colore: nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle». *Kermes*, 75, 44-54.
- Schuckman, Chr. (1984). *Cornelis de Bie* [dissertatie] Universiteit Utrecht.
- Schuckman, Chr. (1986). «Did Hendrick ter Brugghen Revisit Italy? Notes from an Unknown Manuscript by Cornelis de Bie». *Hoogsteder-Naumann Mercury*, 4, 7-22.
- Sciberras, K. (2005). «Francesco Noletti detto il Maltese. L'identità rivelata di Francesco Fieravino». Bocchi, Bocchi 2005a, 357-70.
- Sciberras, K. (2018). *Francesco Noletti. The Grand Roman Baroque Still-Life*. Santa Venera (Malta).
- Solinas, F. (a cura di) (2000a). *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000). Roma.
- Solinas, F. (2000b). «Cassiano Dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento». Solinas 2000a, 1-12 e schede.
- Solinas, F. (a cura di) (2001a). *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657 = Catalogo della mostra* (Biella, Museo del Territorio, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002). Roma.
- Solinas, F. (2001b). «Ritorno in Piemonte». Solinas 2001a, 13-20 e schede.
- Solinas, F. (a cura di) (2004a). *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale = Catalogo della mostra* (Biella, Museo del Territorio, 21 marzo-27 giugno 2004). Roma.
- Solinas, F. (2004b). «Florilegio biellese». Solinas 2004a, 11-13 e 195-7.
- Solinas, F. (2010). «Flora Romana. Fiori e cultura nell'Arte di Mario de' Fiori». Solinas, F. (a cura di), *Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673) = Catalogo della mostra* (Tivoli, Villa d'Este, 26 maggio-31 ottobre 2010). Roma, 11-46.
- Standing, T.J.; Clayton, M. (2013). *Castiglione. Lost Genius*. London.
- Timmermans, B. (2012). «Family, Agency and Networks of Patronage: Towards Mapping of the Revival of the Family Chapel in Seventeenth-Century Antwerp». Brosens, K.; Kelchtermans, L.; van der Stighelen, K. (eds), *Family Ties: Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*. Turnhout, 189-217.
- Tongiorgi Tomasi, L. (2000). «L'immagine naturalistica: tecnica e invenzione». Olmi, Tongiorgi Tomasi, Zanca 2000, 133-52.
- Tordella, P.G. (2001). «Geometria dell'ombra e tempo poetico. Sui disegni di Guercino». *Rivista d'Arte*, 5(1), 131-53.

Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica

Alice Ottazzi

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France / Università degli Studi di Torino, Italia

Abstract The study of several French, British and Italian art treatises, articles, essays, and correspondences (mainly from the seventeenth and eighteenth centuries) leads to the analysis of the art of pastel as an example of the relation between scientific knowledge and artistic practice. The importance of following strictly specific recipes, as for the fixative methods as well, reveals not only the presence of a pragmatic purpose, but also aesthetic motives that could be connected to the development of the pastel practice in eighteenth-century Europe.

Keywords Pastel practice. Pigments. Recipes. Eighteenth century. Scientific knowledge.

Nel 1709, in occasione della lettura del suo *Traité de la pratique de la peinture* davanti all'assemblea dell'*Académie Royale des Sciences*,¹ Philippe de la Hire (1640-1718) non manca di citare brevemente l'arte del pastello:

Il y a encore une espece de dessein qui represente les couleurs naturelles, mais seulement avec des craions de couleur qu'on appelle *Pastels*. Ces craions de Pastel se font avec toutes sortes de couleurs, & l'on en fait differentes nuances ou teintes en mêlant les couleurs avec le plâtre broïé très-fin & mêlé d'un peu de ceruse ou de blanc de craie [...]. On mélange toutes ces couleurs sur le papier en les frottant d'abord legerement avec des estompes de cotton, car ces pastels doivent être de la consistence à peu

près que la craie de Champagne médiocrement tendre ; [...] Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur le papier, on est obligé de couvrir les desseins ou tableaux faits au pastel, d'une glace bien transparente & sans couleur, ce qui leur donne une espece de vernix, & rend les couleurs plus douces à la vûë. Ce travail est commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut sans aucun appareil, & on le retouche aussi & on le finit tant qu'on veut.²

Publicato nel 1730 all'interno delle *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, il passaggio non solo mette in rilievo aspetti pratici, tecnici e teorici con lo scopo di tramandarne la conoscenza,³ ma risulta anche una testimonianza - sottolineata inoltre dal contesto di pubblicazione - della com-

¹ Su Philippe de la Hire si vedano Pinault 1988 e Becchi, Rousteau-Chambon, Sakarovitch 2013.

² De La Hire 1730, 662-3.

³ De La Hire 1730, 637-8. Si veda anche Burns 2007, 21.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-15
Accepted	2020-09-16
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ottazzi, A. (2020). "Il pastello nel Settecento europeo tra sapere scientifico e pratica artistica". *Venezia Arti*, n.s., 29, 89-96.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/005

penetrazione tra sapere scientifico e artistico nella pratica del pastello. Con il termine 'pastello' si indica sia la tecnica disegnativa polverulenta, sia il *medium* grafico. Inteso quale strumento, esso si presenta come un trinomio di carica, legante e pigmento, la cui preparazione non permetteva errori.⁴ Il procedimento per formare i pastelli era infatti piuttosto complesso: prevedeva la riduzione in polvere di un pigmento, alla quale si aggiungeva prima una carica inerte - con la quale si creavano le differenti sfumature -, poi un legante, per formare una specie di pasta. Si andavano poi a creare dei piccoli bastoncini con le mani, i quali venivano lasciati seccare lentamente per poi essere riposti in una scatola apposita per proteggerli dagli urti. Gli elementi dovevano dunque essere calibrati con esattezza, seguendo ricette specifiche, in modo da ottenere uno strumento, da un lato abbastanza resistente alla pressione della mano, ma dall'altro sufficientemente duttile da adattarsi alle esigenze dell'artista.

Sebbene i primi accenni sull'impiego del pastello siano ascrivibili a Benvenuto Cellini (1500-1571)⁵ e, poco dopo, a Petrus Gregorius (ca 1540-ca 1617),⁶ a partire dal XVII secolo la trattatistica inizia ad includere informazioni specifiche sulla composizione di questi strumenti. La versione del 1628 di *Miniatura, or the art of limning* sembra essere uno dei primi trattati a elencare diversi ingredienti utili alla preparazione dei pastelli. L'autore, Edward Norgate (1581-1650), arricchisce inoltre il testo con consigli sul loro impiego, suggerendo talvolta i pigmenti più idonei:

As far example, if yow are to use a Pastill for a browne Complexion, grind uppon your stone Serouse. Red leade (or if yow please virmillion

for that is a Collour more usefull in this kinde of worke then In Lymning) English oker and a little Pinke [...]. The Collours most difficulte to worke in thus kinde, is Crimson, which is made of Lake, and that is a light and hard Colloure; Insteade of that yow must use India Lake, or Rossett, observing ever to mix white Cerouse with all your other Collours or Shadowes whatsoever. [...] Tempering your Greenes with white, Pinke, Bise. Masticott, Smalte & Indicoe to make them high, deepe, or light as yow please.⁷

Tali raccomandazioni vengono riprese nelle decadi successive anche da altri trattatisti britannici, tra i quali William Sanderson⁸ (1586-1676), Alexander Browne⁹ (ca 1659-1706), William Salmon¹⁰ (1644-1713) o Edward Luttrell (1650-1737). Quest'ultimo si sofferma in particolare sulla durezza dei singoli pigmenti aggiungendo che con l'ocra, la terra d'ombra bruciata, lo *stil de grain* o la cocciniglia, si potevano produrre direttamente dei pastelli, mentre gli altri elementi sono o troppo duri (*Cherrystone black* e *Ivory black*) o troppo soffici (*India Red*, *Flake white*, nerofumo etc.) e necessitano quindi di ulteriori componenti per poter essere lavorati, come d'altronde le polveri di vermiglio, ultramarino, ossido di piombo e orpimento.¹¹

La trattatistica francese di fine Seicento, invece, resta più vaga nella descrizione di ogni singolo ingrediente, limitandosi a elencare le cariche e i leganti più comuni e prestando maggiore attenzione al processo di fabbricazione.¹² Una lista di circa trenta ingredienti appare soltanto nel 1708, grazie alla pubblicazione di un primo trattato sulla pittura a pastello, annesso al *Traité de la peinture en miniature* attribuito al pittore francese Claude

⁴ La letteratura sull'arte del pastello è molto vasta. Nonostante il contributo di Sée 1911, i primi studi che propongono un'analisi dello sviluppo del pastello emergono principalmente in ambito francese: Ratouis de Limay 1925, 1946; Monnier 1983. Per un'analisi dei pigmenti minerali o animali per la produzione di pastelli, Schwartz et al. 1984. Thea Burns ha dedicato diversi articoli alla tecnica del pastello, per questioni di sintesi si rinvia in questa sede al suo volume Burns 2007. Tra i contributi più recenti: Shelley 2002; Monbeig Goguel 2009; Shelley, Baetjer 2011; Burns, Saunier 2014; Burns 2018. Tra le opere fondamentali per uno studio delle tecniche grafiche si rinvia a Watrous 1957; Meder 1978; James et al. 1991; Tordella 2009.

⁵ «Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica» (Milanesi 1857, 215). Il passaggio è citato in Tordella 2009, 114, 154. Cf. Burns 2007, 4.

⁶ Meder 1978, 100; Schwartz et al. 1984, 123-4; Corrigan 1991, 56; Tordella 2009, 114, 154-5. Cf. Burns 2007, 5-6.

⁷ Norgate 1977, 231-2. Alcuni passaggi sulla tecnica del pastello vengono omessi nell'edizione successiva del trattato pubblicata nel 1648, Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 4.

⁸ Sanderson 1658, 77-80. Alcuni estratti del testo sono riportati anche in Tordella 2009, 179-81. Si veda inoltre Harley 1982, 15.

⁹ La prima edizione del testo di Browne riporta una ricetta per il pastello marrone praticamente identica a quella proposta da Norgate; Browne 1669, 92. La questione dei pigmenti rossi e verdi è invece introdotta nella seconda edizione, Browne 1675, 27. Si veda anche Harley 1982, 15-17.

¹⁰ Se la prima edizione del *Poligraphice* datata al 1672 dona una breve ricetta per la composizione dei cosiddetti «*Pastils* [...] of several Colours», la quinta edizione introduce ricette per pastelli di diversi colori, Salmon 1685, cap. II, 4-7. Su Salmon si veda Harley 1982, 17-18; Jeffares 2016-, 8.

¹¹ Luttrell 1683, 39-40. Manoscritto non pubblicato, citato in Shelley 2002, 4, e trascritto in parte in Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 9-10.

¹² De Piles 1684, 91-6; Corneille 1694, *ad vocem*.

Boutet.¹³ Anonimo, dunque, il testo offre al lettore una vasta panoramica delle combinazioni possibili per ottenere «tant des Couleurs [...] que de leur Teintes & Nuances».¹⁴ Mediante la raffigurazione di due schemi circolari divisi in settori colorati, che si ricollegano al disco newtoniano,¹⁵ l'autore traduce graficamente ciò che egli definisce come l'*Encyclopédie des couleurs*: nel primo schema sono descritti i quattro colori primari (giallo, rosso, cremisi e blu)¹⁶ e i tre colori composti (arancione, viola e verde), mentre nel secondo sono illustrati i cinque colori derivati dall'unione dei precedenti sette (giallo dorato, un'altra tonalità di rosso, porpora, verde mare e verde giallastro).¹⁷ Infine, per ognuno dei dodici colori che compongono l'*Encyclopédie des couleurs*, vengono proposti altri cinque impasti per ulteriori gradazioni, portando dunque a sessanta il numero di *nuances* fruibili dall'artista. Per esempio, per il colore detto 'giallo dorato':¹⁸

- | | |
|------------|--|
| Jaune doré | <ol style="list-style-type: none"> 1. Massicot doré 2. Massicot doré, Occre jaune & peu de Mine 3. Occre jaune, Stil de grain clair & peu de Mine 5. Stil de grain brun & Mine ; ou bien Occre brun et Lacque 6. Terre d'Ombre & Lacque ; ou bien Stil de grain brun & Brun Rouge |
|------------|--|

Sebbene non vi siano indicazioni sulle quantità degli ingredienti – le proporzioni sono infatti detta-

te dall'ordine di scrittura –,¹⁹ la grande precisione nella descrizione di ogni singolo composto rivela la natura di questo trattato, redatto per coloro che si avvicinavano alla pratica del pastello quale esercizio amatoriale.²⁰ I 'segreti di bottega' erano infatti tramandati da maestro ad allievo e, come testimoniato dagli ormai celebri esempi della corrispondenza di Christiaan Huygens (1629-1695)²¹ e di Rosalba Carriera (1673-1757),²² gli artisti già possedevano la conoscenza pratica per la fabbricazione di pastelli di buona qualità. Nonostante il progressivo incremento del commercio di materiali per la pratica artistica a partire dalla fine del XVII secolo,²³ i trattati continuarono a consigliare per tutto il Settecento di confezionare i pastelli autonomamente.

L'illustrazione in maniera sistematica di ogni singola *nuance* è ripresa, ancora più dettagliatamente, in una sezione di *Method of learning to draw in perspective, made easy*, pubblicato anonimamente nel 1735 in Inghilterra per i tipi di John Peele. Come sottolineato da Neil Jeffares, lo stesso capitolo appare, nel medesimo anno, all'interno del *Dictionary polygraphicum* di John Barrow (1713-post 1774) e, nel 1749, in *Arts companion, or A new assistant for the ingenious*.²⁴ Il giallo, per esempio, è diviso in sette diverse gradazioni – di seguito le prime due:

First. Take some Grounds of Starch and Flour of Brimstone, mix them well with a Knife upon

13 Boutet 1708. Il trattato sul pastello è alle pp. 149-74, mentre la lista degli ingredienti è a p. 155. Se gli specialisti si riferiscono a tale volume come un'opera di Boutet (Meder 1978; Kosek 1998; Burns 2007), la sua autorialità è talvolta messa in discussione. Cf. Kuehni 2010.

14 Boutet 1708, 157-8.

15 La letteratura su tali questioni è molto vasta; circa le relazioni tra le teorie sul colore di Newton e la pratica degli artisti si veda Shapiro 1994.

16 «Mais comme il y a deux sortes de Rouge primitifs, l'un tenant du Jaune, comme le Rouge de Feu, ou de Vermillon, & l'autre du Bleu, comme le Rouge Cramoisi, ou de Lacque, on peut compter quatre Couleurs primitives» (Boutet 1708, 152-3). Già il fisico e mineralista fiammingo Anselmus de Boodt nel suo libro *Gemmarum et lapidum historia*, pubblicato nel 1609, introdusse due rossi, uno tendente al giallo e l'altro al blu. Kuehni 2010, 7.

17 Boutet 1708, 154-5. L'edizione del 1766 di Roger de Piles curata da Jombert riporta lo stesso passo della descrizione dei due cerchi e del sistema di colori primari e secondari, De Piles 1766, 186.

18 Boutet 1708, 158.

19 «Notez qu'il faut toujours mettre davantage des Couleurs qui sont nommées les premières, ainsi pour le Pourpre, il est dit qu'il faut prendre Laque & Outremer, & pour le Violet, Outremer & Laque ; cela veut dire que pour le Pourpre, il faut prendre plus de Laque que d'Outremer, & pour le Violet plus d'Outremer que de Laque, & ainsi des autres» (Boutet 1708, 162).

20 Boutet 1708, 3.

21 Citata in numerose occasioni dalla letteratura di settore, la missiva del 1663 di Lely in risposta alla lettera di Huygens offre una lunga descrizione dei materiali più adatti alla creazione di pastelli e una lista dettagliata dei differenti pigmenti e del modo di mescolarli. Huygens 1888-1950, 4: 361-2, 370-2. Si vedano anche Burns 2007, 18, 23-5; Tordella 2011, 86-7.

22 In particolare le lettere tra Rosalba Carriera e Giovanbattista Casotti del 29 marzo e 26 aprile 1718, Sani 1985, 326, 329. Ulteriori informazioni sul metodo per comporre i pastelli dell'artista italiana, si trovano in un manoscritto recentemente pubblicato da Brusatin, Mandelli 2005.

23 Ratouis de Limay 1946, *passim*; Kosek 1998, 5; Shelley 2002, 5; Burns 2007, 20; Shelley, Baetjer 2011, 20; Gombaud, Sauvage 2016, nel quale si offre una panoramica dei maggiori produttori di pastelli nell'Europa del Settecento.

24 Barrow 1735, al lemma *Crayon*; *Arts companion* 1749, 18-28. Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 15.

a polished Marble, so that they produce the Colour of Straw, or a Yellow as faintly will shew itself; then pour a little Milk to them, or a little pale Ale wort, till the Colour become like a Paste; then spread the Paste on a smooth piece of Chalk, with a broad Knife, till it is about the third Part of an Inch thick, and let it lie till 'tis half dry, then with a sharp Knife cut it in Lengths of an Inch and half, about the fourth Part of an Inch wide, and roll it thin between two little pieces of Board, till they are round like a Straw, and point them as I have directed for the Chalk. If you please you may use ground Chalk, instead of Grounds of Starch.

2d Yellow. It is made of yellow Oker, ground well with fair Water, and then dried and beat. Mix this with ground Chalk, in such Quantity as it will be a little deeper than the former Colour, and mix them up with pale Ale wort, in which a little white Sugar-candy may be dissolved: And make these Crayons as the former.²⁵

Si inaugura così un modello di trattatistica in costante tensione verso una maggiore completezza di informazioni che possa sopperire alla mancanza sia di un'adeguata conoscenza fisica e chimica degli elementi, sia di una pratica artistica consolidata. In altri termini, se gli artisti si appoggiano alla propria esperienza, gli amatori e i dilettanti necessitano di una traccia da seguire. Si passa dunque da testi che mettono in scena il sapere, a testi che lo mettono a disposizione.

The handmaid to the arts (1758) di Robert Dossie (1717-1777) ne è un esempio eloquente poiché dedica un paragrafo ad ogni ingrediente, sia esso un pigmento, una carica o un legante. Inoltre dà fondamentali ragguagli sul possibile cambiamento cromatico di un determinato componente²⁶ oppure sulle affinità o i contrasti che la grande varietà di cariche inerti e leganti possono avere con ogni pigmento.²⁷ Sui pastelli gialli scrive:

The prepared orpiment, or pigment, called King's yellow, forms the brightness and fullest coloured

yellow crayon: but the poisonous quality, and yellow scent of it, are such faults as render it on the whole much inferior to that next mentioned.

The King's yellow may, however, be formed into a crayon with ale-wort inspissated by boiling, and the addition of gum tragacanth; but it must be dried without any heat.

The turpeth mineral well levigated, and washed over, makes a very fine crayon, of a cool, but very bright yellow colour. It may be treated for this end exactly in the manner above directed for vermilion.

Dutch pink and English pink make crayons of a pretty good yellow colour, but are not so secure from flying as the two abovementioned. When they are of a firm texture, they may be used as the chalk, without any other preparation than cutting them into a proper form: but where they are of a more soft and crumbly substance, they must be worked up with the inspissated ale-wort.

Yellow oker may also be formed into a crayon in the same manner as chalk; or it may be ground and washed over; and then used with the inspissated ale-wort.

More diluted teints of yellow may be procured by mixing chalk with any of the above-mentioned pigments; and forming them into crayons in the manner beforementioned for the Other colours.²⁸

Il testo diventa la maggior autorità, nella seconda metà del XVIII secolo, per tali questioni nonché una risorsa documentaria consueta per il reperimento di indicazioni legate alla sfera artistica.²⁹

Nel 1772, John Russell (1745-1806) pubblica a Londra *Elements of painting with crayons*. Sebbene prosegua nella stessa direzione degli altri testi precedentemente citati, Russell propone la ricetta per una pasta di base³⁰ alla quale viene aggiunto, in un secondo momento, il pigmento.³¹ In luogo dell'indicazione di una combinazione di più pigmenti per ottenere diverse sfumature, il metodo del più celebre pastellista inglese del XVIII secolo prevede quindi

²⁵ *Method of learning* 1735, 19. Il testo è riprodotto interamente in Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 15-17.

²⁶ «particularly rose pink, English pink, lake, and Prussian blue, which are apt to turn pale, and sometimes entirely lose their hue: and with respect to white, the use of flake white, or white lead is best avoided, on account of their frequently turning black» (Dossie 1758, 184).

²⁷ Si vedano inoltre i contributi di Corrigan 1991, 57; Shelley, Baetjer 2011, 17-18; Kosek 1998, 4, nota 32.

²⁸ Dossie 1758, 196.

²⁹ Harley 1982, 21-3.

³⁰ Russell 1772, 35-6.

³¹ «The simple Colour being prepared, the next step is to compose the different Teints by a mixture with Whiting; the proportion to be observed consisting of twenty gradations to one, which may be clearly understood by the following directions. Take some of the simple Colour, and levigate it with Spirits of Wine, adding about one part of washed Whiting to three parts of Carmine, of which, when properly incorporated, make two parcels. The next gradation should be composed of equal quantities of Carmine and Whiting, of which four Crayons may be made. The third composition should have one fourth Carmine, and three fourths Whiting» (Russell 1772, 37-8).

la fabbricazione di una sola pasta per colore.³² Questo procedimento è simile a quello che verrà descritto una decina d'anni dopo da Louis-Marie Blanquart de Septfontaines (1751-1830) all'interno del volume *Arts et Métiers Mécaniques* dell'*Encyclopedie méthodique*. Il discrimine è riscontrabile nella natura delle cariche poiché Septfontaines cita il *blanc de Troyes* e una particolare argilla utilizzata per formare le pipe da tabacco, la *terre à pipe*, mentre Russell indica solo il *whiting*, ovvero gesso e guscio d'uovo pestato.³³

L'opera più importante per quanto riguarda la tecnica del pastello viene pubblicata nel 1788, per i tipi di Defer de Maison neuve, sotto il titolo di *Traité de la peinture au pastel, Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer*. L'autore, inizialmente anonimo, si rivela essere Paul-Roman de Chaperon (1732-1793). Nella prefazione al testo viene sottolineato il bisogno di un'impresa simile, che sopperisca alla mancanza di un testo dedicato esclusivamente al pastello, nel *mare magnum* delle pubblicazioni settecentesche. Lo scopo è quello di far luce su una delle tecniche più complesse con cui gli artisti abbiano dovuto misurarsi e per la quale è richiesto estremo interesse per le questioni inerenti alla preparazione degli strumenti e la loro messa in pratica. Probabilmente mosso da una volontà di semplificazione delle indicazioni, Chaperon indica nel secondo capitolo la necessità di possedere soltanto una decina di pigmenti,³⁴ per i quali si appresta poi all'analisi minuziosa delle «diverses manipulations qu'exigent les différentes substances».³⁵ L'attenzione portata dai trattatisti non solo alla descrizione delle ricette, ma anche alla conformazione fisica dei bastoncini di pastello riflette l'esigenza dell'artista di possedere uno strumento malleabi-

le, non fragile, ma sufficientemente morbido per lasciare una traccia sul supporto cartaceo. Tale aspetto viene inoltre enfatizzato nei testi che trattano dei diversi metodi per fissare il pastello sulla carta: numerose sono infatti le testimonianze settecentesche sulla fragilità delle opere a pastello danneggiate dalla precoce perdita di materia polverulenta, ciò che porta ad una partecipazione attiva degli artisti, e degli uomini di scienza, nella creazione di fissativi adatti per la pittura a pastello.³⁶

La buona consistenza del bastoncino a pastello permette inoltre di ottenere quella particolare freschezza e luminosità dei colori denominata dai trattatisti francesi come *le velouté*. Antoine-Joseph Pernety (1716-1801) nel suo *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) introduce questa questione come elemento fondamentale nel processo di apprezzamento del pastello poiché tale caratteristica visiva accentua il gioco percettivo di resa fedele della pelle umana, acquistando un ulteriore valore nella ritrattistica, genere prediletto della tecnica a pastello.³⁷ La *ressemblance*, che qui partecipa alla volontà accademica dell'imitazione della natura, si qualifica a livello ottico sia attraverso il carattere vellutato appena evocato, sia mediante l'ampia gamma di colori disponibili: se nel 1708 il *Traité de la peinture au pastel* offre al lettore ricette per sessanta gradazioni differenti, nel 1772 Russell ne conta duecentottanta.³⁸ Oltre a Pernety, anche Charles-Antoine Jombert evidenzia tali qualità, rese possibili grazie al perfezionamento, occorso durante il XVIII secolo, della conoscenza nell'uso dei vari ingredienti per la creazione dei pastelli:

Plusieurs peintres de nos jours, tels que MM. de la Tour, Roslin, Lundberg, Perronneau, &c. ont

³² La ricetta per il giallo e le sue gradazioni è dunque la seguente: «KING'S-YELLOW. Is the most useful and the most brilliant, levigated with Spirits of Wine, and compose the different Teints as before directed. Yellow Oker and Naples yellow ground with spirits will make useful Crayons» (Russell 1772, 41).

³³ Blanquart de Septfontaines 1789, 62. Anche il *Dictionarium* di Barrow espone nel dettaglio due metodi precisi di fabbricazione dei pastelli: il primo, contiene del gesso di Parigi o alabastro calcinato; il secondo, (*tobacco pipe clay*), Barrow 1735, al lemma *Crayon*. Watrous 1957, 114; Kosek 1998, 4.

³⁴ «Craye de Troies [...] Ochre jaune [...] Ochre de rue [...] stil grain jaune ou doré [...] cinabre [...] carmin [...] laque fine carminée [...] bleu de Prusse [...] terre d'ombre [...] terre de Cologne [...] noir d'ivoire» (Chaperon 1788, 28-9). Si veda inoltre Gombaud, Sauvage 2016, 117-20.

³⁵ Questo è il titolo del terzo capitolo, Chaperon 1788, 45. Le informazioni per ogni colore sono estremamente dettagliate: per esempio, al giallo sono dedicate trentadue pagine, Chaperon 1788, 76-108.

³⁶ La questione delle ricette dei fissativi per pastelli e dei diversi procedimenti di fissaggio è troppo vasta per essere trattata in questa sede. Per una panoramica si rinvia a Schwartz et al. 1984, 132; Ellis 1996; Burns 1998, 2007, 145-52; Coural 2009; mi permetto di rinviare anche al mio recente contributo: Ottazzi 2017.

³⁷ «l'espece de velouté que forme cette poussiere est plus propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraîcheur des carnations; la couleur en paroît plus vraie; mais pour réussir parfaitement, il faut être extrêmement habile» e ancora «La Peinture au pastel a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres espèces de Peinture» (Pernety 1757, CXXVIII, 445). Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 22.

³⁸ Kosek 1998, 7; Shelley 2002, 5-6; Burns 2007, 23. La necessità di possedere una grande varietà di pastelli di diverse gradazioni cromatiche, tali da poter ottenere tutte le sfumature necessarie all'imitazione della natura, è una questione sollevata anche in *Arts companion* 1749, 26. Si veda inoltre Gombaud, Sauvage 2016 per un approfondimento sul noto fabbricante di pastelli svizzero Bernard Stoupan. Su Stoupan si rinvia anche a Currat 2018.

porté cette sorte de peinture à un très haut degré de perfection, leurs portraits au pastel ne cèdent en rien aux tableaux peints à huile, soit pour la vérité avec laquelle ils ont rendu la nature, soit pour la force & la vivacité des couleurs.³⁹

Questo passaggio è testimonianza inoltre del dibattito, in atto lungo tutto il Settecento, circa la predominanza della pittura ad olio sul pastello – in particolare nella ritrattistica –, dibattito che ingloba ad un tempo la controversia sulla natura stessa della tecnica a pastello, considerata talvolta come disegno, talvolta come pittura. Tale dialettica riflette, in effetti, l'evoluzione del pastello, da strumento ausiliario alla creazione, impiegato per la definizione dell'apparato cromatico, a opera d'arte autonoma. Se alla fine del XVII secolo De Piles dichiara la preminenza della pittura ad olio,⁴⁰ un secolo più tardi Jacques Lacombe, nel *Dictionnaire encyclopédique* (1792), afferma invece l'assoluta superiorità del pastello «pour la vivacité, fraîcheur et l'éclat du colo-

ris & la fidélité de l'imitation».⁴¹ Sebbene Lacombe non prosegua il proprio discorso con una celebrazione sull'arte del pastello, ma piuttosto con una descrizione minuziosa dei procedimenti di fabbricazione dei pastelli e dei procedimenti di fissaggio, diverse sono le voci che alla fine del Settecento ne esaltano le qualità artistiche ed estetiche. Nel 1788, per esempio, Chaperon scrive che nessun altro genere artistico eguaglia il pastello nell'imitazione della natura e che qualora vi sia una mancanza di forza («force»), caratteristica evocata da De Piles, essa è da ritrovare nella mano dell'artista.⁴² Nello stesso anno della pubblicazione del dizionario di Lacombe, nel *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* di Claude Henri Watelet e Pierre Charles Lévesque, Jean-Baptiste-Claude Robin ritorna anch'egli sulla questione dell'imitazione della natura⁴³ come ideale a cui aspirare affinché il pastello possa affermare la propria posizione quale genere artistico, proprio attraverso il sapiente uso del colore.

³⁹ De Piles 1766, 283. Jeffares cita tale passaggio in un'altra edizione di Roger de Piles a cura di Charles-Antoine Jombert père pubblicata nel 1767. Jeffares 2016-, 35.

⁴⁰ «pour ceux dont la pratique dans le Coloris n'est pas excellente, rien n'est plus dangereux que le Pastel, lequel ne peut imiter ainsi que fait la Peinture à huile la force la vigueur du naturel, & c'est sans doute à cause de cette imperfection, qu'on dit indifféremment dessiner au Pastel & peindre au Pastel» (De Piles 1684, 96).

⁴¹ Lacombe 1792, 771.

⁴² «Aucun autre [genere artistico] n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C'est de la chair, c'est Flore, c'est l'Aurore. S'il n'a pas quelquefois autant de force que la Peinture à l'huile, c'est moins sa faute que celle de la main qui l'employe» (Chaperon 1788, 13). Citato in Burns 2018, 17.

⁴³ «Si l'on ne considéroit comme peinture que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées pour tenir rang dans les manières de peindre» (Watelet, Lévesque 1792, 4: 651). Citato in Jeffares, www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf, 91.

Bibliografia

Fonti primarie

- Arts companion, or A new assistant for the ingenious (1749). Dublin.
- Barrow, J. (1735). *Dictionarium Polygraphicum: Or, The Whole Body of Arts Regularly Digested*. 2 vols. London.
- Blanquart de Septfontaines, L.M. (1789). «Pastels et les crayons de diverses espèces. (Art de composer les)». *L'Encyclopédie méthodique... Arts et Métiers Mécaniques*. Paris, 62-6.
- Boutet, C. (1708). *Traité de la Peinture en Mignature. Pour apprendre aisément à Peindre sans Maître. Au quel on a ajouté Un petit Traité de la Peinture au Pastel*. La Haye.
- Browne, A. (1669). *Ars pictoria, or an Academy treating of drawing, painting, limning and etching*. London.
- Browne, A. (1675). *Ars Pictoria: or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, Etching. The Second Edition, Corrected and Enlarged by the Author*. London.
- Chaperon, P.R. (1788). *Traité de la peinture au Pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre des couleur*. Paris.
- Corneille, T. (1694). *Dictionnaire des arts et des sciences*. Paris.
- De La Hire, P. (1730). «Traité de la pratique de la peinture». *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences (1666-1699)*, 9, 637-730.
- De Piles, R. (1684). *Eléments de peinture pratique*. Paris.
- De Piles, R. (1766). *Les premiers éléments de peinture pratique. Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée considérablement par Charles-Antoine Jombert père*. Amsterdam; Leipzig.
- Dossie, R. (1758). *The Handmaid of the Arts*. London.
- Huygens, C. (1888-1950). *Œuvres complètes*. Le Haye.
- Lacombe, J. (1792). *Dictionnaire encyclopédique des amusements des sciences mathématiques et physiques, des procédés curieux des arts, des tours récréatifs et subtils de la magie blanche, et des découvertes ingénieuses et variées de l'industrie*. Paris.
- Luttrell, E. (1683). *Epitome of painting, containing breife directions for drawing, painting, limning and cryoons*. Unpublished ms., Yale Center for British Art, NE1815. L88 E65 1683.
- Method of learning to draw in perspective, made easy* (1735). London.
- Norgate, E. (1997). *Miniatura, or the Art of Limning*. Ed. by J.M. Muller and J. Murrell. New Haven.
- Russell, J. (1772). *Elements of painting with crayons*. London.
- Salmon, W. (1685). *Poligraphice, or, The art of drawing, engraving, etching, limning, painting, washing, varnishing, colouring, and dying in three books*. London.
- Watelet, C.H.; Lévesque, P.C. (1792). *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. 4 vols. Paris.

Fonti secondarie

- Becchi, A.; Rousteau-Chambon, H.; Sakarovich, J. (éds) (2013). *Philippe de La Hire 1640-1718 entre architecture et sciences*. Paris.
- Brusatin, M.; Mandelli, V. (2005). *Maniere diverse per formare i colori nella pittura tratte dalle memorie manoscritte della Rosalba Carriera*. Milano.
- Burns, T. (1998). «The Political Construction of Fragility and French Arts Policy Around 1750». Roy, A.; Smith, P. (eds), *Painting Techniques: History, Materials and studio practice, Contribution to the Dublin Congress*. London, 190-3.
- Burns, T. (2007). *The Invention of Pastel Painting*. London.
- Burns, T. (2018). «Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-Century Pastel Portraits and the Implications for their Care Today». *Kermes*, 29(101-102), 17-23.
- Burns, T.; Saunier, P. (2014). *L'Art du pastel*. Paris.
- Corrigan, C. (1991). «Le tecniche del disegno». James, C. et al. (a cura di), *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Firenze, 51-63.
- Coural, N. (2009). «Aperçu sur les fixatifs des pastels au XVIIIe siècle». *Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques*, 9, 24-9.
- Curat, C. (2018). «Bernard-Augustin Stoupan : l'art de la fabrication des pastels». Wuhrmann, S.; Couvreur, A. (a cura di), *Pastels, du 16e au 21e siècle = Catalogo della mostra* (Losanna, 2 febbraio-21 marzo 2018). Losanna, 57-60.
- Ellis, M.H. (1996). «The Shifting Function of Artists' Fixatives». *Journal of the American Institute for Conservation*, 35, 239-54.
- Gombaud, C.; Sauvage, L. (2016). «Liotard, Stoupan and the Colours Available to 18th-Century European Artists». Eyb-Green, S. et al. (eds), *Sources on Art Technology. Back to Basics = Proceedings of the Sixth Symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technology Source Research, held at the Rijksmuseum* (Amsterdam, 16-17 June 2014). London, 115-23.
- Harley, R.D. (1982). *Artists' Pigments c. 1600-1835. A Study in English Documentary Sources*. London.
- James, C. et al. (a cura di) (1991). *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*. Firenze.
- Jeffares, N. (2016-). «Treatises & other historical texts related to Pastels & pastellists». *Pastels & pastellists website*. Updated 17 November 2019. <http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf>.
- Kosek, J.M. (1998). «The Heyday of Pastels in the Eighteenth Century». *The Paper Conservator: The Journal of the Institute of Paper Conservation*, 22, 1-9.
- Kuehni, R.G. (2010). *Traité de la peinture au pastel. An English translation with a speculative essay on its authorship*. <http://www.iscc-archive.org/pdf/TraitePastel.pdf>.
- Meder, J. (1978). *The Mastery of Drawings*. Transl. by W. Ames. New York. Transl. of: *Die Handzeichnungen. Ihre Technik und Entwicklung*. Wien, 1919.
- Milanesi, C. (a cura di) (1857). *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*. Firenze.
- Monbeig Goguel, C. (2009). «Pour une histoire du pastel en Italie. Pratique des artistes, passion des

- collectionneurs». *Support tracé: revue de l'association pour la recherche sur les arts graphiques*, 9, 32-40.
- Monnier, G. (1983). *Le Pastel*. Genève.
- Ottazzi, A. (2017). «Témoignages d'une condicio sine qua non. La réception des procédés de fixage des pastels dans la littérature artistique du XVIIIe siècle». Jouve, B.; Delaporte, A. (éds), *Réception critique de la restauration. XVIIIe-XXe siècles*. Paris, 23-30.
- Pinault, M. (1988). «Note sur Philippe de La Hyre». Rosenberg, P.; Thuillier, J. (éds), *Laurent de La Hire 1606-1656. L'homme et l'œuvre*. Milano, 76-80.
- Ratouis de Limay, P. (1925). *Les pastels du XVIIe et du XVIIIe siècle*. Paris.
- Ratouis de Limay, P. (1946). *Le Pastel en France au XVIIIe siècle*. Paris.
- Sani, B. (1985). *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*. 2 voll. Firenze.
- Sée, R.R.M. (1911). *English pastels 1750-1830*. London.
- Shapiro, A.E. (1994). «Artists' Colors and Newton's Colors». *Isis*, 85, 600-30.
- Shelley, M. (2002). «An Aesthetic Overview of the Pastel Palette: 1500-1900». Stratis, H.K.; Salvesen, B. (eds). *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*. London, 2-9.
- Shelley, M; Baetjer, K. (2011). *Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe*. London.
- Tordella, P.G. (2009). *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*. Milano.
- Tordella, P.G. (2011). *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*. Firenze.
- Watrous, J. (1957). *The Craft of Old-Master Drawings*. Madison.

Libri e stampe di casa Manfrin a Venezia tra Sette e Ottocento. Prime considerazioni

Linda Borean

Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract Manfrin's gallery in Venice has been one of the most famous private collections assembled in the Venetian Republic at the end of the eighteenth century, becoming a *must-to-see* for visitors and artists during the following century. Recent literature addressed mainly his painting collection, shedding light on its history and dispersal, while less attention has been paid to his library and print cabinet, both formed and increased from the last years of Settecento onwards. New documentary sources allow us to explore more in detail the taste for ancient and modern prints and the contents of the library, which was physically incorporated into the last room of the painting gallery and whose importance for the presence of art history publications, illustrated books and volumes of prints, was pointed out in the guides of contemporary writers and critics such as Giannantonio Moschini and Francesco Zanotto. This essay covers a lacuna in the studies on Venetian collecting during the period comprised between the fall of the Republic and the establishment of the Austrian government, providing a preliminary survey of what was until now a missing chapter in the reconstruction of the cultural 'tradition' that Girolamo Manfrin and his son Pietro tempted to obtain in the Venetian society of the time.

Keywords Galleria Manfrin. Manfrin, Girolamo. Venice. Print Collecting. Book Collecting.

Non di rado taluni argomenti di studio e ricerca ci inseguono, con una certa sistematicità e regolarità. Le vicende di Girolamo Manfrin, del suo monumentale palazzo a Cannaregio e delle relative collezioni hanno occupato a più riprese chi scrive, attraverso una prospettiva che ha privilegiato la galleria dei dipinti, vero e proprio vanto della città all'alba del XIX secolo stando alla celebre dichiarazione di uno dei suoi ammiratori più indefessi, Leopoldo Cicognara.¹ Nel processo di affermazione nel tessu-

to culturale cittadino perseguito dallo spregiudicato imprenditore del tabacco, alla pinacoteca si affiancavano però anche altre imprese, in una sorta di progetto organico finalizzato ad alimentare l'immagine di Manfrin novello promotore delle arti.

Un capitolo sinora solo marginalmente toccato riguarda la raccolta libraria e il *cabinet* delle stampe, due terreni variamente intrecciati tra loro, a cavallo tra erudizione e collezionismo, e il cui peso nella politica di acquisizione di una tradizio-

L'Autrice desidera ringraziare Francesco Dondina per la generosità nella consultazione dei documenti conservati nell'Archivio Sardinia, Milano, e Dorit Raines per la consueta disponibilità al confronto e allo scambio di idee.

¹ Borean 2018 cui si rinvia anche per un profilo biografico di Girolamo Manfrin.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-07-20
Accepted	2020-08-30
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Borean, L. (2020). "Libri e stampe di casa Manfrin a Venezia tra Sette e Ottocento. Prime considerazioni". *Venezia Arti*, n.s., 29, 97-124.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/006

97

ne culturale da parte di Manfrin si misura in relazione al consolidarsi nel Settecento del concetto di biblioteca-museo, per cui «il libro, anzi l'edizione, diventa protagonista assoluta della vita sociale veneziana»² e la libreria assurge a luogo espositivo del materiale - funzione poi enfatizzata, nel caso Manfrin, quando nei primi anni dell'Ottocento si decise di rendere accessibile il palazzo ai visitatori due volte a settimana.

Come si è avuto modo di chiarire in altra sede, Manfrin non godeva di reputazione di uomo colto ed erudito, anzi. Tuttavia, nella *mise en scène* dell'unica immagine pittorica ad oggi nota che ci restituisce l'effigie del *nouveau riche*, cioè il ritratto a figura intera attribuito a Bernardino Castelli³ e giunto al Museo Correr grazie alla donazione di Francesco di Sardagna, l'imprenditore posa indossando un'elegante marsina, mentre indica con la mano destra i volumi in bella mostra sullo scrittoio. Si tratta di testi riferibili alla pubblicistica economico-agricola dell'Illuminismo europeo, tra cui *La Noblesse commerçante* di Gabriel François Coyer (Parigi, 1756), che celebra l'intraprendenza commerciale dell'aristocrazia, sicché il dipinto può verosimilmente interpretarsi come celebrativo della nomina di Manfrin, occorsa nel 1791, a socio corrispondente dell'Accademia dei Georgofili di Firenze quale riconoscimento per l'avviata impresa della coltivazione del tabacco nello stabilimento di Nona in Dalmazia. Farsi ritrarre con libri in bella vista non implica, naturalmente, fregiarsi di una patente di bibliofilo. Se per la pinacoteca esposta con tanta cura nel primo piano nobile del palazzo, Girolamo Manfrin si servì della consulenza dei più avveduti antiquari e restauratori del tempo, da Giovanni Maria Sasso a Pietro Edwards, parimenti per l'assemblaggio della biblioteca si dovette affidare a un esperto di professione, capace di muoversi con disinvoltura nel mercato librario. Ma questa operazione fu l'esito di una cultura del collezionismo librario? Cultura che presuppone un progetto, la messa in pratica di scelte mirate nonché una sufficiente quantità di denaro per acquisire edizioni pregiate o rare.⁴ La biblioteca Manfrin può annoverarsi come il frutto di un collezionismo 'bibliofi-

liaco' in grado di aumentare il cosiddetto «capitale sociale»⁵ del proprietario?

Le fonti disponibili, conservate nella Biblioteca del Museo Correr, nell'Archivio di Stato di Venezia e nell'Archivio Sardagna di Milano, contengono diversi cataloghi e inventari della biblioteca. In questa sede ci soffermeremo soprattutto sul primo in ordine cronologico, predisposto molto probabilmente nel 1796, quando peraltro la campagna di acquisti di dipinti per la galleria è al suo apice: la scelta è in un certo senso dettata da questa coincidenza, spia a nostro parere di un preciso programma di erudizione storico-artistica e antiquaria. L'incrocio e confronto di tale documento con la sezione dei volumi dedicati alle 'belle arti' contenuta nella perizia risalente al 1834, quando l'intero patrimonio dei Manfrin fu sottoposto a una capillare valutazione dopo la scomparsa di Pietro, figlio di Girolamo, per il calcolo delle tasse di successione a carico dell'unica erede, Giulia Giovanna Manfrin,⁶ consentono di formulare una serie di considerazioni preliminari su tipologia, consistenza e allestimento della biblioteca.

Il registro del Correr, intitolato *CATALOGO libri esistenti nella CAMERA K* e qui trascritto in appendice, è cronologicamente agganciabile, come si è anticipato, al 1796: a fine catalogo, infatti, è incluso un foglio sciolto con un prospetto delle spese sostenute per ogni classe di volumi ante 17 novembre 1796. A giudicare dall'articolazione e dalla tipologia descrittiva delle singole voci bibliografiche, su cui torneremo in dettaglio più avanti, è plausibile ipotizzare l'intervento di un libraio di professione il quale, nello strutturare l'elenco, non sembra seguire la logica distributiva e dunque il reale ed effettivo allestimento, un aspetto associato a una questione affatto secondaria: l'ubicazione della biblioteca.

Secondo il modello delle principali biblioteche patrie organizzate in spazi appositi del palazzo se non addirittura in edifici separati dal corpo della residenza abitativa principale (si pensi al caso Foscarini dei Carmini per esempio),⁷ a palazzo Manfrin doveva esistere un ambiente deputato, come si evince da una memoria, purtroppo anonima, contenente la descrizione degli affreschi dell'appartamento al primo piano nobile, eseguiti nell'ambito

² Raines 1997, 29 e 31.

³ Delorenzi 2009, 95.

⁴ Su tali aspetti cf. Raines 2008, 49-50.

⁵ Raines 2008, 50.

⁶ Biblioteca del Museo Correr (d'ora in poi BMC), *ms PDC 835/4 e Codice Cicogna 3007/13*; Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Conservatoria del registro e tasse, b. 1581, Eredità nuove estinte*, fasc. 1443, allegato E: *Venezia 10 marzo 1834. Inventario e stima dei libri che appartenevano al defonto Sig. Marchese Pietro Manfrin del fu Girolamo, esistenti nel suo Palazzo a San Geremia da me eseguita per ordine ricevuto dalla Nob: S:a Marchesa Manfrin Plattis*. Oltre alla perizia del 1834, nell'Archivio Sardagna, Milano (d'ora in poi ASMi) si conservano alcuni elenchi compilati nel medesimo anno, relativi ai libri proibiti, una parte dei quali «esistenti nella Libreria e riconoscibili al modo che sono posto negli scaffali» e una parte nella «cassetta in camera nel bagno».

⁷ Raines 1997, 31-4.

della campagna di rinnovamento dell'edificio promossa da Girolamo Manfrin. Qui viene infatti menzionata una «Libreria» con il soffitto ornato da

Minerva, che si compiace del suon della lira maneggiata da Apollo, con genietto alla parte. Esso suono allude alla Poesia, e Minerva alle Scienze, ed alle Arti.⁸

Nel documento, a mia conoscenza inedito, manca ogni riferimento agli artisti coinvolti, mentre l'attenzione è focalizzata sulla puntuale restituzione iconografica degli episodi, alcuni corrispondenti a quelli assegnati dalla critica a Giambattista Mengardi e David Rossi.⁹ La fonte in questione risale al 1796, anno in cui peraltro, il 30 marzo, cade la scomparsa di Mengardi.¹⁰ Solo al termine del cantiere di restauro cui il palazzo è attualmente sottoposto, sarà possibile ragionare più puntualmente sul complesso decorativo completato entro quell'anno; tra gli affreschi oggi visibili (o dovremmo forse dire superstiti?), la scena che ornava il soffitto della biblioteca manca all'appello.¹¹ Per ora dunque limitiamo le nostre considerazioni alla sala K indicata nel catalogo dei libri del 1796: è verosimile che sia lo stesso ambiente registrato anni più tardi, nel 1834, come conclusivo del percorso della pinacoteca dove erano state radunate oltre una quarantina di opere di maestri del Tre e Quattrocento,¹² insieme agli armadi destinati ai volumi appartenenti alle 'belle arti'. Quest'ultimo dato lo si ricava dalla perizia firmata nello stesso 1834 dal libraio Leonardo Bertazzoni,¹³ contemporaneamente coinvolto anche nella stesura

ra dell'inventario giudiziale dei manoscritti di Teodoro Correr,¹⁴ e risulta confermato dalla successiva testimonianza di Gian Jacopo Fontana.¹⁵ Dunque, si può affermare che la biblioteca di 'antiquaria e storia dell'arte' fosse incorporata nella quadreria, così da rimarcare il nesso tra opere d'arte e storiografia, tra manufatti e sapere intellettuale, senza abdicare all'ammirazione del libro a stampa come oggetto materiale che caratterizza la cultura veneta del XVIII secolo.¹⁶ Nella sala K infine vennero posizionate le vetrine con un interessante campionario di *naturalia*, cui si collegava la sezione di libri dedicati alla storia naturale ricordati in catalogo: conchiglie, spugne, coralli, pietre dure, minerali, stalattiti e fossili,¹⁷ espressione di un rinnovato interesse per i materiali della natura, non più appannaggio esclusivo di naturalisti di professione ma argomento di conversazione nei salotti e di ricerche in villeggiatura.¹⁸

Entrando ora nel concreto del contenuto della biblioteca, il catalogo del 1796 fotografa una raccolta ancora *in fieri* poiché gli spazi bianchi lasciati dal compilatore dopo ogni lettera dell'alfabeto all'interno di ciascuna sezione indicano la possibilità e/o la volontà di accrescimento con nuovi titoli, di cui si trova memoria nella perizia di Bertazzoni del 1834.

Nel documento di fine Settecento, ordinato per materie e secondo un flessibile ordine alfabetico all'interno di ciascuna di esse, tale da consentire un facile e veloce reperimento dei testi, si contano oltre settecento volumi - mentre i titoli sono in numero inferiore (365) -, suddivisi in quattro sezioni: «libri di architettura e matematiche» (80), «delle

⁸ ASMi, *Distinta delle Pitture a Fresco esistenti tanto nei soffitti quanto nelle Pareti di alcune stanze nel Palazzo di ragione del Nob. Sig. Conte Girolamo Manfrin in Contrada di S. Geremia di Venezia 1796*.

⁹ Pavanello 1978, 282-4, Von Heyl 2002, nrr. 28-32, e Pavanello 2016, 34-5.

¹⁰ Von Heyl 2002, 298.

¹¹ Ringrazio Antonio Foscari per le precisazioni al riguardo.

¹² Borean 2018, 102-26.

¹³ ASVe, *Conservatoria del registro e tasse, b. 1581, Eredità nuove estinte*, fasc. 1443, allegato E, carta non numerata: «Seguono i libri esistenti nell'ultima camera della Galleria». Ai volumi di storia, letteratura e autori classici elencati nella prima parte della stima, invece, dovettero essere destinata la «camera ad uso libreria» situata in prossimità di un corridoio nell'appartamento al secondo piano nobile (cf. inventario topografico dei beni mobili di palazzo Manfrin del 15 febbraio 1834 in ASVe, *Conservatoria del registro e tasse, b. 1581, Eredità nuove estinte*, fasc. 1443, allegato C). Infine, come si ricava da alcuni elenchi conservati in ASMi, altri libri risultavano sparsi tra la stanza del biliardo e la camera da letto di Pietro Manfrin.

¹⁴ BMC, *Correr 3.8*, 1833-34. Boccato 2007, 317, pubblica un documento in cui Emanuele Antonio Cicogna attesta di aver acquistato nel 1836 un codice «dal patentato libraj Leonardo Bertazzoni, uomo a tutti noto per la sua onestà e per la intelligenza grandissima in siffatto commercio». Callegari 2012-2013, 127-8 richiama una precedente testimonianza di Cicogna (1831) su «Bertazzoni libraj mille volte fallito, sebbene uno de' più versati e conoscitori del suo mestiere, che va quasi accattando il pane» e lo collega al nome del banchettista «Giuseppe Bertanzoni» menzionato in una lista inviata al Presidio di governo austriaco nel 1830 dall'Ufficio di censura e revisione dei libri.

¹⁵ Fontana 1865, 327. Nell'appartamento situato al secondo piano nobile dell'edificio esisteva una «camera ad uso libreria».

¹⁶ Raines 2005, 225.

¹⁷ Esiste un *Catalogo di un Saggio di storia naturale del Nobile Signor Girolamo Manfrin nel suo palazzo in Canal Reggio*, noto in due esemplari, conservati rispettivamente nella BMC, *ms PDC 835/6* e in ASMi.

¹⁸ Pomian 1989, 281-2. Per una contestualizzazione di tale interesse di Manfrin nella Venezia di tardo Settecento sia consenti di rinviare a Borean 2009, 204.

antichità di ogni genere» (160), «libri appartenenti alla Pittura ed all'Arte del Disegno» (297), «libri appartenenti alla Storia naturale» (179). Le voci obbediscono a criteri catalografici collaudati, riportando autore, titolo, note tipografiche, dettagli sulla legatura e sul formato. I temi e gli argomenti oggetto dei volumi non corrispondono, per la gran parte, alla classificazione canonica per classi latine e italiane; la fisionomia appare piuttosto quella di una biblioteca con una massiccia presenza di libri d'arte: trattati teorici, letteratura odepiorica, descrizioni di musei e di antichità (non solo greco-romana, secondo quell'apertura alle 'altre' antichità, dall'egizia all'etrusca, che connota il secondo Settecento europeo), volumi illustrati ed edizioni di raccolte di stampe. Sporadiche, invece, le presenze riferibili all'ambito agricolo-commerciale, cuore delle imprese di Girolamo Manfrin ma non per questo meno prive di interesse, come nel caso della dissertazione *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* stampata a Parigi nel 1724 a firma del dotto gesuita e missionario Joseph-Francois Lafitau (1681-1746), dove si discute dell'uso del tabacco da parte dei nativi americani.

Negli anni successivi la biblioteca conosce un accrescimento, giungendo a circa ottocento titoli, probabilmente anche per impulso degli interessi di Pietro Manfrin (1774-1833), educato nel Reale Collegio Cicognini di Prato e accolto nell'Accademia Etrusca di Cortona a partire dal 1799.¹⁹ Nuove pubblicazioni nell'ambito delle materie artistiche fanno il loro ingresso ma, soprattutto, si osserva un incremento significativo nelle classi degli autori classici, poesia, filosofia, storia, trattati di economia o raccolte di leggi.

In termini di consistenza, la libreria Manfrin si può avvicinare, per difetto, a una biblioteca di media grandezza, oscillante tra i 1500 e i 2000 titoli.²⁰ Sul fronte dell'investimento economico, è ben noto quanto il costo di un libro fosse determinato da molteplici fattori: formato, città di edizione, apparato illustrativo, tipo di legatura (quella in cartone era ovviamente più economica rispetto alla legatura in pelle o pergamena), rarità, eventuali spese di

dazio per i volumi provenienti dal mercato europeo. La spesa sostenuta nel 1796 ammontava a 20.582 lire (si presume venete), mentre il valore complessivo calcolato dal libraio Bertazzoni nel 1834 era pari a 3.596 lire austriache, dunque 6.106 lire venete, secondo la patente monetaria del 1823. Una simile riduzione, tanto più significativa se si considera l'accrescimento della biblioteca successivo al 1796, è forse imputabile anche alla progressiva perdita del valore di libri, e soprattutto dei libri usati, in una città in forte declino economico come la Venezia di quel periodo?²¹

Giova notare l'assenza, a nostra conoscenza, di un *ex libris* Manfrin: fatto quantomeno curioso, considerato quanto tale elemento fungesse da parametro significativo per il collezionismo librario e che sembra denotare un atteggiamento differente rispetto a quello adottato per i dipinti della galleria, per i quali si provvede a stampare in serie un cartellino da applicare sui retri a guisa di *marque de collection*.

Volendo ora dare uno sguardo più ravvicinato ai titoli ed entrare nel merito delle scelte evidenziate dal catalogo del 1796, si possono trarre alcune considerazioni, non senza prima richiamare alcune riflessioni di metodo, lucidamente espresse da Dorit Raines, sull'esegesi dei cataloghi librari al fine di giungere a una ricostruzione del profilo culturale del proprietario, per cui «la biblioteca della seconda metà del Settecento resta una sfida aperta allo studioso». Compravendite *en bloc*, coinvolgimento di un bibliotecario di fiducia o comunque di esperti a vario titolo - non dimentichiamo il rapporto diretto di Girolamo Manfrin con personaggi di spicco del mondo delle arti e dell'Accademia -²² predisposizione di un catalogo per agevolare la consultazione, opportunità di accesso a grandi biblioteche private con un ruolo semi-pubblico: tutti questi elementi

snaturano il rapporto tra il libro e il suo proprietario e rendono difficile una valutazione basata sull'esame dei singoli titoli.²³

¹⁹ Alcune tracce documentarie utili alla ricostruzione del profilo di Pietro Manfrin si conservano in ASMi. Al biennio 1806-1807 risale il fidanzamento con la figlia di Pietro Verri, Ippolita, poi troncato e mai sfociato in un matrimonio; dopo la morte del padre, Pietro Manfrin trascorre alcuni anni a Vienna, per poi rientrare a Venezia dove nel 1833 viene interdetto per instabilità psichica. Morirà un anno più tardi, di apoplezia fulminante, proprio come Girolamo Manfrin.

²⁰ Raines 2008, 55.

²¹ Ringrazio Andrea Saccocci per le delucidazioni. Per una sintesi delle mutate condizioni del commercio librario a Venezia durante la dominazione austriaca si rinvia a Callegari 2012-2013, 5-10.

²² Dal 1786 Manfrin era stato nominato accademico d'onore, il che forse spiega anche la presenza nella biblioteca di alcune orazioni pronunciate durante la cerimonia di consegna dei premi annuali agli allievi. Inoltre, va richiamato il rapporto con l'architetto Giannantonio Selva, cui l'imprenditore aveva affidato la ristrutturazione della villa di campagna a Sant'Artemio di Treviso. Cf. Azzi Visentini 1994.

²³ Raines 2008, 51.

Pare pertanto più proficuo soffermarsi su temi e titoli rari o poco frequenti, non reperibili agevolmente altrove e capaci di caratterizzare la biblioteca in esame come espressione di specifici interessi in uno scenario con ampia disponibilità di pubblicazioni di ogni genere. L'ambizione perseguita da Girolamo Manfrin di formare una galleria di capolavori pittorici di maestri antichi e moderni, sembra rispecchiarsi nella decisa prevalenza di pubblicazioni relative alle arti, prevalenza non solo numerica ma anche qualitativa secondo il giudizio di Giannantonio Moschini: nella sua *Guida per la città di Venezia* del 1815, infatti, segnalava palazzo Manfrin dove

l'amico dell'arte e della storia qui troverà opere di egregi pennelli ...e scelta raccolta di libri in quell'argomento.²⁴

Non potevano mancare gli ormai classici Vasari, Ridolfi o Boschini, accanto ai quali figurano però autori meno frequenti nell'ambito della trattatistica, della letteratura odepiorica e delle biografie di artisti: Antonio Campi (*Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de' Romani...* data alle stampe nel 1585 e illustrata dalle incisioni di Agostino Carracci con legatura in pergamena, valutata 154 lire), Giacomo degli Ascani (*Nuova descrizione di due principalissimi quadri di Raffaello da Urbino...* in Bologna 1720), Luigi Crespi (*Vita di Silvestro Giannotti Lucchese intagliatore e statuario in legno...* Lucca 1770). A certificare l'attenzione nei confronti delle novità editoriali più recenti, figurano, tra gli altri, le *Vite dei pittori antichi greci e latini*, uscite a Siena nel 1795 a firma di padre Guglielmo della Valle. Alcuni titoli sollecitano - pur con cautela - a intravedere specifiche connessioni con i dipinti della pinacoteca: è il caso, per esempio, dell'opuscolo - elencato nella classe seconda denominata «Delle antichità di ogni genere» - *Lettere istruttive intorno la Tavola di Cebete* (Venezia, Francesco Sansoni 1771),²⁵ libello erudito del conte bolognese Cornelio Pepoli (1708-1777), vice custode dell'Arcadia Renia, convolato a nozze con Marina Grimani

di Leonardo del ramo di Santa Maria Formosa.²⁶ Al noto dialogo attribuito al filosofo greco, incentrato sull'*ecfrasi* a partire da una tavola dipinta concepita quale allegoria dell'anima umana, era ispirata la serie dei cinque elementi attribuiti negli inventari Manfrin a Bonifacio Veronese e più di recente spostati sotto il nome di Lambert Sustris.²⁷

Un altro dato non privo di interesse riguarda la presenza di varie edizioni in lingua, secondo un orientamento diffuso a fine Settecento tra la nobiltà veneziana, in grado di leggere in francese e attratta dalla società, usi e costumi d'Oltralpe e d'Oltremarica. Così nella classe dei libri dedicati a pittura e disegno figurano, tra gli altri, due dei tre volumi dell'edizione in traduzione francese (frequente mediazione linguistica)²⁸ del trattato di Jonathan Richardson (1665-1745)²⁹ e la prima edizione del repertorio biografico *The Heads of Illustrious Persons of Great Britain* (1743) compilato dal bibliotecario e *Trustee* del British Museum Thomas Birch (1705-1766), con un apparato iconografico a piena pagina affidato agli incisori Jacob Houbraken e George Vertue. Nel catalogo Manfrin del 1796 esso spicca tra i titoli maggiormente costosi, insieme ad altre edizioni illustrate - tra cui si segnala *L'Augusta Ducale Basilica di San Marco*, sontuosa impresa promossa dal dinamico editore Antonio Zatta nel 1761, riutilizzando i vecchi rami di Antonio Visentini -³⁰ e ai volumi di stampe. Questi ultimi costituiscono un nucleo di particolare rilevanza che sollecita dei raffronti con le biblioteche di Anton Maria Zanetti il Vecchio³¹ e soprattutto di Francesco Algarotti, la quale era proprio caratterizzata da una significativa presenza di formati costituiti in via prevalente da incisioni,³² quasi a dichiarare una sorta di interesse per il primato dell'immagine rispetto alla parola. Parecchi titoli in casa Manfrin fanno riferimento a imprese incisive illustranti musei, tanto di pitture quanto di antichità, cicli pittorici, corpora di disegni ordinati secondo criteri monografici o montati in miscellanee: un museo immaginario o virtuale, che piace leggere come integrazione e completamento di quello reale dispiegato lungo

²⁴ Moschini 1815, II, 54. La biblioteca è ricordata anche da Zanotto 1838, 36 e Francesco Scipione Fapanni, per il quale ultimo si rinvia a Zorzi 1987, 347 e 526.

²⁵ Per i tipi Zatta aveva visto la luce nel 1763, sempre a firma del Pepoli, una *Traduzione della tavola di Cebete in versi sciolti ed alcune rime profane, morali, e sagre*, in 8°. Cf. Saccenti 1988, II, *ad vocem*.

²⁶ Un breve profilo del Pepoli è reperibile in Fantuzzi 1788, 347.

²⁷ Per i dipinti e la loro ubicazione odierna sia consentito di rinviare a Borean 2018, 15-16 e 134-6.

²⁸ Zorzi 1998, 839.

²⁹ *Traité de la Peinture, et de la Sculpture*. Par Mrs. Richardson, Père & Fils: Divisé en trois tomes, Amsterdam 1728, chez Herman Uytwerf, in 8°.

³⁰ Cicogna 1847, 622.

³¹ Kowalczyk 2015, 2018.

³² Raines 2005, 228.

le sale del piano nobile. A titolo esemplificativo si possono menzionare la riedizione sponsorizzata da Pierre-François Basan nel 1763 del cosiddetto *Recueil Crozat* (pagato 440 lire),³³ un compendio destinato a fare scuola nella nascita del libro d'arte ed esemplare modello di un'erudizione *à la page* nel campo delle arti nella società dell'Illuminismo,³⁴ o ancora, per restare in ambito francese, i progetti grafici per le fontane di Versailles di Charles le Brun (1619-1690).³⁵ Nel filone delle antichità si distinguono i dieci volumi del *Museo Fiorentino*, monumentale impresa coordinata da Anton Francesco Gori (1691-1757), costati oltre 1000 lire;³⁶ il *Museo Pio Clementino* di Giovan Battista Visconti (1782); *Le Antichità di Ercolano esposte*, pubblicate in otto volumi tra 1757 e 1792; le celebri vedute di Roma di Giovan Battista Piranesi o, ancora, la sontuosa silloge di immagini del palazzo di Diocleziano a Spalato pubblicata da Robert Adam nel 1764 con il coinvolgimento di un'*équipe* di incisori tra cui Francesco Bartolozzi (1728-1815).³⁷

Passando ai titoli connessi a specifici artisti secondo un orientamento monografico, giova segnalare la *Pinacotheca Hamptoniana* di Nicolas Dorigny, riprodotte i cartoni di Raffaello preparatori per gli arazzi della Sistina: il volume, portato a termine tra 1711 e 1719 su commissione della regina Anna d'Inghilterra, era reputato piuttosto raro a fine Settecento.³⁸ Non potevano poi mancare le raccolte fiorite sull'onda della pratica delle stampe 'che imitano i disegni':³⁹ dai *Cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani pittore fiorentino*, uno dei primi e riusciti esperimenti editoriali in tale categoria, che segna peraltro gli esordi di Francesco Bartolozzi,⁴⁰ alla traduzione dei fogli di Parmigia-

nino di proprietà di Alessandro Sanvitale realizzata da Benigno Bossi (1772)⁴¹ o ancora alle riproduzioni di Girolamo Mantelli degli originali di Leonardo e dei pittori leonardeschi custoditi all'Ambrosiana (1785).⁴² Volgendo lo sguardo alle edizioni promosse a Venezia e dedicate a maestri locali, spicca l'album derivato dai teleri di Sant'Orsola di Carpaccio, impresa ideata dal padre domenicano Giuseppe Toninotto (1716-1803), ambiguo personaggio legato al circolo dell'editore Albrizzi.⁴³

La rassegna sin qui condotta offre, pur in sintesi, uno spaccato della varietà di temi rappresentati negli scaffali della biblioteca di casa Manfrin, aperta alle novità provenienti dal resto d'Italia e dalla piazza europea. Non senza, però, significative o quantomeno curiose assenze: ad esempio la *Raccolta di cento dodici stampe della pittura sacra* di Pietro Monaco, pubblicata a più riprese a Venezia a partire dal 1743⁴⁴ e che, per contenuto, poteva assomigliare a una galleria virtuale di opere d'arte o anche a un catalogo illustrato di dipinti potenzialmente acquisibili per un *nouveau riche* come Manfrin. Infine, un'ultima annotazione: nella parabola dell'editoria illustrata veneziana del Settecento, uno degli apici è unanimemente riconosciuto nell'appoggio economico elargito da ricchi intenditori d'arte, fra tutti Joseph Smith, non certo insensibili ai guadagni garantiti da quel comparto del commercio librario. Per un imprenditore spregiudicato quale fu Girolamo Manfrin, la stampa poteva costituire un terreno di investimento? Appare improbabile, anche alla luce della conclamata crisi che travolge il settore in chiusura del Settecento.⁴⁵ La dedica della prima ristampa dei *Vari capricci inventati ed incisi dal celebre Gio. Batta Tiepolo*, uscita nel 1785, congiun-

33 *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France, dans le Cabinet du roi, dans celui de Monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets; divisé suivant les différentes écoles*, Paris, Basan, 1763. Leca 2005, 645.

34 Su tali aspetti cf. Leca 2005, 623-4.

35 *Recueil de divers Desseins de Fontaines et de Frises maritimes Inventez et dessinez par Monsieur Le Brun premier Peintre du Roy, Directeur et Chancelier de l'Academie Royale de Peinture et Sculpture, Avec Privilège du Roy*, stampato nel 1685 da Gérard Edelinck e ripubblicato da Jean Audran a metà Settecento.

36 *Museum Florentinum exhibens insignora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt*, Florentiae, 1731-1762.

37 Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, London, printed for the author, 1764; Jatta 1995, 105-7.

38 Tormen 2009, 168.

39 Sul fenomeno resta sempre valido il riferimento a Borea 1991.

40 Jatta 1995, 11 e 69. Del volume, ideato da Ignazio Hugford nel 1762, Manfrin possedeva l'edizione stampata a Roma nel 1786.

41 *Raccolta di disegni originali di Fra.co Mazzola detto il Parmigianino, tolti dal gabinetto di sua eccellenza il Sig.re conte Alessandro Sanvitale, incisi da Benigno Bossi Milanese Stuccatore Regio e Professore della Reale Accademia delle Belle Arti*, 1772.

42 Girolamo Mantelli, *Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originale esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari lombardi [...]*, Milano, 1785.

43 Per Toninotto vedi il profilo curato da Paola Benussi in Borean, Mason 2009, 311-12; sull'album di incisioni e i suoi dedicatee cf. Cicogna 1847, 636 e Borean c.s., 94-5.

44 Per un riepilogo delle varie edizioni cf. il corpus riordinato in Apolloni 2000.

45 Infelise 1990, 194-200.

ta all'assenza nel frontespizio del nome dell'editore - sorprendente se si pensa che, di norma, scopo della dedica era quello di ottenere un beneficio dal personaggio omaggiato - ha comunque suggerito a Dario Succi l'ipotesi di riconoscere nello stesso Manfrin il motore dell'iniziativa, diretta principalmente ad alimentare la sua immagine di uomo colto e protettore delle arti.⁴⁶ L'analisi tecnica dell'esemplare dei *Capricci* conservato nel Museo Correr, che si caratterizza per l'eccellente qualità tipica delle prime impressioni della tiratura - la sua provenienza da Giuseppe Nicoletti, autore di un catalogo della pinacoteca Manfrin uscito nel 1872, autorizzerebbe a supporre l'antica provenienza dagli scaffali della sala K del palazzo - ha evidenziato una filigrana ricorrente nella carta inglese coeva, già impiegata da Smith per le edizioni Pasquali da lui patrocinate. Quanto e in che misura la figura del console britannico abbia potuto ispirare un modello culturale per dilettanti e 'imprenditori' delle arti, è ben noto.⁴⁷ Nella rincorsa di Manfrin a guadagnarsi un posto di primo piano nella società, senza perdere mai di vista i profitti, non dovettero passare inosservati personaggi come Smith o John Strange,⁴⁸ uno degli ultimi Residenti inglesi a Venezia, rimasto celebre anche per i suoi numerosi interventi proprio nel campo dell'editoria.

Insieme agli album coerenti per argomento o di carattere monografico, che potevano rivestire valore di documentazione delle opere d'arte in sintonia con gli orientamenti maturati a fine Settecento tra collezionisti e conoscitori,⁴⁹ la biblioteca Manfrin conteneva nel 1796 anche *portfolii* di stampe 'diverse', dunque miscellanee esito di assemblaggi di pezzi sciolti e in origine indipendenti. Ulteriore testimonianza dell'apertura dei Manfrin verso il mondo della grafica sia d'invenzione sia di riproduzione, non ricordata dalle fonti letterarie coeve, giunge da due documenti: il primo risale al 27 febbraio 1834 e consiste in un inventario dei beni mo-

bili della villa di terraferma a Sant'Artemio nel trevigiano - dove si era ritirato Pietro Manfrin dopo l'interdizione - contenente una puntuale descrizione di un ambiente denominato «Camera delle stampe». Qui le incisioni abbandonano le cartelle e gli album dell'intenditore, si trasformano in *furniture prints* ornando gli ambienti domestici e diventando fruibili a una sfera sociale allargata. Il secondo documento, invece, corrisponde a un elenco databile alla metà dell'Ottocento,⁵⁰ diviso in due parti dedicate rispettivamente alle stampe antiche e a quelle moderne, registrate in maniera sommaria senza seguire un criterio di classificazione per scuole o per incisori o per artisti, con parecchie storpiature di nomi e titoli: tutti indizi di una certa fretteolosità, così come di una mancata consultazione dei trattati e dei dizionari all'epoca largamente disponibili per gli amatori di stampe.⁵¹ Per entrambi gli inventari in questione manca l'attestazione o la firma di un esperto, e del resto la natura schematica delle voci descrittive porta ad escludere l'intervento di una figura di quella categoria, divenuta prassi consolidata quantomeno dalla fine del Settecento.⁵² L'interpretazione delle fonti ora menzionate si rivela particolarmente insidiosa per la «natura riproducibile e multipla dei materiali» oggetto di classificazione, come ha opportunamente richiamato Giorgio Marini;⁵³ inoltre, a invocare prudenza nel processo esegetico stanno la varietà e le diverse declinazioni assunte dal collezionismo di stampe, indagato perlopiù secondo una campionatura tesa a privilegiare i casi ritenuti più significativi o più «eclatanti».⁵⁴ Pur partendo dal presupposto che le liste Manfrin siano incomplete e pur nell'impossibilità di verificare l'esistenza a monte di un progetto culturale organico (dei Manfrin o dei loro eruditi consulenti) oltre che di valutare la qualità degli esemplari rispetto agli standard fissati all'epoca, dal confronto dei documenti si delinea a larghi tratti la fisionomia di un insieme numericamente limitato (poche

⁴⁶ Succi 1985, 54-6. A Manfrin venne pure dedicata la raccolta intitolata *Collezione di ritratti delli più celebri pittori della Scuola veneziana antichi e moderni nuovamente raccolti e pubblicati*, di scadente qualità per il reimpiego di incisioni riprese dalle *Maraviglie* di Carlo Ridolfi. Cf. Cicogna 1853, 784.

⁴⁷ Whistler 2009.

⁴⁸ Per una recente biografia di Smith si rimanda alla voce di Whistler in Borean, Mason 2009, 305; su Strange cf. Collavin 2007-2008, cui si deve la completa trascrizione del carteggio con Giovanni Maria Sasso, particolarmente ricco di informazioni sulle imprese editoriali sponsorizzate dal diplomatico britannico.

⁴⁹ Marini 1997, 92-3.

⁵⁰ ASVe, *Conservatoria del registro e tasse, b. 1581, Eredità nuove estinte*, fasc. 1443, allegato I; BMC, Codice Cicogna 3007/13.

⁵¹ Nei cataloghi della biblioteca si registrano l'edizione del 1762 del *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rebus, sous les quels les plus célèbres Peintres, Graveurs & Dessinateurs ont déguisé leur nom, traduit de l'allemand*, dell'archeologo e storico tedesco Johan Friedrich Christ (I edizione Parigi, 1754) e la *Descrizione della raccolta di stampe di S.E. il signor conte Jacopo Durazzo patrizio genovese esposta in una dissertazione sull'arte dell'intaglio a stampa* (Parma, 1784).

⁵² Cf. Raines 2005, 228 e Borean 2009, 32-4.

⁵³ Marini 2005, 259.

⁵⁴ Marini 1997, 86.



Figura 1 Francesco Bartolozzi, *La morte del capitano Cook*. 1785. Acquaforate, 28,6 × 39,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art

centinaia di pezzi) che trova ispirazione nel modello di una raccolta guidata da un approccio focalizzato sui principali protagonisti dell'arte incisoria dal Rinascimento in avanti, in linea con gli orientamenti dei più cospicui gabinetti di stampe creati all'epoca in ambito veneto da eruditi e professionisti come il padre Somasco Benedetto Buratti (1724-1804) o il medico Francesco Aglietti (1757-1836).⁵⁵ Irrinunciabile il nome di Marcantonio Raimondi, rappresentato da un esemplare dell'*Annunciazione* (definita «assai rara») derivata dall'analoga scena della serie della *Piccola Passione* di Dürer; seguivano poi Martino Rota (con il *Tizio* o *Prometeo* desunto da Tiziano), Ugo da Carpi, Jacopo Caraglio, Giorgio Ghisi. Tra i nordici, oltre al già citato maestro di Norimberga, di cui i Manfrin possedevano

gli esemplari di due capolavori-icone cioè la *Melancolia* e il *Sant'Eustachio*,⁵⁶ figuravano alcuni 'Piccoli Maestri' - come Georg Pencz -, Heinrich Aldegrever, registrato nella forma italianizzata «Aldo Grave» coniata da Giovanni Paolo Lomazzo,⁵⁷ ed infine Luca di Leida con una versione del celebre *Ecce Homo*. Tuttavia, nonostante queste prestigiose testimonianze dell'incisione degli 'antichi', nella collezione Manfrin la parte preponderante era occupata dalle stampe di mano moderna, in sintonia con un orientamento comune tra gli amatori dell'epoca in area veneta, che non mancò di provocare vivaci reazioni di segno negativo tra gli addetti ai lavori. Basti qui ricordare la delusione di Francesco Novelli (1767-1836), rimasto celebre soprattutto per l'impresa incisoria dei disegni allora repu-

⁵⁵ Cf. Moschini 1806, II, 100-4; per Buratti, appassionato di architettura, vedi anche la voce di Elena Bassi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, 1972, [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-buratti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-buratti_(Dizionario-Biografico)/), mentre per Aglietti cf. Tosato 2002.

⁵⁶ Fara 2007, 17, 101-5, 127-9.

⁵⁷ Fara 2019, 18.



Figura 2 John Hall, da Benjamin West, *Il Trattato della Pennsylvania*. 1775. Incisione, 48,9 × 62,39 cm. Washington DC, National Gallery of Art

tati di Mantegna e oggi assegnati a Marco Zoppo. Pur deciso a concludere l'opera, Novelli lamentava a Giovanni de Lazara quanto il pubblico fosse

assai scarso nell'animarli, vedo bene ancor io che questa è opera che non può piacere a tutti e che la Dama non si fornirebbe il gabinetto di un tal genere mentre vogliono veder il granito e il gusto inglese ma vorrei vederle almeno prendere da quelli che hanno buon gusto e raccolta di stampe antiche e che anche a tempi nostri ve ne sono molti e per li quali par che possa essere interessante.⁵⁸

Scontata dunque la preminenza di uno dei più dotati protagonisti della stampa *d'après*, Francesco Bar-

tolozzi, e delle sue immagini mitologico-allegoriche, non senza però qualche esemplare dedicato a episodi ed eventi storici recenti, come *La morte del capitano James Cook* (1785) [fig. 1], esploratore marittimo ucciso alle Hawaii nel 1779;⁵⁹ seguivano, tra gli altri, Nicolò Schiavonetti (1771-1813) con la *Morte di Marat* (1794), versione antieroica dell'assassinio del tribuno del popolo - accasciato in vestaglia da camera e pantofole - derivata da una tela perduta di Domenico Pellegrini,⁶⁰ e John Hall (1739-1797) con il *Trattato della Pennsylvania* (1775) [fig. 2], desunto dall'omonimo dipinto di Benjamin West (Pennsylvania Academy of the Fine Arts).

Pare utile chiudere questa rassegna entrando nella «Camera delle stampe» della villa di Sant'Artemio, dove si dispiegavano opere perlopiù contem-

⁵⁸ Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. X, 514, c. 46, lettera di Francesco Novelli a Giovanni de Lazara, 8 aprile 1796. Sulla diffusione del gusto per le stampe inglesi in area veneta a partire dal secondo Settecento cf. il contributo di Giorgio Marini in Infelise, Marini 1990, 266-7.

⁵⁹ Jatta 1995, 21-2.

⁶⁰ Infelise, Marini 1990, nr. 11, 282-3.

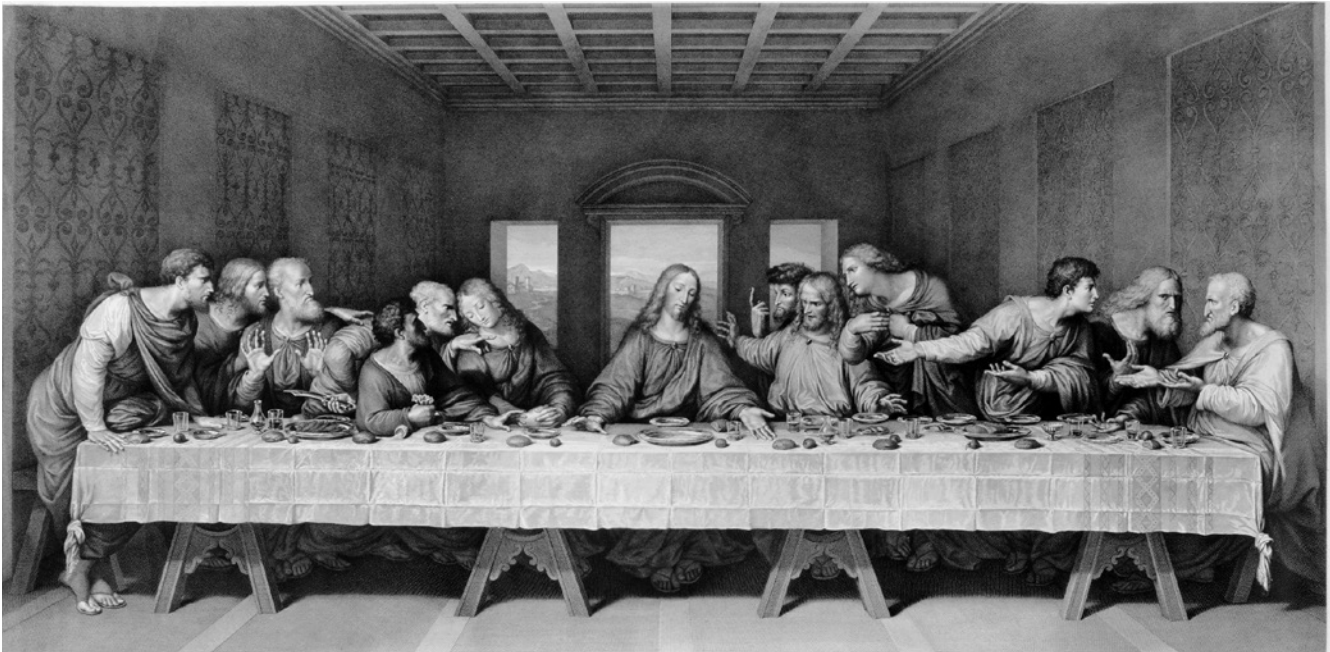


Figura 3 Raffaele Morghen, da Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*. 1800. Incisione, 56,1 × 96,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art

poranee, ormai repute imprescindibili da trattati e dizionari specialistici dell'epoca,⁶¹ a partire dall' *Ultima Cena* di Leonardo riprodotta da Raffaele Morghen (1758-1833) [fig. 3]: una stampa dal formato monumentale, che sarebbe divenuta punto nodale della fortuna ottocentesca del maestro toscano, venendo celebrata come

la più grande incisione della più grande tra le pittoriche composizioni, la Cena dell'immortale Leonardo incisa da questo sovrano genio.⁶²

Sempre di Morghen, seguiva il cosiddetto *Cavallo*, cioè il *Ritratto equestre di Don Francisco de Moncada*, riprodotto da un celebre dipinto di Antoon Van Dyck già a palazzo Braschi a Roma (oggi Parigi, Musée du Louvre). Altre voci sono riferite ad opere dal diverso grado di notorietà: la *Trasfigurazione* di Raffaello incisa da Nicolas Dorigny

(1652-1746); la *Venere e la Danae* di Robert Strange (1721-1792), realizzate a partire dai celebri prototipi tizianeschi degli Uffizi e di Capodimonte; la *Sainte Geneviève* di Jean Joseph Balechou (1715-1765) da Carl van Loo; infine la *Strage degli Innocenti* di Paul Pontius (1603-1658) connessa a un prototipo di Pieter Paul Rubens, e *La morte del generale James Wolfe* di William Wollett (1735-1785) da Benjamin West (1776).

Le funzioni e le esigenze di arredo assegnate alle stampe dalla manualistica della prima metà dell'Ottocento,⁶³ furono concretamente applicate nella villa Manfrin, a scapito tuttavia della conservazione materiale delle incisioni stesse, molte delle quali vengono descritte come «maltenute», smarginate e patite. Un destino di cura e tutela affatto diverso di quello riservato alla galleria dei dipinti nel palazzo di città.

⁶¹ Vallardi 1843.

⁶² Ferrario 1836, XLIV-XLV.

⁶³ Ferrario 1836, CXI consigliava «gallerie di belle stampe siccome ornamento istruttivo, dilettevole e prezioso di una civile abitazione».

Appendice documentaria

a cura di Gabriele Tonizzo

Catalogo della biblioteca di palazzo Manfrin (1796)

Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. PD c 835/4

Nella trascrizione del documento sono stati adottati i seguenti criteri:

- è stato mantenuto per quanto possibile il layout proprio del manoscritto, con l'aggiunta di una colonna per gli autori delle opere citate e di una riga vuota per separare i volumi dal punto di vista alfabetico, seguendo la proposta del compilatore del testo originale;
- si sono riprodotte inalterate le lettere maiuscole e minuscole, la punteggiatura e gli accenti;
- sono state sciolte le abbreviazioni dei nomi di persona;
- si sono mantenuti i refusi del testo originale, indicando con una nota le diciture corrette ove ritenuto necessario.

Catalogo

Libri esistenti nella

Camera K

Classe Prima Libri di Architettura, e Matematiche				Volumi	Valore	
[c. 1r]	XIV	N° 165	Alberti Leon Battista	Dell'Architettura, e della Pittura \$Traduzione di Cosimo Bertoli. Bologna nell'Istituto delle Scienze 1782. in 4. ^{to} legato in Cartone	N° 1	L. 33.-
	III	448	Amico Padre Bernardino	Trattato delle Piante degli Edifizj di Terra Santa – In Firenze appresso Secconcelli 1619. con figure di Calote in 4. ^{to} Legato in Pergamena	1	24.-
	III	460	Barbaro Daniele	La pratica della prospettiva Venezia appresso li Borgomieri 1569. in 4. ^{to} legato in pelle	1	16.-
	XV	303	Bassi Martino	Dispareri in materia di Architettura, e Prospettiva. Milano 1771. per Giuseppe Galeazzi – in 4. ^{to} legato in Pergamena	1	22.-
	XV	263	Bessoni Giacomo	Il Teatro degli Strumenti, e Macchine – Lione per Bortolomeo Vicenti 1782. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	16.-
	IV	472-473	Bibiena Ferdinando Galli	Direzioni d'Architettura e Prospettiva – Venezia 1796. in 8. ^{vo} legato in Cartone	2	10.-
[c. 1v]	XV	259	Boncini Pater Filippus	Templi Vaticani Historia Romae 1696. in 4. ^{to} legato in Pergamena	1	22.-
	V	558	Boromino Francesco	Fabbriche della Sapienza di Roma – Roma 1720. in foglio legato in Cartone	1	30.-
	X	623	Canal Antonio	Prospettive celebri di Venezia divise in tre parti – Venezia per il Pasquali 1751. in Foglio per traverso legato in Cartone	1	44.-
	X	596	Canal Antonio	Vedute varie incise in acquaforte come sopra in Foglio per traverso legato in Cartone	1	24.-
	III	438-441	Cancellieri Francisci	De Segretarijs Basilicae Vaticanae Romae 1786. in 4. ^{to} legato in pelle	4	110.-

[c. 2r]	XIV	168	Cattaneo Pietro	L'Architettura – Venezia per Aldo 1567. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	30.-
	XV	260	Contino Bernardino	La prospettiva pratica – Venezia 1684. presso Menz in 4. ^{to} legato in pelle	1	10.-
	XII	21	De Azara Don Giuseppe Nicola	Descrizione dell'Apparato Funebre di Carlo III. Roma presso Pagliarini 1789. in 4. ^{to} legato in Carta	1	16.-
	XV	204		Dell'Architettura Egiziana – Disertazione Parma nella Stamperia Reale 1786. in 4. ^{to} Legato in Cartone	1	10.-
	X	617	De' Rossi Filippo	Raccolta di Vasi, e Targhe sopraposte alle Fabbriche più insigni di Roma di celebri Architetti – Roma per Dom.co De' Rossi 1713 in Foglio per traverso legato in Pergamena	1	30.-
[c. 2v]	IV	532-534	De Rossi Domenico	Studio di Architettura Civile sopra di Ornamenti, di Porte Finestre § Parte prima 1702. parte seconda 1711., e parte 3. ^{za} 1721. in foglio legato in Cartone	3	198.-
	XIV	135-138		Descrizione della Ducal Chiesa di S. ^t Marco – Venezia per Bartolomeo Baroncelli 1753. in 4. ^{to} leg.to in pelle	4	16.-
	XV	256		Disegni della Specola di Padova antichi, e moderni manoscritto in Foglio Legato in Cartone	1	22.-
	XV	234-235		Ebanista Inglese – Londra 1779. in Foglio con sua spiegazione in Italiano Manoscritto	2	264.-
[c. 3r]	IV	565-566		Fabbriche, e Monumenti antichi di Roma in Foglio legati in Cartone	2	66.-
	XIV	150	Falti Giovanni Battista Romano	Fontane di Roma – Norimberga 1685. in foglio legato in Pergamena	1	30.-
	V	576	Fontana, e Ferrerio	Palazzi di Roma – Roma 1694. in Foglio legato in Cartone	1	44.-
	V	596	Le Brun Carlo	Raccolta di varj disegni di Fontane § – Parigi per Edilinch in foglio legato in Cartone	1	30.-
	XIV	103	Lauro Giacomo Romano	Antichità di Roma in 4. ^{to} per traverso – Roma 1612. legato in Cartone	1	44.-
[c. 3v]	XII	23	Monaldini Venanzio	Depositi di alcuni Sommi Pontefici – Roma 1780. in foglio legato in Cartone	1	33.-
	X	614	Marieschi Michiele	Vedute di Venezia 1741 in Foglio grande per traverso legato in Cartone	1	30.-
	IX	601	Morigia Camillo	Il Sepolcro di Dante Poeta – Firenze 1780. in foglio	1	12.-
	III	456	Paladio Andrea	I quattro Libri d'Architettura § Venezia per Carampello 1581. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	66.-
	IV	560-561	Palladio Andrea	Le Fabbriche, e Disegni Illustrati dal Bertotti Scamozzi – Venezia 1786. Tomi 4. legati in due – in foglio grande in pelle	2	132.-
	V	580	Palladio Andrea	Le Thermes des Romains colle osservazioni del Bertotti Scamozzi Vicenza 1785. in foglio legato in pelle	1	32.-

[c. 4r]	IV	538-542	Palladio Andrea	Architettura di nuovo ristampata con le operazioni dell'Architetto N.N. Francese, ed Italiano – Venezia per Angelo Pasinelli 1740. Tomi 9. Legati in 5. in foglio in Carta Pergamena	5	261.-
	XVI	332	Palladio Andrea	Delle Basiliche Antiche, e di quella di Vicenza, discorso del Conte Enea Arnaldi – Vicenza 1767. per Vendramin Mosca in 4. ^{to} legato in pelle	1	8.-
	V	578	Piranesi Giovanni Battista	Parte prima di Architettura, e Prospettive – Roma nella Stamperia Pagliarini 1743. foglio piccolo legato in Carta	1	24.-
	X	621-622	Piranesi Giovanni Battista	Vedute di Roma in Foglio Atlantico per traverso – legato in Cartone	2	110.-
	V	585	Piranesi Giovanni Battista	Vedute di Archi Trionfali, ed altri Monumenti in foglio legato in Cartone	1	44.-
	IV	545-546	Pozzo Andrea	Prospettiva de' Pittori, ed Architetti – 1764. in foglio legato in Cartone	2	110.-
[c. 4v]	IV	551	Raffael d'Urbino	Architettura, ed Ornati della Loggia del Vaticano – Venezia per il Santino 1783. in foglio legato in Cartone	1	88.-
	III	397	Rossi Matteo Gregorio	Fabbriche in prospettiva di Roma moderna divisa in tre parti 1686. – Roma in foglio per traverso legato in pelle	1	44.-
	IV	528-531	Rugieri Ferdinando	Architetture antiche e moderne della Città di Firenze, con l'aggiunta della Metropolitana – Firenze 1755. in foglio legato in Cartone	4	132.-
[c. 5r]	XV	258	Serlio Sebastiano	Architettura – Venezia 1551. per Melchior Sessa, in 4. ^{to}	1	44.-
	XIV	96	Serlio Sebastiano	Architettura – Venezia 1566. per Francesco Senese in 4. ^{to} legato in pergamena	1	22.-
	III	459	Sardi Pietro	Architettura Militare per Giunti 1639. in 4. ^{to} legato in Pergamena	1	16.-
	III	432	Sambin Huges	De la diversité des Termes – a Lion 1572. – par jean Durant in 4. ^{to} legato in Cartone	1	12.-
	XII	20	Sirigati Cav. Lorenzo	La pratica della prospettiva – Venezia 1625. in foglio legato in pergamena	1	22.-
	IV	489		Saggio sopra l'Architettura Gotica – Livorno 1766. per Marco Cortellini in 16. ^o	1	2.-
[c. 5v]	III	447	Temanza Domenico	Vite de più celebri Architetti, e Scultori Veneti – Venezia 1758. – nella Stamperia Palese Tomi 2. in Volumi uno in 4. ^{to} Legato in Cartone	1	16.-
	III	455	Temanza Domenico	Vita di Giacomo Sansovino 1752 per il Storti, e Vita di Andrea Palladio in Venezia per il Pasquali in 4. ^{to} legato in pergamena	1	12.-
	XIV	149	Vittuvio ¹	Architettura In Lattino, e Volgare, tradotto dal Galliani in Napoli 1758. in foglio legato in pelle	1	44.-
	III	451-452	Venuti Ridolfino	Antichità di Roma – In Roma 1763. per Giovanni Battista Bernabò in 4. ^{to} legato in pelle	2	44.-
	III	453-454	Venuti Ridolfino	Roma moderna opera Postuma – Roma 1766. per Carlo Barbellini in 4. ^{to} legato in pelle	2	44.-
[c. 6r]	IX	610	Vanvitelli Luigi	Il Real Palazzo di Caserta – Napoli 1756. nella Stamperia Reale in Foglio Atlantico legato in pelle	1	132.-

IX	597	Vicentini Antonio	L'Augusta Basilica Ducale di S. ^t Marco – Venezia 1761. presso Antonio Zatta in foglio stragrande legato in Cartone	1	66.-
IX	602		Vedute della Città di Firenze – Firenze 1744. in foglio per traverso legato in pelle	1	100.-
X	613		Vedute delle Ville, ed altri luoghi della Toscana – Firenze 1757. in foglio per traverso legato in pelle	1	100.-
III	450	Vasi Giuseppe	Vedute delle Piazze di Roma in foglio piccolo legato in pelle	1	22.-
XVI	295	Vignola Giacomo Baroccio	Architettura concernente i cinque Ordini – Venezia 1773. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	6.-

[c. 6v]

Classe Seconda
Delle Antichità di ogni genere

				Volumi	Valore	
XIV	155-156	Aringhi	Roma Subterranea – Romae 1651. in foglio legato in pergamena	N° 2	L. 88.-	
XV	233	Bertoli Santo	Pitture antiche de Sepolcri de Romani, e del Sepolcro de Nasoni – Roma 1738. in 4. ^{to} legato in pelle	1	44.-	
XV	242-243	Bertoli Santo	Museum Odescalum – Romae 1751 in 4. ^{to} legato in Cartone	2	88.-	
XV	244	Bertoli Santo	I antichi Sepolcri, e Musolei Romani – Roma 1727. in 4. ^{to} legato in pelle	1	55.-	
IV	537	Bianchini Mons. ^t Francesco	Palazzo dei Cesari – Verona 1738. in foglio legato in Cartone	1	66.-	
XV	240	Bellori	Imagini de' Filosofi ed Uomini Illustri – Roma 1719. in 4. ^{to} legato in pelle	1	50.-	
XV	224	Bellori Giovanni Pietro	I Dodici Cesari incisi da Enea Vicco – Roma 1730. in foglio	1	33.-	
[c. 7r]	XV	231-232	Bertoli Pietro	Le antiche Lucerne Sepolcrali figurate – Roma 1729. con aggiunta di varie altre Antichità dello stesso Autore in foglio legato in Cartone	2	66.-
XV	248	Bertoli Giovanni Domenico	Le Antichità di Acquileja – Venezia per l'Albrizzi 1739. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	16.-	
XVI	358-359	Banduri Anselmo	Numismata Imperatorum Romanorum § Lutetiae Parisiorum 1718. in foglio legato in pelle	2	88.-	
IX	594	Bertoli Pietro Santi	Colonna Trajana in foglio per traverso legato in pelle	1	176.-	
IX	593	Bertoli Pietro Santi	Admiranda Romanorum antiquitatum vestigia – Romae in foglio per traverso legato in pergamena	1	132.-	
XV	252	Bertoli Pietro Santi	Colonna Antonina in foglio per traverso legato in pergamena	1	110.-	
X	625	Bellino Gentile	Colonna Teodosiana in foglio per traverso legato in Cartone	1	16.-	
III	449	Bertoli Pietro Santi	Virgilio figurato – Roma 1776. in 4. ^{to} legato in pelle	1	44.-	
[c. 7v]	XV	236-237	Causei	Museo Romano – Roma 1746. in 4. ^{to} legato in cartone	2	120.-
XVI	330	Cartari Vincenzo	Le immagini dei Dei antichi – Venezia 1787. in 4. ^{to} legato in pelle	1	12.-	

	III	467	Canini Giovanni Angelo	Iconografia – Roma 1669. in 4. ^{to} legato in pergamena	1	22.-
	XV	245-247	Dempsteri Tomaso	De Etruria legali – Firenze 1723. con l'aggiunta del Passari in foglio legato in Cartone	3	145.-
	III	398-401	De Rossi Domenico	Gemme antiche figurate – Roma 1707 § in 4. ^{to} legato in pelle	4	110.-
	III	425	Dolce Francesco Maria	Descrizione Istorica del Museo di Cristiano Denh – Roma 1772. in 4. ^{to} legato in pelle	1	16.-
[c. 8r]	XIII	74-83		Ercolano – Antichità in foglio	10	1100.-
	XIV	114	Enea Vico	Augustarum Icones in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	22.-
	X	620	Fabroni	Disertazione sulle Statue appartenenti alla Favola di Niobe – Firenze 1779 in foglio legato in Cartone	1	30.-
	XV	181	Ficoroni	Le Maschere Sceniche, e le Figure Comiche – Roma 1748. in 4. ^{to} legato in pelle	1	20.-
	XV	189	Florich Erasmo	Notitia elementari Numis matamatiquorum Vindobonae 1758. in 4. ^{to} legato in pelle	1	10.-
[c. 8v]	V	567-568		Giustiniana Galeria in foglio legato in pelle	2	500.-
	XIV	176-178	Goti Antonio Francesco	Thesaurus Veterum Dicstycorum – Firenze 1759. in foglio legato in Cartone	3	150.-
	III	464-466	Guarnassi M. Mario	Origini Italiane ossia Memorie storiche etrusche – Luca 1767. in Foglio legato in Cartone	3	88.-
	XV	250-251	Gori	Dactylitheca Smithiana – Venezia 1767. per Pasquali in 4. ^{to} legato in Cartone	2	88.-
	XV	220	Guasco Francesco	I Riti Funebri di Roma pagana – Luca 1758. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	8.-
	XIV	132-133		Galleria di Antichi Greci Romani – Poschiavo 1783. e 1784. in 4. ^{to} legato in Cartone	2	12.-
	XV	194	Gronovio Giacomo	Gemmae et Sculpturae antiquae – Franequera 1694. in 8. ^{vo} legato in pergamena	1	44.-
[c. 9r]	XIV	162	Iunij Francisci	De Pictura Veterum – Rotterdam 1694. in foglio legato in pergamena	1	66.-
	XIV	169	Kirchero	La China Illustrata Amsterdam 1670. in Foglio – legato in Marocchino	1	44.-
	XIV	171-172	Lambeccj	De Bibliotheca Cesarea Vindobonensi Vindobonae 1766. e 1769. in foglio legato in pelle	2	50.-
	XV	205	Lipsj Iusti	Saturnalium Sermonum Libri suo – Anversa 1604. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	10.-
	XV	179-180	Lafitau ²	Moeurs Des Sauvages Ameriquains Parigi 1724. in 4. ^{to} legato in pelle	2	50.-
	IV	490-491	Lucas Paolo	Suoi Viaggi nell'Egitto, e Turchia – Amsterdam 1720. in 16. ^{mo} legati in pergamena	2	8.-
[c. 9v]	XIII	84-93		Museo Fiorentino – Firenze 1731 § in foglio legati in pelle	10	1100.-
		94-95		Si Aggiunge la serie de Ritratti de' Pittori moderni – Firenze 1765. in foglio legati in pelle	2	176.-

	XV	226-230	Muselli Matteo	Numismata antiqua – Verona 1752. in 4. ^{to} legati in pelle	5	210.-
	XVI	343-357	Montefaucon	L'Antiquité expliquée – Parigi 1709. in foglio legato in pelle <div style="text-align: right; margin-right: 20px;"> Parte prima 5 Parte seconda 5 Parte terza 5 </div>	5 5 5	880.-
	III	420-421	Montefaucon	La Religion des Gaulois – Parigi 1727 in 4. ^{to} legati in pelle	2	50.-
	XV	222	Mascrier	Description de l'Egypte – Parigi 1735. in 4. ^{to} legato in pelle	1	22.-
	XII	16-19		Museo Capitolino – Roma 1741. in foglio legati in Cartone	4	176.-
	XIV	173-174		Museo Mazzucchelliani – Venezia 1761. per Antonio Zatta in foglio legati in pelle	2	132.-
	XII	26	Maffei	Verona Illustrata – Verona 1732. in foglio legato in Cartone	1	88.-
[c. 10r]	V	572	Natali Giovanni Battista	Avvanzi delle Antichità esistenti in Pozzuolo, Cuma, e Baja – Napoli 1758. in foglio legato in Cartone	1	132.-
	IV	547		Ovidio figurato – Amsterdam 1702. in foglio legato in pelle	1	88.-
	X	627-628	Piranesi Giovanni Battista	Vasi, Candelabri, Tripodi § in foglio Atlantico legati in Cartone	2	264.-
	IX	603	Piranesi Francesco	Raccolta di Statue antiche in foglio legato in Cartone	1	132.-
	XIV	166-167	Passerj	Musei Lucernae Fictiles – Pesaro 1739. in foglio legato in pelle	2	88.-
[c. 10v]	XIV	157-161	Poleni Giovanni	Antiquitatum Romanorum Supplementa – Venezia per Giovanni Battista Pasquali 1737. in foglio legati in pelle	5	154.-
	XIV	170	Publj Terentj	Comoediae cum figuris – Urbini 1736. in foglio legato in pergamena	1	33.-
	IV	548-550	Passeri Giovanni Battista	Picturae Etruscorum – Romae 1767. 1770. e 1775. in foglio legato in Cartone	3	110.-
	XVI	333-342	Pedrussi Paolo	I Cesari in Oro § Parma nella Stamperia Reale 1694. in foglio legati in Cartone	10	132.-
	XIV	101	Pepoli Conte Cornelio	Lettere intorno la Favola di Cebete – Venezia 1771. in 4. ^{to} legato in pelle	1	5.-
[c. 11r]	XIV	129	Rolli	I Avvanzi dell'Antica Roma – Londra 1739. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	10.-
	XV	223	Rosembergh	Madama Altichiero – Padova 1787. in 4. ^{to} legato in pelle	1	22.-
	XV	221	Sadeler Egidio	Vestigj delle antichità di Roma, Tivoli, e Pozzuolo § Roma 1660. in 4. ^{to} per traverso legato in pelle	1	22.-
	XIV	175	Sandrari Gioachino	Sculpture Veteris admiranda – Norimberga 1680. in foglio legato in pergamena	1	88.-
	III	457	Scamozzi Vicenzo	Discorsi sopra l'antichità di Roma – Venezia 1582. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	22.-

[c. 11v]	V	589	Terzi Francesco	Ritratti di Uomini Illustri di Casa d'Austria in foglio legato in Cartone	1	44.-	
	IV	556		Trevisano Museo Busti antichi in foglio legato in Cartone	1	44.-	
	IV	482	Toti Pompilio	Ritratto di Roma antica in 8. ^{vo} legato in pergamena Roma 1627	1	4.-	
[c. 12r]	IX	608-609	Visconti Giovanni Battista	Museo Pio Clementino in foglio Atlantico 1782. Legato in Cartone	2	220.-	
	IX	543-544	Venuto Redolfino	Numismata Musei Albani Romae 1739. e 1744. in foglio legato in pelle	2	132.-	
	XV	188	Vaillant	Numismata Imperatorum Romanorum – Parigi 1674. in 4. ^{to} legato in pelle	1	16.-	
	III	422-424	Vaillant	Numismata Imperatorum Romanorum – Romae 1743. in 4. ^{to} legato in pergamena	3	66.-	
	III	463	Vaillant	Istoria Regum Syriae Haeae Comitum 1732. in 4. ^{to} legato in pergamena	1	30.-	
	III	462	Ursati Sartorj	Monumenta Patavia – Padova 1652. in 4. ^{to} Legato in pergamena	1	20.-	
	XV	182-184	Winkelman	Istoria delle Antichità – Leipzig 1781. in 4. ^{to} legati in pelle	3	44.-	
	V	586-587	Zanetti Antonio Maria	Statue antiche, greche, e Romane della publica Libreria di Venezia 1741. e 1743. in foglio	2	264.-	
[c. 12v]	Classe Terza Libri appartenenti alla Pittura, ed all'Arte del Disegno					Volumi	Valore
	V	570		Azioni degli Uomini Illustri Fiorentini espresse nelle Volte della Real Galleria di Firenze § in foglio legato in Cartone	N° 1	L. 50.-	
	XIV	104	Armenini Giovanni Battista	Dei veri precetti della Pittura – Venezia 1678. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	6.-	
	III	402		Abcedario pittorico con le aggiunte – Firenze 1776. in 4. ^{to} legato in pelle	1	24.-	
	XVI	328	Affò Padre Ireneo	Vita del Parmegianino – Parma 1784. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	4.-	
	IV	483	Algarotti	Saggio sopra la Pittura – Livorno 1763. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	2.-	
	IV	510	Ascanij Giacomo	Descrizione di due famosi Quadri di Raffael d'Urbino § Bologna 1720. in 16. legato in pergamena	1	4.-	
	XIII	71-73	Aretino	Raccolta di tutte le sue Lettere divise in sei parti – Parigi 1609. in 8. ^{vo} legati in pergamena	3	60.-	
[c. 13r]	III	395	Bartoli Pietro Santi	La Vita di Lione X. dipinta da Raffaello – Roma in 4. ^{to} legato in Cartone	1	12.-	
	X	624	Bartoli Pietro Santi	Trionfo di Sigismondo Imperatore – Opera di Giulio Romano, e del Primatizio – Roma in foglio per traverso legato in Cartone	1	24.-	
	XIV	154	Bonavera Domenico	Anatomia di Tiziano in 4. ^{to} legato in pelle	1	12.-	
	V	564	Birch Tomas	Ritratti di Uomini Illustri d'Inghilterra – Londra 1743. in foglio legato in pelle	1	352.-	
	IV	553	Bossi Benigno	Raccolta di diversi Disegni del Parmegianino – Parma 1772. in foglio legato in pelle	1	48.-	

	XIV	153	Bossi Benigno	Mascarate alla Greca – Parma 1771. in foglio legato in Cartone	1	22.-
	XVI	302-322	Baldinuzzi Filippo	Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in quà § Firenze 1767. in 8. ^{vo} legati in cartone	21	110.
	IV	504	Barri	Viaggio pitoresco d'Italia – Venezia 1671. in 16. ^o legato in Cartone	1	4.-
[c. 13v]	XV	187	Bartolozzi Sebastian Benedetto	Vita di Giacomo Vignali Pittore Fiorentino Firenze 1753. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	4.-
	XVI	323	Bellei Domenico	Pitture di Sassuolo – Modena 1784. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	4.-
	XVI	288	Barotti	Pitture, e Sculture di Ferrara – Ferrara 1770. in 16. ^o legato in Cartone	1	4.-
	XVI	296	Bottani Giovanni	Descrizione delle Pitture del Regio Palazzo del Te – Mantova 1783. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	3.-
	IV	481		Buffalmacco Bonamico Pittore – sua Vita – Carpi 1762. in 16. ^{mo} Legato in Cartone	1	2.-
	III	394	Bellori Giovanni Pietro	Descrizione delle immagini dipinte da Raffael d'Urbino nella Camera del Palazzo Apostolico – Roma 1695. in 4. ^{to} leg.to in pelle	1	22.-
	XV	195	Bocchj Achillis	Simblicorum ³ Quaestionum etc. Bologna 1555. in 4. ^{to} legato in pelle	1	22.-
	XIV	131	Boschini Marco	La Carta del navigar Pittoresco – Venezia 1660. in 4. ^{to} legato in pelle	1	10.-
	IV	502	Bisagno Frà Francesco	Trattato della Pittura – Venezia 1642. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	10.-
	III	403	Baldinuzzi Filippo	Vita del Cav. Bernino – Firenze 1682. in 4. ^{to} legato in pelle	1	10.-
	IV	506	Boschini Marco	Le ricche miniere della Pittura – Venezia in 16. ^{mo} legato in pelle	1	6.-
	XIV	106	Bellori Giovanni Pietro	Vita di Carlo Maratti – Roma 1732.	1	12.-
				vi si aggiunge Luigi Scaramuzza – Le Finezze de' Penelli Italiani – Pavia 1674. in 4. ^{to} legato in pergamena ⁴		
	XVI	329	Bevilacqua Ippolito	Vita di Giambettin Cignaroli – Verona 1771. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	3.-
[c. 14r]	IV	514	Boschini Marco	Pitture di Vicenza – Venezia 1677. in 16. ^o legato in pelle	1	4.-
	IV	520	Bartoli Francesco	Pitture Scolture, e Architetture di Bergamo – Vicenza – 1774. in 16. ^{mo} legati in pelle	1	3.-
	IV	519	Bardi Girolamo	Descrizione dei Quadri della Sala del gran Consiglio di Venezia Venezia 1660. in 16. ^{mo} legato in pelle	1	4.-
	III	434	Bossi Benigno	Raccolta di Teste, e pensieri – Parma in 4. ^{to} legato in pelle	1	30.-
	XIV	118-124	Bottari M. ^r Giovanni	Raccolta di Lettere Pittoriche – Roma 1757. in 4. ^{to} legati in pelle	7	66.-
	IV	524	Borghini Raffaello	Il riposo – Firenze 1784. in 8. ^{vo} legato in pergamena	1	33.-
	XVI	285-287	Borghini Raffaello	Il riposo – Siena 1787. in 8. ^{vo} legato in pelle	3	16.-
[c. 14v]	X	619	Castiglione	Varj suoi Disegni – incisi dal Zompini in Foglio per traverso legato in Cartone	1	12.-
	X	626	Caracci Anibale	il Gabinetto Farnesiano inciso da Pietro Acquila – Roma in Foglio per traverso legato in cartone	1	22.-

	V	579	Cecchi Giovanni Battista e Benedetto	N.° 24. Stampe di varj Pittori Fiorentini tratti dalli migliori sue opere – Firenze 1776. In foglio – legato in Cartone	1	44.-
	V	584	Cecchi Giovanni Battista e Benedetto	Raccolta di N.° 24. Stampe tratte da Quadri di alcune Gallerie, e Palazzi di Firenze 1787. in Foglio legato in Cartone	1	44.-
	V	574	Caracci Annibale	La Galleria del Palazzo Magnani – Bologna in foglio legato in Cartone	1	30.-
	XIV	152	Campi Antonio	Descrizione di Cremona con le figure di Agostino Caracci – Cremona 1585. legato in pergamena	1	154.-
	IX	606	Carpaccio Vettore	Le sue Pitture di S.ª Orsola incise a Fumo dal Dalliano in foglio per traverso legato in cartone	1	88.-
[c. 15r]	V	591-592	Crozat	Raccolta di Stampe dei più bei quadri, e disegni che sono in Francia – Parigi 1763. in foglio legati in pelle	2	440.-
	XV	201	Camper Gilest	Difference des Traits du Visage in 8.º legato in Cartone	1	16.-
	XV	185	Camper M.ª Pierre	Discorso pronunciato nell'Accademia del Disegno – Amsterdam 1792. in 8.º legato in cartone	1	16.-
	XVI	291	Chiusole Adamo di Roveredo	Dell'Arte della pittura Libri 8. Poema – Venezia 1769 in 16.º legato in pelle	1	4.-
	XV	197		Capitoli dell'Accademia della Pittura della Città di Verona l'Anno 1760. Vi si aggiunge l'Orazione in Morte di Giambettino Cignaroli – Verona 1781. in 8.º Legato in Cartone	1	4.-
	XVI	271	Crespi D.ª Luigi Canonico	Vita di Silvestro Gianotti intagliatore e Statuario Lucchese – Bologna 1770. in 8.º legato in Cartone	1	3.-
	III	396	Caracci Annibale	Alcuni suoi pensieri incisi in Rame – Roma in 4.º legato in pelle	1	10.-
	XVI	301		Catalogo della Galleria Elettorale di Dresda ⁵ – Dresda 1765. in 8.º legato in pelle	1	10.-
	IV	495	Cotta Giovanni Battista	Il Tempio di S.ª Francesco di Rimini – Luca 1765. in 16.º legato in Cartone	1	4.-
	XVI	277	Chiusole Adamo di Roveredo	Li precetti della Pittura Libri 4. in versi – Vicenza 1781. in 8.º legato in pelle	1	3.-
	XIV	105	Crespi D.ª Luigi	La Certosa di Bologna descritta nelle sue Pitture – Bologna 1782. in 4.º legato in pelle	1	4.-
	XVI	326	Chizzola Luigi	Le Pitture e Scolture di Brescia – Brescia 1760. In 8.º legato in Cartone	1	3.-
[c. 15v]	XVI	273	Crespi Luigi Canonico	Discorso, sopra i due celebri professori Innocenzio da Mola, ed il Bagnacavallo – Bologna 1774. in 8.º legato in Cartone	1	2.-
	XVI	289	Crespi Luigi Canonico	Le Pitture di Pescia Bologna 1772. in 8.º legato in cartone	1	2.-
	III	429	Condivi Ascanio	Vita di Michiel Angelo Bonarotti – Firenze 1746. in 4.º legate in pergamena	1	22.-
	IV	516	Carlieri	Ritratto delle cose più notabili della Città di Firenze – Firenze 1767. in 16.º legato in Cartone	1	3.-
	V	590	Cattani Antonio	Osteografia, e Miografia del Corpo Umano § Bologna 1780. in foglio legato in carta	1	44.-
	III	445-446	Corbinelli	Istoria geneologica della Famiglia de Gondi – Parigi 1705. in 4.º legati in pelle	2	66.-
	XVI	300	Christ	Dictionnaire des Monogrammes Chiffres § Parigi 1762. in 8.º legato in pelle	1	22.-

[c. 16r]	XV	213-215	Declaustre	Dizionario miteologico – Venezia 1776. in 4. ^{to} legato in pelle	3	30.-
	IX	605	Dorigny Nicolò	Le Nozze, e Amori di Psiche negli Orti Farnesiani – Roma 1693. in foglio per traverso legato in pelle	1	66.-
	XII	22	Dorigny Nicolò	I Pianeti di Raffaello di Urbino in foglio legato in Cartone	1	16.-
	IV	558	Domenichino Domenico Zampieri	Le Pitture di Grottaferrata – Roma 1762. in foglio legato in Cartone	1	40.-
[c. 16v]	III	435	Dante Aligeri	Le figure della sua Comedia in foglio piccolo per traverso legato in pelle <i>NB. Venduto in Giugno 1885 per £. It. 40.-⁶</i>	1	22.-
	XV	186		Dialoghi di un Amatore della verità in difesa del terzo Tomo della Felcina pittrice – Bologna § in 8. ^o legato in pelle	1	6.-
	XV	198		Dell'Eccellenza delle belle Arti di Scoltura, Pittura, e Architettura, dimostrata nel Campidoglio l'anno 1728. Roma 1729. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	3.-
	IV		Desterreich Matthieu	Descrizione di un Gabinetto di Pitture di differenti Maestri 1757. in 8. ^{vo} legato in carta	1	4.-
	IV	505		Descrizione delle Pitture di Amversa ⁷ – Amversa 1757. in 16. ^{mo} legato in Cartone	1	4.-
	XV	238	Da Vicini Leonardo	Trattato della Pittura – Napoli 1733. in foglio legato in pelle	1	24.-
	XV	249	Debie	Ritratti de' Rè di Francia – Parigi 1733. in foglio legato in pelle	1	22.-
	III	430	Durero Alberto	Pittore, e Geometra – della Simitria ⁸ de' Corpi Umani – Venezia 1591. in 4. ^{to} legato in pelle	1	22.-
	XIV	147	Dal Pozzo Conte Bartolomeo	Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Veronesi – Verona 1718. in 4. ^{to} legato in pelle	1	8.-
	XIV	142	Dati Carlo	Vite de' Pittori antichi – Napoli 1730. in 4. ^{to} legato in pelle	1	5.-
	XVI	278		Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno – Luca 1754. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	4.-
	IV	484-488	De Pites Roderico	sue opere – Amsterdam, e Lipsia 1767. in 12. ^o legati in pelle	5	66.-
[c. 17r]	XV	202		Descrizione dei Cartoni disegnati da Carlo Cignani, e Sebastiano Ricci posseduti dal Sig. ^r Smit – Venezia 1749. in 4. ^{to} legato in pelle	1	4.-
	XVI	294	Dolce M. ^r Lodovico	Dialogo della Pittura Italiana, e Francese – Firenze 1735. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	6.-
	IV	493		Descrizione della Galleria del Conte di Pembroke – Firenze 1754. in 8. ^{vo} legato in cartone	1	3.-
	III	431	Dureri Alberti	Simetria partium Romanorum Corporum – Parisiis 1757. in 4. ^{to} legato in pelle	1	30.-
	IV	498		Descrizione della Reale Galleria di Firenze secondo lo Stato attuale – Firenze 1794. in 16. ^o legato in Cartone	1	3.-
	IX	598	Da S. ^t Giovanni Giovanni	Pitture del Salon Imperiale di Firenze – Firenze 1766. in foglio legato in pelle	1	110.-
	IX	604	Dorigny Nicolò	Li Cartoni di Raffaello, che si ritrovano a Londra – in foglio grande legato in Cartone	1	154.-
	XIV	134	Della Valle P. ^o Maria Gulielmo	Vite de' Pittori antichi Greci, e Latini in 4. ^{to} Siena 1795. legato in Cartone	1	16.-

[c. 17v]	IV		Farsetti	Cattalogo de' Quadri esistenti nella sua Galleria in 16.º legato in Cartone	1	3.-
	IV	471	Fresnoy Carlo Alfonso	L'Arte della Pittura – Roma 1775. in 8.º legato in pelle	1	6.-
	XIV	425	Fossati Giuseppe	Orazione recitata nell'Accademia Veneziana l'Anno 1774. in 8.º legato in pelle	1	2.-
	XIV	126	Suddetto	altra Orazione recitata nella suddetta Accademia l'Anno 1776. in 8.º legato in pelle	1	2.-
	IV	523		Forestier illuminato intorno le cose più notabili di Venezia 1782. in 8.º legato in pelle	1	10.-
	XVI	325	Franchi Antonio	La Teoria della Pittura – Luca 1739. in 8.º legato in pelle	1	5.-
[c. 18r]	V	583	Fontenai M. l'Abbè	Galleria del Pallazzo Reale di Parigi incisa in Rame in tre corpetti in foglio Parigi 1786.	1	132.-
	III	442	Firminiano	suo Gabinetto di pitture in 4.º legato in pelle	1	6.-
[c. 18v]	XVI	267	Gautier	l'arte di acquarellare – Luca 1760. in 8.º legato in pelle	1	5.-
	X	627	Genga Bernardino	Anotomia ⁹ per uso ed intelligenza del Disegno – Roma 1691. in foglio legato in Cartone	1	30.-
	XIV	143	Giulianelli	Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure § Livorno 1753. in 4.º leg.to in pelle	1	6.-
	IV	554	Gabiani Antonio Domenico	Raccolta di cento suoi pensieri, con la vita dell'Autore – Roma 1786. in foglio legato in Cartone	1	110.-
	V	581-582	Gierini	Raccolta di sua Galleria – Firenze 1756. in foglio legati in cartone	2	132.-
	III	433	Gozzi Gasparo	L'Arte della Pittura Poema tradotto dal Francese in occasione di Nozze – Venezia 1771. in 4.º legato in seta	1	6.-
	XVI	324	Giovio	Discorso sopra la Pittura – Londra 1776. in 8.º legato in Cartone	1	6.-
	IV		Gotti Vincenzo	Cattalogo ragionato di molti Quadri da lui posseduti posti in Vendita in 16.º Fiorenza 1787 – legato in Carta	1	1.-
	XV	261	Guarcin da cento Giovanni Francesco Barbieri	suoi Paesi – Venezia 1754. in foglio legato in Cartone	1	12.-
	IV	499		Guida al Forestiere per le rarità di Firenze – Firenze 1793. in 16.º legato in Cartone	1	3.-
[c. 19r]	III	404	Hugford Ignazio Enrico	Vita di Antonio Domenico Gabbiano Pittore Fiorentino – Firenze 1762. in 4.º legato in Cartone	1	4.-
[c. 19v]	IX	599	Inig Lodovico	Disegni del celebre Francesco Marzola detto il Parmigianino – Bologna 1788. in foglio legato in Cartone	1	30.-
	IV	492	leagemann	Saggio sul buon gusto delle belle Arti – Firenze 1771. in 16.º legato in carta	1	2.-
[c. 20r]	IV	559	Lanfranco Giovanni	Consiglio dei Dei negli Orti Borghesi inciso da Pietro Acquila – Roma in foglio legato in cartone	1	24.-
	V	562	Lairesse Girardo	Tutte le opere incise dallo stesso – in foglio legato in cartone	1	132.-
	IX	600	Le Febre Valentino	Le opere di Tiziano, di Paolo Veronese § incise in Roma 1782. in foglio legato in cartone	1	88.-

	XIV	130	Lomazzo Giovanni Paolo	Trattato della Pittura – Milano 1584. in 8. ^{vo} legato in pelle	1	33.-
	IX	611	Liotard Giovanni Michiele	Li Cartoni di Carlo Cignani e Sebastian Ricci posseduti dal Sig. ^r Smith – Venezia per Pasquali 1743. in foglio legato in Cartone	1	88.-
	XIV	115	Lomazzo Giovanni Paolo	Idea del tempio della Pittura – Milano 1590. in 8. ^{vo} legato in pergamena	1	10.-
	IV	468	Lamo Alessandro	Discorsi intorno la Scoltura, e Pittura – Cremona 1784. in 8. ^{vo} leg.to in pergam. ^a	1	8.-
	XVI	280	Lacombe	Dizionario portatile delle belle Arti – Bassano 1781. in 8. ^o legato in pelle	1	4.-
	XVI	284	Lazzarini Giovanni Andrea	Catalogo delle Pitture di Pesaro – Pesaro 1783. in 8. ^{vo} legato in Cartone	1	3.-
	IV	475-479	Latuada Serviliano	Descrizione di Milano con figure – Milano 1737. in 8. ^o legati in pelle	5	25.-
	XV	190	Lioni Ottavio	Ritratti di alcuni celebri Pittori del secolo XVII – Roma 1731. in 4. ^{to} legato in pelle	1	8.-
	IV	501	Le Brun Carlo	Conferenza sopra le esposizioni delle passioni con le figure – Verona 1751. in 8. ^o legato in pelle	1	10.-
[c. 20v]	IV	497		L'Antiquario Fiorentino per osservar con metodo le cose più notabili di Firenze – Firenze 1781. in 16. ^o legato in pelle	1	3.-
[c. 21r]	IX	595	Mantegna Andrea	Il Trionfo di Giulio Cesare Roma 1692. in foglio per traverso Legato in cartone	1	22.-
	X	618	Mitelli Giuseppe	L'Enea vagante pitture del Caracci – Roma 1663. in foglio legato in cartone	1	12.-
	V	577	Mantelli Girolamo	Disegni Originali di Leonardo da Vinci e sua Scuola – Milano 1785. in foglio legato in cartone	1	33.-
	XIV	128	Merlon Giacomo Vam	Raccolta de' più belli Edificj e Facciate di Chiese di Parigi § in 8. ^o per traverso legato in cartone	1	22.-
	XVI	227	Meurst Giovanni	Atene Batava – Leiden 1625. in 8. ^{vo} legato in pergamena	1	22.-
	XVI	290	Mengo Antonio Raffaele	Suo Elogio Storico – Milano 1780. in 8. ^o legato in Cartone	1	4.-
	XV	199	Manni Domenico	Dell'errore che persiste di attribuirsi le pitture al S.to Evangelista – Firenze 1766. in 8. ^o legato in cartone	1	4.-
	IV	511	Morelli Giovanni Francesco	Brevi notizie delle Pitture, e Scolture di Perugia – Perugia 1683. in 32. ^o legato in pergamena	1	4.-
	XV	192-193	Malvasia Conte Carlo Cesare	La Felcina Pittrice Bologna 1678. in 4. ^{to} legati in pelle	2	44.-
	XV	191		Aggiunta alla suddetta Felcina del Canonico Crespi – Roma 1769. in 4. ^o legato in pelle	1	22.-
	XVI	331	Mochel Cristiano	Cattalogo della Galleria Imperiale di Vienna – Basilea 1784. in 4. ^{to} legato in pelle	1	8.-
	XV	216-219		Memorie per le belle Arti 1785. § in 4. ^{to} legati in Cartone	4	50.-
[c. 21v]	XIV	140-141	Mengs Antonio Raffaello	sue opere pubblicate a Don Giuseppe d'Azara – Bassano 1783. in 4. ^{to} legato in pelle	2	4.-
	XVI	293	Milizia	Dell'Arte del vedere nelle belle Arti del Disegno – Venezia 1781. In 8. ^o leg.to in pelle	1	3.-
	IV	508	Martinelli Domenico	Il ritratto di Venezia – Venezia 1684. in 16. ^o legato in pelle	1	4.-
	IV	517	Marcheselli	Pitture di Rimino – Rimino 1754. in 16. ^o legato in pelle	1	3.-

	XIV	117	Massolari D. ⁿ Mario	Le Reali grandezze dell'Escuriale – Bologna 1650. in 8.° legato in pelle	1	10.-
[c. 22r]	IV	525	Nicoli Clemente	Disegni di Eccellenti Pittori Italiani – Bologna 1786. in foglio legato in Cartone	1	20.-
	XV	196	Orlandi	Abecedario Pittorico – Napoli 1763. in 4.° legato in pelle	1	10.-
	XV	241	Pussin Nicolò	Le Forze di Ercole incise da Gerardo Dran – Parigi 1638. in foglio piccolo per traverso legate in Cartone	1	22.-
	IV	536	Polanzani	Vita della gran Madre di Dio incisa su li disegni di Nicolò Passino – Roma 1783. in foglio legato in cartone	1	24.-
[c. 22v]	XIV	148	Patina Carla Catterina	Pitture scelte dichiarate – Colonia e Venezia 1691. in foglio legato in pergamena	1	44.-
	XIV	127	Pissari	Dialoghi tra Claro, e Sarpiri di Pittura – Bologna 1778. in 8.° legato in Cartone	1	5.-
	IV	537	Picart Bernardo	Le imposture innocenti – Amsterdam 1734. in foglio legato in Cartone	1	110.-
	IV	503	Pino Paolo	suo Dialogo di Pittura – Venezia 1548. in 16.° legato in pergamena	1	8.-
	IV	500		Pitture, Scolture, e Architetture pubbliche, e private di Bologna – Bologna 1792. in 16.° legato in pelle	1	4.-
	XVI	282	Pagani Giovanni Filiberto	Le Pitture e Scolture di Modena – Modena 1770. in 8.° legato in pelle	1	4.-
	VII	444	Passeri Giovanni Battista	Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti che anno lavorato in Roma – Roma 1772. in 4.° legato in pelle	1	22.-
	X	616		Portafoglio con entro varie stampe, e disegni		
[c. 23r]	III	449	Raffael d'Urbino	La Favola di Pische ¹⁰ – Roma 1774. in 4.° per traverso legato in pelle	1	30.-
	IV	526	Raffael d'Urbino	Diverse figure girolifiche dipinte in una Sala del Vaticano, ed incise da Gerardo Audran in foglio legato in cartone	1	24.-
	X	615		Raccolta di Migliori Quadri della Galleria di Firenze – Firenze 1778. foglio grande legato in pelle	1	264.-
	IX	607	Rubens Pietro Paolo	La Galleria del Palazzo di Lucemburgo – Parigi 1710. in foglio legato in foglio legato in pelle	1	154.-
	XIV	164		Ritratti de' più celebri Pittori della Scola Veneziana – Venezia 1787. in foglio legato in Marocchino	1	30.-
	XV	208-213	Ripa Cesare	Iconologia – Perugia 1764. § in 4.° legato in Cartone	5	60.-
	XVI	297	Righetti Orazio Camillo	Le Pitture di Cento – Ferrara 1768. in 8.° legato in cartone	1	3.-
	XIV	144-145	Ridolfi Cav. Carlo	Le Meraviglie dell'Arte, ovvero le Vite de' Pittori Veneti, e dello Stato – Venezia 1648. in 4.° legati in pelle	2	66.-
	XIV	146	Ridolfi Cav. Carlo	Vita del Tintoretto – Venezia 1642. in 4.° legato in pelle	1	6.-
	IV	494	Rossetti Giovanni Battista	Pitture Scolture, e Architetture di Padova – Padova 1780. in 8.° leg.to in pelle	1	4.-

	IV	507	Rigamonti D. ⁿ Ambrogio	Descrizione delle Pitture più celebri di Treviso – Treviso 1776. in 16.° legato in pelle	1	1.-
	IV	509	Rutta Clemente	Le Pitture di Parma – Parma 1752. in 16.° legato in pergamena	1	2.-
	XIV	139	Rosa Salvador	Raccolta di varie figure incise dal medesimo in 4.° legato in pergamena	1	16.-
[c. 23v]	IV	515	Rossignoli Carlo Gregorio	La Pittura in Giudizio – Bologna 1696. in 16.° legato in pelle	1	2.-
	XVI	292		Risposta alle riflessioni critiche del Marchese d'Argens – Luca 1755. in 8.° legato in pelle	1	4.-
	XIV	281	Ratti Carlo Giuseppe	Notizie storiche intorno la vita e le opere del Coreggio – Finale 1781. in 8.° legato in pelle	1	4.-
	III	458	Radero Matteo	Bavaria Sancta figurata – Monaco in 4.° legato in Cartone	1	22.-
	XVI	264-265	Richardason	Trattato di Pittura e Scultura – Amsterdam 1728. in 8.° legato in pelle	2	40.-
	XVI	276	Reynolds Giosuè	Discorsi dell'Arte del Disegno – Firenze 1778. in 8.° legato in pelle	1	5.-
	IV	512	Rosa Salvador	Satire – Amsterdam 1790. in 12.° legato in Cartone	1	5.-
[c. 24r]	XIV	163	Sadeler Marco	I vasi dipinti da Polidoro di Caravagio – Roma 1605. in 4.° legato in Cartone	1	16.-
	XV	262	Sandrant Gioachino	Accademia dell'Arte Pittorica – Norimberga 1683. in foglio legato in pergamena	1	198.-
	III	408-419		Serie degli Uomini Illustri in Scoltura, Pittura, e Architettura con loro eloggj, e ritratti incisi in Rame – Firenze 1769. § in 4.° legati in pelle	12	176.-
[c. 24v]	XV	125		Statue poste alla Publica vista in Firenze in 4.° legato in Cartone	1	12.-
	X	612		Statue, e bassi rilievi poste alla publica vista in Firenze – in foglio legato in Cartone	1	24.-
	XIV	102	Sansovino M. ^r Francesco	La Venezia con l'aggiunta del Stringa – Venezia 1604. in 4.° legato in Cartone	1	8.-
	XVI	283	Sebastiani Leopoldo	Relazione storica del Palazzo di Caprarola, e sue Pitture – Roma 1741. in 8.° legato in Cartone	1	4.-
	XV	206-207	Soprani	Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi con l'aggiunta di Carlo Giuseppe Ratti; Genova 1768. in 4.° legati in pelle	2	30.-
	XIV	116	Scancelli Francesco	Microcosmo della Pittura – Cesena 1657. in 4.° legato in pelle	1	10.-
	V	575		Serie Cronologica di N.° 100. Ritratti della Famiglia Cedici – Firenze 1761. in foglio	1	132.-
[c. 25r]	III	461	Tiepolo Giovanni Battista	Varj capriccj incisi dal medesimo – Venezia 1785. in foglio legato in pelle	1	22.-
	IV	518	Titi Pandolfo	Descrizione delle Pitture, Scolture, e Architetture di Pisa – Luca 1751. in 8.° legato in pelle	1	5.-
	XIV	99	Tiraboschi Abate Girolamo	Notizie di Scultori, Pittori, ed Architetti Modonesi – Modena 1786. in 4.° legato in pelle	1	10.-
[c. 25v]	XII	24-25	Vandich Antonio	Li ritratti degli Uomini Illustri del Secolo XVII. in Scoltura, Pittura § Amsterdam, e Lipsia 1759. in Foglio legati in pelle	2	330.-

	XV	200		Versi e prose sopra una serie di Eccellenti Pitture del Marchese Ercolani – Bologna 1780. in 8. ^{vo} legato in cartone	1	4.-
	XIV	107-113	Vasari Giorgio	Vite de' più celebri scultori, Pittori, ed Architetti – Livorno, e Firenze 1767. in 8. ^o legati in pelle	7	110.-
	XII	298	Vittoria Don Vincenzo	Osservazioni sopra li Libri della Felcina Pittrice di differenti Maestri 1757. in 8. ^o legato in Carta	1	5.-
	XIV	151	Vouet Simon	sue Opere incise dal Dorigny, ed altri in foglio legato in pelle	1	132.-
	III	426-428	Vasari Giorgio	Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti con le Note di Mons. ^r Bottari – Roma 1759., e 1760. in 4. ^{to} legati in pelle	3	132.-
	XVI	279	Verci Giovanni Battista	Notizie intorno le opere de' Pittori, e Scultori Bassanesi – Venezia 1775. in 8. ^o legato in pelle	1	4.-
	IV	470	Veccellio Cesare	Abiti antichi – Venezia 1664. in 4. ^{to} legato in pergamena	1	8.-
	IV	480		Viaggio Pittorico delle Vicinanze di Parigi – Parigi 1755. in 12. legato in pelle	1	8.-
	IV	522		Viaggio Pittorico di Parigi – Parigi 1752. in 8. ^o legato in pelle	1	10.-
	III	405-407	Valle	Lettere Senesi sopra le belle Arti – Venezia 1782. – Roma 1785. e 1786. in 4. ^{to} legati in pelle	3	36.-
	XVI	266	Webb Daniele	Ricerche sopra le bellezze della pittura – Venezia 1791. in 8. ^o legato in pelle	1	5.-
[c. 26r]	XVI	268-270	Vendramin Mosca Francesco	Descrizione delle Pitture, Architetture, e Scolture di Vicenza – Vicenza 1779. legati in pelle in 8. ^o	3	16.-
	XV	253-255	Wander AA. Petrus	Il gran Teatro Istorico figurato Volumi 5. Leiden 1703. § in foglio legati in pelle	3	176.-
	XV	239		Vestiarj Americani miniati – Francfort 1590. in foglio legato in cartone	1	66.-
	IV	555	Van Hulle	Ritratti di tutti li Commissarj per la pace di Munster – Amversa 1648. in foglio legato in pergamena	1	132.-
[c. 26v]	XIV	200	Zanetti Ippolito	Vita del Conte Carlo Cignani – Bologna 1722. in ottavo legato in pergamena	1	4.-
	IV	496	Zanotti Pietro Cavasson	Le Pitture di Bologna – Bologna in sedicesimo legato in pelle	1	4.-
	V	563	Zanotti Giovanni Pietro	Le Pitture di Bologna – Venezia 1756. in foglio legato in Cartone	1	154.-
	XV	257	Zuccarelli Francesco	Alcune Pitture di Andrea dal Sarto – Pitigliano 1731. in 4. ^{to} legato in Cartone	1	30.-
	V	571	Zanotti Giovanni Pietro	Il claustro di S. ^r Michiele di Bologna – Bologna 1776. in foglio legato in Cartone	1	100.-
	IV	527	Zanetti Antonio Maria	Pitture a fresco de principali Maestri Veneziani – Venezia 1760. in foglio legato in Cartone	1	44.-
	V	573	Zanetti Antonio Maria	Raccolta di varj disegni del Parmegianino in foglio legato in Cartone	1	16.-
	XVI	272	Zuccaro Federico	L'idea de Pittori, ed Architetti – Roma 1768. legato in pelle	1	6.-
	IV	469	Zagurri Pietro	Orazione recitata nella pubblica Accademia Veneta – Venezia 1787. in 8. ^o legato in cartone	1	1.-

[c. 27r]	IV	513	Zanotti Giovanni Pietro	Nuovo fregio di gloria a Felcina Pittrice, ossia Vita di Lorenzo Pasinelli Pittore Bolognese – Bologna 1703. in 16.° legato in cartone	1	3.-
	III	436-437	Zanotti Giovanni Pietro	Storia dell'Accademia Clementina di Bologna – Bologna 1779. in 4.° legati in pelle	2	33.-
	XVI	299	Zanotti Giovanni Pietro	Avvertimenti per un Giovine incaminato per la Pittura – Bologna 1756. in 8.° legato in pelle	1	4.-
	XVI	274-275	Zanetti Antonio Maria	La Pittura Veneziana, e le opere pubbliche de' Veneziani Maestri – Venezia 1771. in 8.° legati in pelle	2	14.-
	IV	521	Zanetti Antonio Maria	Descrizione di tutte le Pitture della Città di Venezia – Venezia 1733. in 8.° legato in pelle	1	16.-
	IV	474	Zuccheroli Francesco	Descrizione della Galleria Reale di Firenze – Firenze 1783. in 8.° legato in pelle	1	10.-
	XIV	97-98	Zaist	Notizie de' Scultori, Pittori, ed Architetti Cremonesi – Cremona 1774. in 4.° legati in pelle	2	22.-
	IV	552	Zompini Gaetano	Le Arti di Venezia che vanno per la via – Venezia 1753. in foglio legato in Cartone <i>NB. Venduto nel Giugno 1885 al prezzo di £.It. 150.¹¹</i>	1	22.-

[c. 28r] Classe Quarta
 Libri appartenenti alla Storia naturale

				Volumi	Valore
	II	387	Argenville	Istoria Naturale – Trattato delle pietre, metalli, Minerali, ed altri fossili – Parigi 1755. in foglio legato in Cartone	1 L. 44.-
	II	388	Argenville	Istoria Naturale delle Conchiglie § Parigi 1757. in foglio legato in Cartone	1 44.-
	II	392-393	Bonani Filippo	Istoria Naturale de' Quadrupedi Inseti, Testacci § Roma 1773. in foglio legati in Cartone	2 176.-
	II	378-380	Bonett Carlo	contemplazion della natura Venezia 1790. in 8.° legati in cartone	3 12.-
	XII	1-8	Buffon	Istoria Naturale – La Teoria della Terra Venezia 1782. in 12. Legati in Cartone	8
		9-15	Simile	Storia del Regno animale, e dell'Uomo	7
		15-41	Simile	Quadrupedi	27
		42-59	Simile	Storia degli Ucelli	17

[c. 28v]	II	360-363	Linneo Carlo	Sistema della natura – Vindobonae 1767. § in 8.° legati in cartone	4	40.-
	II	391		Museo Besleviani – 1716. in foglio legato in Cartone	1	22.-
	II	384	Oligero Giacomo	Museo di Danimarca Storia naturale – Hafniae 1699. in foglio legato in pelle	1	44.-
	II	389	Olina Pietro	Uccelliera con le figure del Tempesta, del Villamena – Roma 1684. in foglio legato in cartone	1	22.-

[c. 29r]	II	381	Plinio	Sua Storia naturale – Venezia presso il Giolito 1543. in 4.° legato in pergamena	1	44.-
----------	----	-----	--------	--	---	------

II	383	Rumphy	Tesoro delle Chiocchiole – Leiden 1751. in foglio legato in pelle	1	132.-
II	385-386	Soldani	Dei Testacei § Siena 1789. e 1791. in foglio legato in cartone	2	88.-
II	390	Scila Agostino	Dei corpi Marini petrificati – Roma 1752. in foglio legato in cartone	1	22.-
II	382	Sandello Natanelle	Istoria Succinorum Corpora aliena involventium – Lipsia 1742. in foglio legato in pergamena	1	88.-
II	364-377		Spettacolo della Natura – Venezia 1786. § in 8.° legati in cartone	14	50.-

[c. 29v]	XVII		Raccolta di opere periodiche di diverse Classi in lingua Inglese in 8.° legato in pelle – Londra	86	176.-
----------	------	--	--	----	-------

[c. 30r] Addi 17. novembre 1796.
Sommaro de' Prezzi, e numero de' Volumi contenuti nel presente
Cattalogo acquistati a tutt'oggi, ed esistenti nella Camera K.

	Volumi	Valore
Libri di Architettura, e Matematiche	N° 80	L. 3284.-
Delle Antichità di ogni genere	160	8827.-
Libri appartenenti alla Pittura, ed all'Arte del Disegno	297	7291.-
Libri appartenenti alla Storia naturale	179	1180.-
	Sommano li Volumi	N° 716
	Somma il Valore	L. 20582.-

- 1 per Vitruvio.
- 2 Nel manoscritto è distinto erroneamente «Lafitau Moeurs» come autore e «Des Sauvages ...» come titolo dell'opera.
- 3 per Symbolicarum.
- 4 Il volume di Luigi Scaramuccia, aggiunto nel manoscritto di seguito alla *Vita di Carlo Maratti*, non viene in realtà conteggiato e valutato autonomamente; per chiarezza espositiva è stato qui separato visivamente dal volume precedente.
- 5 per Dresda. Il medesimo refuso viene ripetuto anche di seguito.
- 6 In corsivo una aggiunta più recente al manoscritto.
- 7 per Anversa. Il medesimo refuso viene ripetuto anche di seguito.
- 8 per Simmetria.
- 9 per Anatomia.
- 10 per Psiche.
- 11 In corsivo una aggiunta più recente al manoscritto.

Bibliografia

- Apolloni, D. (2000). *Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*. Mariano del Friuli.
- Azzi Visentini, M. (1994). «Villa Manfrin a Sant'Artemio di Treviso». Macera, M. (a cura di), *I giardini del principe*. Savigliano, 99-111.
- Bocato, C. (2007). «La restituzione al governo austriaco delle Province venete di un codice sanitario sulla peste del 1630 a Venezia, di proprietà del bibliofilo Emanuele Antonio Cicogna (1846)». *Studi veneziani*, 54, 311-22.
- Borea, E. (1991). «Le stampe che imitano i disegni». *Bollettino d'arte*, 67, 87-122.
- Borean, L. (2009). «Il caso Manfrin». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*. Venezia, 193-216.
- Borean, L. (2018). *La Galleria Manfrin. L'ultima collezione d'arte della Serenissima*. Udine.
- Borean, L. (c.s.). «Critics and Collectors of Carpaccio from Vasari to the Fall of the Republic». Humfrey, P. (ed.), *Vittore Carpaccio. Paintings and Drawings*. London, 89-97.
- Callegari, M. (2012-2013). *Produzione e commercio librario nel Veneto durante il periodo della Restaurazione (1815-1848)* [tesi di dottorato]. Udine.

- Cicogna, E.A. (1847). *Saggio di bibliografia veneziana*. Venezia.
- Cicogna, E.A. (1853). *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, vol. 6. Venezia.
- Collavin, A. (2007-2008). *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio tra John Strange e Giovanni Maria Sasso* [tesi di laurea]. Udine.
- Delorenzi, P. (2009). «La Natura e il suo doppio. Ritratti del Sei e Settecento nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani». *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, s. 3, 4, 90-9.
- Fantuzzi, G. (1788). *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. 6. Bologna.
- Fara, G.M. (2007). *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze.
- Fara, G.M. (2019). *1470-1550. Intorno a Dürer. Gli antichi maestri tedeschi nel gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi*. Firenze.
- Ferrario, G. (1836). *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi...* Milano.
- Fontana, G.J. (1865). *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri, descritti quali monumenti d'arte e di storia*. Venezia.
- Infelise, M. (1990). *I Remondini. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*. Bassano del Grappa.
- Infelise, M.; Marini, P. (a cura di) (1990). *Remondini. Un editore del Settecento = Catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, 26 maggio-20 settembre 1990). Milano.
- Jatta, B. (a cura di) (1995). *Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie = Catalogo della mostra* (Roma, 27 ottobre 1995-17 dicembre 1995). Roma.
- Kowalczyk, B.A. (2015). «Il 'prezioso' manoscritto della collezione Bettagno. L'Indice della biblioteca di Anton Maria Zanetti». Kowalczyk, B.A. (a cura di), *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*. Cinisello Balsamo, 31-6.
- Kowalczyk, B.A. (2018). «L'Indice de' libri di Zanetti e la ricostruzione della raccolta di disegni e stampe». Craievich, A. (a cura di), *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 settembre 2018-7 gennaio 2019). Crocetta del Montello, 201-11.
- Leca, B. (2005). «An Art Book and its Viewers: the "Recueil Crozat" and the uses of reproductive engraving». *Eighteenth Century Studies*, 38(4), 623-49.
- Marini, G. (1997). «Stampe da studio più che da galleria. Le incisioni di casa Rosmini e alcuni aspetti del collezionismo di grafica nel tardo Settecento». Ferrari, S.; Marini, G. (a cura di), *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*. Rovereto, 73-148.
- Marini, G. (2005). «The largest collection of prints of any man in Europe. Note sulle stampe della collezione Sagredo». Aikema, B.; Lauber, R.; Seidel, M. (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venezia, 259-74.
- Moschini, G. (1806). *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, t. 2. Venezia.
- Moschini, G. (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*. 2 voll. Venezia.
- Pavanello, G. (2016). *David Rossi 1741-1827. Restauratore del buon gusto*. Verona.
- Pavanello, G. (1978). «La decorazione neoclassica nei palazzi veneziani». Bassi, E. (a cura di), *Venezia nell'età di Canova. 1780-1830*. Venezia, 281-300.
- Pomian, K. (1989). *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*. Milano.
- Raines, D. (1997). *La famiglia Manin e la cultura libraria tra Friuli e Venezia nel '700*. Udine.
- Raines, D. (2005). «Dall'utile al gloricificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI-XVIII». Aikema, B.; Lauber, R.; Seidel, M. (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venezia, 219-36.
- Raines, D. (2008). «Prodromi neo-classici. Anticomania, natura e l'idea del progresso nella cultura libraria settecentesca del patriato veneziano». Ericani, G.; Mazzocca, F. (a cura di), *Committenti, mecenati, collezionisti di Canova*. Bassano del Grappa, 47-68.
- Saccenti, M. (a cura di) (1988). *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*. Modena.
- Succi, D. (1985). «Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma». Succi, D. (a cura di), *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*. Venezia, 15-56.
- Tormen, G. (a cura di) (2009). *L'epistolario Giovanni Antonio Armano Giovanni Maria Sasso*. Verona.
- Tosato, D. (2002). «La collezione di Francesco Aglietti (1757-1836)». *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 26, 353-429.
- Vallardi, F.S. (1843). *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio*. Milano.
- Von Heyl, U. (2002). *Giambattista Mengardi 1738-1796. Umbruch zum Klassizismus in der Venezianischen Malerei*. Hildesheim; Zürich; New York.
- Whistler, C. (2009). «Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1700-1750». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*. Venezia, 89-100.
- Zanotto, F. (1838). *Cenni sulla chiesa di San Geremia Profeta in Venezia*. Venezia.
- Zorzi, M. (1987). *La Libreria di San Marco. Libri, lettori e società nella Venezia dei dogi*. Milano.
- Zorzi, M. (1998). «La stampa, la circolazione del libro». Del Negro, P.; Preto, P. (a cura di), *Storia di Venezia. VIII. L'ultima fase della Serenissima*. Venezia; Roma, 801-60.

Contemporaneo

Mikhail Larionov's Rayonism and the Scientific Mythologies of the Late Nineteenth and Early Twentieth Century

Ekaterina Bobrinskaya
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Abstract The article investigates the theory of non-figurative painting developed by Mikhail Larionov (Rayonism) and its connection to parascientific theories of the early twentieth century. One of the central scientific and parascientific mythologies of the time regarded the shift in the understanding of the idea of matter. The notion of 'radiant matter' had a prominent place in these mythologies. The article analyses a range of frameworks, within which the idea of 'radiant matter' was interpreted (from a scientific research of different phenomena provoked by invisible waves to spiritualist and occultist experiments). The iconography of these waves and the theories of the dissociation of matter represent an essential input to understand how abstract art emerged in early-twentieth-century Russian painting.

Keywords Rayonism. Mikhail Larionov. Abstraction. Russian Avant-garde.

Summary 1 Introduction. – 2 Radiant Matter. – 3 Rayonism: Dissociation of Matter.

1 Introduction

Scholars widely acknowledged both direct and indirect influence of scientific theories in physics, chemistry, physiology, and psychology on the avant-garde artists active in the first half of the twentieth century. Nevertheless, some questions remain mostly undiscussed by art historians. The programme of pictorial Rayonism launched by Mikhail Larionov in 1912, despite its explicit reference to scientific discoveries of the epoch, is yet underexplored. I will present a series of observations that show how a broad context of contemporary scientific discoveries, intellectual pursuits, and parascientific visions affected Larionov's theory of Rayonism.

In his writings, Larionov defines the discoveries of "invisible" rays, such as ultraviolet, x-rays,

and radioactivity, as the theoretical foundation of his vision of abstract painting. Whether Larionov had studied these scientific and parascientific theories with any academic scrutiny is less of importance, than the fact that they acted as a cultural background for his ideas, crystallising those years. These scientific achievements were widely discussed in the circles of his peers, in professional journals and in the press addressed to a broad readership. This facet of distribution of scientific knowledge, unique for the early twentieth-century culture, should be highlighted. At the beginning of the last century, an avant-garde artist or poet did not resemble a Renaissance man who was an artist and a scientist at the same time, neither was he any



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-07-03
Accepted	2020-08-31
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bobrinskaya, E. (2020). "Mikhail Larionov's Rayonism and the Scientific Mythologies of the Late Nineteenth and Early Twentieth Century". *Venezia Arti*, n.s., 29, 127-136.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/007

close to the universal intellectuals, such as Goethe or Lomonosov, who could equally excel in scientific and artistic domains. By the second half of the nineteenth century, and even more univocally by the beginning of the twentieth century, science becomes a highly professionalised activity that is reserved only for "initiates". The press appears to be the mediator between art and science. New scientific theories and discoveries are now regularly covered not only by professional editions but also by the popular press. I, therefore, wish to stress how crucial this source was in familiarising the avant-garde artists with scientific research. It was the press and the popular literature, alongside other printed mass media (book and magazine illustrations, posters, leaflets, postcards) that were shaping the avant-garde art. Artists usually dealt with these materials rather than with scientific treatises.

Russian culture of the early twentieth century was flooded with scientific, religious, and artistic intuitions about how to go beyond the nineteenth century positivist tradition. Many of these intuitions came from the positivist milieu, as they were often articulated by the scientists who flavoured their research in physics or chemistry with mystical religious speculations. The gloss of similar theories, striking balance between materialism and tentative deviations from its straightforwardness, was a highly compelling element of Russian culture at the turn of the century. A wide range of artistic concepts of the avant-garde, including Mikhail Larionov's Rayonism, were rooted in this intellectual environment.

One of the central scientific and parascientific mythologies of the early twentieth century was associated with the changes occurring to the notion of matter. "Radiant matter" was a major one among these mythologies. Following the findings of the late nineteenth century, such as Röntgen X-rays, radioactivity discovered by Becquerel, polonium and radium discovered by Marie and Pierre Curie, the number of new ideas related to the study of radiations given off both by

the human body and objects increased. Gustave Le Bon, a famous French psychologist and sociologist, then stated: "Un corps quelconque est une source constante de radiations visibles ou invisibles, mais qui sont toujours de la lumière".¹ Some of the popular theories have been merely older mainstream theories, such as Mesmer's universal principle of fluid matter or Reichenbach's Odic force.² However, new insights based on positivist principles and modern technologies were coming along. Prosper-René Blondlot's N-rays, Louis Darget's V-rays, Y-rays of Sergei Iur'evich (Serge Youriévitich) that were allegedly emitted by the human body, Naum Kotik's "brain rays" that were linked to the thinking process, Julian Ochorowicz's "rigid rays" which he considered a form of magnetic field transmitted by living organisms, or "physiological polar energy" discussed by St Petersburg doctor Messira Pogorel'skii are only a few examples of hypotheses and mythologies that sought to conceptualise the phenomenon of radiation, often crossing the edge between scientific and occult knowledge.

The junction of positivist science and occultism was definitely one of the greatest paradoxes in the turn-of-the-century culture. Mikhail Matiushin asserted in his memoirs:

The question of dimensions was an issue that was on everybody's mind, especially in the artists's. There was a bunch of literature being written about the fourth dimension. Everything new in the arts and science was seen as something coming from the depth of this dimension. It was, to a large extent, tingled with the occultism.³

This rich cultural ground was crucial for many avant-garde experiments to bloom. Mikhail Larionov's Rayonism was no exception. Similarly to many European avant-garde artists, his theory drew upon a broad spectrum of contemporary scientific and parascientific approaches alike.

2 Radiant Matter

In a 1936 letter to Alfred H. Barr Jr, the director of the Museum of Modern Art in New York, Larionov, in a slight annoyance, pointed out: "I am usually quite indifferent to what people think about various issues and me personally. I am not that interested

in keeping track of when I started speaking about Rayonism. No one yet talks about it anyway. Even if someone does, I am sure you are aware it is not exactly Rayonism that they are talking about, since abstract painting is by no means Rayonism yet. This

¹ Le Bon 1908, 30. A translation to Russian was published in 1909. See Lebon 1909, 15.

² Carl Reichenbach (1788-1869) was a German naturalist. His studies of phenomena he called the "Odic force" were close to Mesmer's animal magnetism.

³ Matiushin 1976, 160.

is the reason why I am writing to you, as I believe that the issues of the materialisation of the spirit might be of interest to you".⁴ The expression "materialisation of the spirit", which Larionov uses, refers to a specific term that was widespread among spiritualists. Materialisation, rather than dematerialisation, that appears in the rhetoric of artists, such as Vasilii Kandinskii, was at the forefront of various spiritualist practices and scientific research at the turn of the century. It should be noticed that Larionov has been primarily working within the scientific paradigm, seeking to envision phenomena that were invisible but known to science. However, Larionov's Rayonism certainly absorbed some elements coming from the parascientific imagery that prevailed at the dawn of the century. His theoretical constructions regarding Rayonism contain occasional references to spiritualist or occult context. He included the following points in the draft for his speech *On the Newest Russian Painting* (January 1913): "A form that results from the intersection of different objects and the artist's will. The fourth dimension. Spiritualism, transversality".⁵

Spiritism, a consolidated subculture with its language, mythologies, and iconography, underwent a radical change by the beginning of the twentieth century, incorporating a number of positivist methods and theoretical schemes. This blend of rigorous scientific elements and experimental occult mythologemes and fantasies set the ground for multiple cultural processes at the time. It is essential to acknowledge that the boundaries between science and different forms of parascientific discourse were less strict than they are today. Confluences of occult and scientific fields were not seen as a retreat before the irrationality, but as an ultimate triumph of science that has finally reached the grounds of the most mysterious sides of the matter, thought and the human psyche. The occultists and spiritualists, in turn, sought to exploit scientific discoveries to rationalise their accounts about mysterious phenomena. The craze for positivist methods in the quest for "materialisation of spirit" during the séances was remarkably wide. Many of the most prominent scientists were involved in

these explorations, while the venues for the séances often bore more resemblance to science labs full of instruments. They often included photographic equipment, which was used to capture radiation and materialisation processes during the séances. If only particularly receptive individuals under a trance or hypnosis could see the ray of radiant matter in the 1870s and 1880s, the new century brought a host of new machines that allowed those wishing to penetrate the hidden world of invisible rays. Henceforth, Röntgen x-rays became an attraction, and the studies of radium entered collective imagery just as the miracles of household comforts and the upcoming medical marvels.

The everyday world turned out to be filled with invisible life - motion or vibrations of the radiant matter and currents of radiant energy. "All living things are immersed in a sea of radiant matter"⁶ or "All bodies give off rays, and the universe if therefore filled with a myriad of overlapping rays"⁷ were just a few of the statements one could read those days. This idea of surrounding space being filled with overlapping rays giving shape to new radiant forms is one of the main points of the Rayonist theory. This was how Larionov imagined the radiant space in his paintings:

Considering the sums of rays that speed out of objects, instead of objects as such, we can structure the painting the following way: the sum of rays from the object A is crossed by the sum of rays from the object B, while a form emerges in the space between them driven by the artist's will.⁸

In the letter to Alfred H. Barr Jr mentioned earlier, Larionov emphasises the link between Rayonism and various kinds of radiation. "Rayonism is not concerned with the issues of space or motion at all. It understands the Light and any rays, be it radio, infrared, ultraviolet, etc., as a physical basis as such". He continues, "Rays of any kinds are the subject of Rayonist research, including radioactivity and the radiation of human thought".⁹ It should be noticed that the latter idea refers to the beliefs

⁴ Larionov 2003a, 98.

⁵ Larionov 2005, 351. Russian sources rarely make any distinction between "spiritualism" and "spiritism". The issue is evident in the following passage: "Modern spiritualism, including spiritism, represents a broader and more detailed unbundling and development of one of the ancient fundamentals of thought in its history". *Tainoznanie. Magiia i spiritizm* 1980, 21. A. Aksakov also used the words "spiritualism" and "spiritism" interchangeably: Aksakov 1872.

⁶ Pavlov 1910, 31.

⁷ *Novaia forma luchistoi energii* 1907, 12.

⁸ Larionov 1913a, 19.

⁹ Larionov 2003a, 97-8. Such ideas were widespread among artists and poet of Larionov's circle. For example, I. Zdanevich used the expression "rays of thought" in the manifesto *Multi-poetry*: "Our poetry resembles the din of stations and markets, a deep

that were then circulating in popular science literature. A characteristic statement from a popular book of the time reads: "Higher nervous activity and intellectual work provokes N-rays emission".¹⁰

The early twentieth century witnessed the emergence of a unique iconography for radiation from the human body and various objects. It was rooted in popular science magazines, scientific illustrations and photographs taken during the séances and experiments that sought to capture the radiation emitted by the human body. Larionov's early Rayonism bore evident traces of this widespread iconography. The main patterns are, for instance, beams of light from a person's eyes, nose, or mouth. It was a highly recurrent motif in illustrations that accompanied scientific-occult studies. These motifs are persistent in Larionov's "realistic Rayonism", as the artist called it (*Bull's Head*, 1912, State Tretyakov Gallery; *Male Portrait (Rayonist Construction)* in the book *Pomade* 1913; *Rayonist Portrait* in the book *Half-Dead* 1913).

At the turn of the century, electricity and radiant matter or radiant energy were often linked in collective imagery. One of the leading Russian researchers in the domain, Iakov Nardkevich-Iodko developed a "method to capture the energy emitted by a living being exposed to the electric field". He called this method electrography. The photographs by Nardkevich-Iodko were well known both in Russia and Europe. They were featured in photography exhibitions, shown during his public talks, and published in technical journals and popular magazines alike. Nardkevich-Iodko considered these pictures made without using a camera to be the images of electric discharges from the human body. "Here electricity acts as an illustrator, making the particles (or the tiniest atoms of the matter) spread in a certain order".¹¹ In 1899, doctor Pogorel'skii developed his system for capturing electric radiation of the human body, described in his work *Electrophotosphenes and Energography*,¹² based on the energograms. His energographic alphabet featured the images made by Pogorel'skii himself and those by Nardkevich-Iodko. Tree-like forms, "light clusters", straight and zigzag rays create some bizarre abstract forms and landscapes of the invisible. Certain motifs and compositional principles of these images can be compared to the Rayonist landscapes

by Larionov and Goncharova, where the light beams or "light clusters" and branching tree-like forms recall electric currents' iconography (Nataliia Goncharova, *Electric Chandelier* 1913, State Tretyakov Gallery; *Sea. Rayonist Composition* 1912-1913, Stedelijk Museum; Mikhail Larionov, *Rayonist Landscape* 1912-1913, State Russian Museum; *Rayonist Composition* 1912-1913, Private collection, Milan). Rayonist pictures, like energograms, captured the energy framework of the world hidden from view.

Larionov's Rayonism is not a bare compilation of different iconographic sources but a rich synthesis that was cast into a solid creative scheme, where mythologies of rays, scientific and parascientific experiments are just a starting point. Yet, these elements allow for a better understanding of the context in which Larionov's painterly system arose.

Larionov described his vision of rayonist forms in one of his texts:

There is a blank portion of air between the house, the wall and the garden, that we call the sky. With no clouds, nothing. The artist imagines a form in this space and drafts it on a piece of paper or a canvas. A form that has nothing to do with the garden, the house or the wall. The artist assumes that this space contains an endless amount of rays from different objects, which he is either aware of or not, some of them being emitted (reflected) from out of space.¹³

The presence of radiant forms invisible to the eye in the space surrounding us is a reference to another recurrent idea of the beginning of the century. Aether was considered to be a light-bearing, universal substance which allowed the circulation of radiant matter and radiant energy. The physical world was thought to be made of clumps of aether of different density. It is worth emphasising that aether theory was then widely accepted in science and was mentioned in physics textbooks as an actual one. In 1875, two physicists, Balfour Stewart and Peter Tait published the study *The Unseen Universe*, where they interpreted aether as a depository for images, senses, forms, and feelings.¹⁴ They understood it as a unique memory space where the events, feelings, thoughts, and images are impressed in the light waves. Aether turns out to be an environment

and rich rumble that rays of all the thoughts rush in" (Zdanevich 1914).

¹⁰ Popov 1904, 317. Cf. N. Kotik: "Brain gives off radiant psychophysical energy, i.e. [...] it can be considered radioactive substance". Kotik 1907, 75.

¹¹ Nardkevich-Iodko 2007, 303.

¹² Pogorel'skii 1899.

¹³ Larionov 2003b, 102.

¹⁴ They characterised aether as "a way in which the universe conserves a memory of the past's", Stewart, Tait 1875, 156.

that can host invisible radiant forms. Charles Hinton, whose works were familiar to Russian artists thanks to the publications by Petr Uspenskii, described aether as a sort of phonograph or a cosmic depository for all kinds of images.¹⁵ I would like to briefly draw attention to the fact that Hinton's theories focus on practices of visualisation, intense work of imagination that allows for penetrating invisible fourth dimension. Larionov's approach also reserves a vital place to the work of imagination, proclaiming that the artist's will open the gateway to invisible forms. Larionov emphasises the imaginary nature of forms in Rayonism:

Not reflected objects (like in a mirror) but imagined, non-existent forms that can be created by the artist's will form an intersection of an endless [amount of] rays from all kinds of objects, and are unlike any other object.¹⁶

Finally, another important aspect of Rayonist theory is a reinterpretation of the very idea of the artist. Rayonist painting draws inspiration not only from invisible reminiscences of aether forms. It emerges at the intersection of external rays and the rays that come from the thoughts of the artist. When the radiant matter of thought and the invisible radiant forms of aether intersect, a Rayonist picture is born. Larionov observed, "If light, radio, and other rays are material and if our thoughts are a form of radiation too, then we just need to find the crossing point between them and then what I am talking about will occur".¹⁷ When speaking about a superior potential of Rayonism versus other kinds of ab-

stract painting, Larionov means this latter aspect of Rayonism that makes the artist assume the role of a paradoxical machine binding invisible and visible world, thought and matter. According to him, Rayonism allowed for "transferring purely philosophical field to purely physical one".¹⁸ The same element of Rayonism was emphasised by Il'ia Zdanevich in his book on Larionov and Goncharova's art: "Rayonism is enriched by its ability to consider not only external radiation but also the internal, spiritualistic one".¹⁹

At the turn of the century, the attempts to catch the thought on photographic plates²⁰ and the development of studies in telepathy was boosted once again by the invention of wireless telegraphy. In the 1910s, Russian physicist Nikolai Pavlov presented a series of public lectures entitled "The radiant and wireless transfer of thoughts", where he claimed: "Humans are electromagnetic machines"; "our brain, like a telegraph station, can play the role of both dispatcher and receiver of electromagnetic waves".²¹ The concept of a human being exposed to radiation and existing in a permeable world recalls some widespread ideas about a medium's body that gives off and absorbs radiant matter. A scientific-occult interpretation of the phenomenon of mediums becomes a new model for the artist. The idea of the artist as a medium able to capture aether's vibrations, reading invisible prints left by the images within it, and transmitting them through the painting would become crucial in the development of modernist art. These beliefs are reflected in Rayonism by Larionov who tried to depict "the radiant and wireless transfer of thoughts".

3 Rayonism: Dissociation of Matter

Variability and potential dynamics of matter or its "colloidal" state, which was associated with the primary matter or "protoplasm" context of neovitalist beliefs at the turn of the century, became one of the main scientific metaphors for a brand new sense of matter and material among Russian avant-garde artists. "Colloidal" state of matter, its "vivid", dissonant properties were seen as a new device that broadened the horizons of creativity, allowing

to create "vivid" things, that is to say the works of art, from the "protoplasm" matter-material. In his keynote lecture "We and the West" (1914), B. Livshits interpreted a unique feeling of matter-material as a distinctive feature of national, "Eastern"-Russian understanding of art:

We do not draw inspiration from some external evidence of our Eastern identity. [...] Our inner-

¹⁵ Hinton 1906 (a Russian edition appeared in 1915: Khinton 1915). Hinton's ideas were examined in: Uspenskii 1911.

¹⁶ Larionov 2003b, 102.

¹⁷ Larionov 2003a, 98.

¹⁸ Larionov 2003a, 98.

¹⁹ Zdanevich 2014, 115.

²⁰ See *The Perfect Medium* 2005, 114-25.

²¹ Pavlov 1910, 6, 25.

most proximity to material, our unique feeling and our natural ability to transform it, which eliminates all intermediary elements between creator and material, go incomparably deeper.²²

Livshits describes this sensitivity towards matter-material, its ability to transform it and delve into its essence, as an exclusive ideology close to some sort of protocosmism that has been penetrating new Russian art already in the 1900-1910s: "We feel the material even when it is still thought to be a universal substance, and therefore we are the only ones who can and will ground our art on cosmic basis".²³ The urge to work with the primary "substance", with the matter as such, was accurately articulated by Ol'ga Rozanova:

The art of painting is a deconstruction of readily available images of nature into specific properties of the universal substance that rests within them, a creation of brand-new images by establishing the order of these properties which is to be defined by the Creator's attitude.²⁴

Rayonist paintings by Larionov basically expressed the "colloidal" state of the matter (radiant matter, as he used to call it)²⁵ which fascinated many avant-garde artists in Russia. Driven by the attempt to depict the invisible light rays, Larionov's Rayonism was a contradictory combination of materialism-sensualism ("Rayonist painting should be able to express all properties of the matter, such as softness, crepitation, lightness, expensiveness, cheapness")²⁶ and speculative reason ("The world, both real and spiritual, can be, in all its fullness, recreated in painterly forms")²⁷. According to Larionov, Rayonism takes "into account imaginary forms that do not exist, rather than reflect (mirrored) objects".²⁸ How-

ever, it is worth noting that Larionov here intends the ability of the artists to envision scientific facts. The weakness of the human eye and the possibility for genuine vision through a priori knowledge obtained by science are two primary assumptions of Rayonist painting. Larionov sought to create an invisible scientific reality, an invisible "radiant" shape of the world using artistic-scientific imagination: "If we happen to know that certain things have to be in a way that science has revealed to us, then, even if we cannot directly sense them, we'll still firmly believe in that and no other way"²⁹

In the early twentieth century, new perspectives on the matter reserved special attention to discoveries in the field of radiation. Larionov acknowledged these discoveries and new fields of study of the "life of the matter" as being the "official" grounds for his Rayonist theory: "Strictly speaking, Rayonism was 'officially' based on the following premises: theory of radiation, radioactive rays, ultraviolet rays".³⁰ The discoveries of new properties of matter were well known in Russia through publications in both professional and popular science editions. "Radiant matter" was analysed from a wide variety of standpoints. Wilhelm Ostwald³¹ saw it as "a unique combination of electric and magnetic energy".³² "Radiant energy appears to be even freer from the matter," he observed.³³ "Energetic theory" developed by Ostwald included "the replacement of the notion of matter by the notion of the 'complex of energy factor'".³⁴ He wrote, "Energy is the concept which, as a matter of fact, describes everything in this so-called 'external world'".³⁵ Energy revealing itself in various effects of electricity fascinated Nataliia Goncharova, who addressed this subject in a series of works (*Electric Chandelier*, 1913, State Tretyakov Gallery; *Electric Lamp*, 1913, Centre Pompidou; *Dynamo Machine*, 1913,

²² Livshits 1996, 256-7.

²³ Livshits 1996, 257.

²⁴ Rozanova 1999, 228.

²⁵ Larionov emphasised his interpretation of light as a material basis: "Starting with the rays in Leonardo's camera obscura we discover light dust, a material light, which is somewhat close to pigment paint. Leonardo did not think the light was material, neither did Newton, though he was wrong. Materiality could be indeed very difficult to catch" (Larionov 2018, 13).

²⁶ Kovalev 2005, 349.

²⁷ Larionov 1913b, 95.

²⁸ Larionov 2003b, 102.

²⁹ Larionov 1913b, 96.

³⁰ Larionov 1913b, 96. In his later texts, Larionov insisted on this "official" pedigree of Rayonism: "Rayonism ... understands the Light and any rays, be it radio, infrared, ultraviolet, etc., as a physical basis as such" (Larionov 2003a, 97).

³¹ Wilhelm Ostwald (1853-1932) was a chemist who received a Nobel Prize in 1909.

³² Ostval'd 1910, 75.

³³ Ostval'd 1903, 171.

³⁴ Ostval'd 1903, 176.

³⁵ Ostval'd 1903, 174.

Private collection). Goncharova's works do not depict the rays, but rather the mechanisms which in many ways recalled new properties of matter. Rayonist painting proposed a different path.

Rayonism advocated a radical version of the "life of the matter", that would resonate with a human sensibility as closely as possible. A different matter that the artist sees or imagines in an empty space and envisions with colours and lines is one of the key ideas of Rayonism. Scientific grounds that Larionov consistently emphasised in his Rayonist texts suggest that his theory suits the context of radical ideas about the matter that circulated at that moment. I will address in further detail the ideas of Gustave Le Bon, who has elaborated one of the most vivid intellectual fantasies on the subject of the "life of the matter".³⁶ His ideas were well known in Russia and familiar to many avant-garde artists and poets, such as Nikolai Kul'bin and Mikhail Matiushin, as it is evident in their works.

Matter and energy were inseparable for Le Bon:

La force et la matière sont deux formes diverses d'une même chose. La matière représente une forme stable de l'énergie intra-atomique. La chaleur, la lumière, l'électricité, etc., représentent des formes instables de la même énergie.³⁷

According to Le Bon, the matter is a

source constante de radiations visible ou invisible, mais qui sont toujours de la lumière;

si la sensibilité de la plaque photographique n'était pas aussi limitée, elle pourrait, pendant la plus profonde nuit, reproduire l'image des corps au moyen de leurs propres radiations réfractées par les lentilles d'une chambre noire. Ces auréoles rayonnantes qui entourent tous les corps ne sont pas perceptibles parce que notre œil est insensible pour la plus grande partie des ondes lumineuses.³⁸

One of the most impressive assumptions at the core of Le Bon's proposal was the idea of the decay of matter: "La matière, supposée jadis indestructible, s'évanouit lentement par la dissociation continuelle des atomes qui la composent".³⁹ Radioactive rays are the process of the decay, of the dissociation of matter. All kinds of matter are radioactive to some extent, Le Bon believed, and therefore all the matter is disappearing, undergoing the process of dissociation. Le Bon states: "C'est de l'énergie intra-atomique libérée pendant la dissociation de la matière qui résulte la plupart des forces de l'univers, l'électricité et la chaleur solaire notamment".⁴⁰ Le Bon's theory understands the light as the result of the dissociation of matter which is at the same time the driver of the dispersion, of dissolution:

La matière émet sans cesse des radiations lumineuses ou calorifiques et peut en absorber.⁴¹ [...] Les agitation de la matière se propagent à l'éther et celles de l'éther à la matière, il n'y aurait même ni lumière ni chaleur sans cette propagation. Éther et matière sont une même chose sous des formes différentes et on ne peut les séparer. Si on n'était pas parti de cette vue étroite que la lumière et la chaleur sont des agents impondérables parce qu'ils ne paraissent rien ajouter au poids des corps, la distinction entre la matière et l'éther à laquelle les savants attachent une si grande importance, se serait évanouie depuis longtemps.⁴²

Larionov's Rayonist painting does not seek to play with the glowing light illusions that emerge between the painterly matter and the eye, as Neo-Impressionists did. Nor was he interested in using the light rays as a means for painting (painting experiments on a screen using film projectors).⁴³ At last, he did not follow scientific ventures that attempted to achieve some forms of images with invisible rays.⁴⁴ Larionov aimed at envisioning the very process of light emission, the rays them-

³⁶ G. Le Bon's writings in part compiled existing studies on common places that dominated the scientific discourse. They might be, to some extent, seen as a digest of scientific ideas of those years.

³⁷ Le Bon 1908, 10.

³⁸ Le Bon 1908, 28-30.

³⁹ Le Bon 1908, 9.

⁴⁰ Le Bon 1907, 14.

⁴¹ Cf. the 1910 manifesto signed by Futurist artists: "Movement and light destroy the materiality of bodies" (Marinetti 1914, 129).

⁴² Le Bon 1907, 14.

⁴³ Larionov mentions analogous Neofuturist experiments in his essay *Rayonist painting*, while Mikhail Ledantui makes a similar remark in a 1913 manuscript. Both probably meant the experience of Corradini brothers (Arnaldo Ginna and Bruno Corra).

⁴⁴ These experiments are discussed in detail in a number of studies, for example in: Lebon 1910, 210-23. Many scholars recognised the attempts to reproduce such experiments in the work of František Kupka, who tried to bring out the effects of x-rays images (*Woman Picking Flowers*, 1909; *Planes by Colours*, 1910-1911, Centre Pompidou).

selves, a different (invisible) matter in its pure form. Or, more accurately, the process of decay, the dissociation of matter. In November 1912, Larionov stated in an interview: "I display the canvases that are executed in accordance with a new method. It will be the 'radiant' painting. [...] Everything we see gives off rays. These rays will be captured in my paintings".⁴⁵

Le Bon's theories were discussed and recounted in numerous publications in professional and mass media and sparked a fervent debate. Kul'bin, who was familiar with the theory, claimed for the "eternity of energy, instead of the moribund laws of the eternity of matter"⁴⁶ in one of his public presentations. The debate on Le Bon's theory extended to the sphere of scientific research and religious circles.⁴⁷ It was one of the strongest and most disturbing ideas regarding the new state of the world. Larionov, who pushed a series of new phenomena, such as radioactive and ultraviolet rays, at the centre of Rayonism, was unlikely to ignore a theory that then was on everybody's mind.

Following Le Bon's reflection on the new properties of the radiant matter, one of the critics wondered: "What if the process of radioactivity is identical for all kinds of bodies? Doesn't every substance exist in a continuous state of decay?" By then answering directly, "the answer to the question mentioned above is definitely affirmative".⁴⁸ Dissociation of the matter that manifests itself in radioactive emissions, and which is a feature to all physical bodies to varying degrees, was considered an evident proof of the finiteness of matter. Apocalyptic imagery constructed by human thought and provided with a scientific framework heralding the inevitable dissolution and vanishing of the matter, fitted the context of tension and anxiety. Le Bon's texts constantly repeat some "apocalyptic" motifs:

Des corps tels que l'uranium et le radium représentent sans doute un état de vieillesse auquel tous les corps arriveront un jour et qu'ils commencent déjà à manifester dans notre univers, puisque toute matière est légèrement radioactive. Il suffirait que la dissociation fût assez générale et assez rapide pour produire l'explosion du monde où elle se manifesterait.⁴⁹

In this regard, the Rayonist painting that recreates the invisible rays "in the space between the objects", i.e. fulfilling the process of the dissociation of matter, represents the very process of matter's dissolution. This disintegrative power of Rayonism was immediately perceived by the contemporary critique. Iakov Tugendkhol'd reviewed Larionov's Rayonist works he saw at the "Target" exhibition in 1913 in the following terms:

We are no longer witnessing a myth-making [mifotvorchestvo], but physics instead [...]. French Pointillists decomposed the colours of nature into the primary colours; Moscow pathfinders need more than that, they want to reduce all the nature to the 'crisscrossing of rays', the 'colour dust'. Neo-Impressionism is a dematerialisation of the universe, but yet it bears little comparison with the radical and ultimate disintegration of the world, to which Larionov aspires.⁵⁰

These attempts can be traced both in Larionov's Rayonist paintings and in his penetrating and unravelling portraits that coincide with the Rayonist non-objective works from the same period. In *Portrait of Vladimir Tatlin* (1913), the human body is composed of a myriad of splitting glowing planes, conjugated at different angles, which are disintegrating the body and transforming its matter into a light-splitting crystal prism. Meanwhile, in his Futurist books illustrations, light beams (*Lady at the Table*, 1912) or light scribbles (*Woman with a Hat*, 1913) almost entirely replace human bodies, disintegrating and nearly vanishing in the stream of radiant matter.

Indeed, the miraculous texture of Rayonist painterly surface reproduces matter's dissolution, its death and ultimate disappearance. It is literally in non-objective painting that we see only the effects of the dissociation power, the radiant matter. The materialistic "apocalypse" that unfolds in the scenes of dissolution and disappearance, alongside those of transformation and regeneration of matter which is recognisable in Larionov's Rayonist works, can hardly be considered a theoretical construct intentionally elaborated by the artist. Apocalyptic tone is more likely a side feature of his paintings that appears to

⁴⁵ Krusanov 2010, 441.

⁴⁶ Kul'bin 2018, 175.

⁴⁷ For instance, Sergei Glagolev, a theology professor, published the work *Matter and Spirit*, defining it as an "attempt to embrace all existing knowledge about the matter and the spirit in order to provide a scientific basis for the Christian mindset regarding the universe and the man" (Glagolev 1906).

⁴⁸ Geinrikhs 1905, 49.

⁴⁹ Le Bon 1908, 54-5.

⁵⁰ Tugendkhol'd 1913, 59.

resonate when analysed within the scientific context that surrounded Larionov's theories and works.

The context of new scientific knowledge that changed the existing world views was a disturbing and yet inspiring source for the new artistic languages. The movement towards the abstraction was partly rooted in a shock in front of the material world's transformations. Kandinskii described his feeling upon the discovery of the radioactive decay: "In my soul, it was the same as the decay of the whole world. Suddenly the sturdiest walls collapsed. Everything became uncertain, unsteady, and soft. It would not have amazed me, if a stone had melted into air before me and become invisible".⁵¹ Kandinskii's quest for abstraction alludes to the apocalyptic imagery. His world of the new matter bears the signs of the end of time, while Larionov's one - just occasional references to the history of matter's dissociation. In his 1936 article entitled *Rayonism*, he points out: "Rayonism takes into consideration the radiation of any kind, such as radioactivity and radiation of human thought, since the efforts of our brain, its dissociation (rotting) constitutes its radiant emissions, its radioactivity".⁵²

Surprisingly, a faint echo of similar apocalyptic tone comes from an opposite pole of the cultural field. It appears in a conversation with Aleksandr Blok recorded by Maksim Gor'kii. Gor'kii, who saw the "world as an endless process of matter's dissociation",⁵³ drew out the following picture to his interviewer:

While dissolving, the matter continuously emits a wide range of energies, such as light, electro-

magnetic waves, Hertz waves, etc., including radioactivity. Our thought is a result of brain atoms dissociation, while the brain is made up of the elements of 'death', inorganic matter. In human brain matter, this inorganic matter is continually evolving into psychic energy. I let myself think that someday all this matter, absorbed by a human, will be transformed by his brain into a single flow of psychic energy. It will find harmony within itself and will freeze in contemplation of its hidden, endlessly powerful, creative force.⁵⁴

The Russian avant-garde artists were fascinated with the universal matter, its life and transformations. Their pursuit of the "deconstruction of readily available images of nature into specific properties of the universal substance that rests in them" often unintentionally left traces of scientific apocalyptic motifs of death and the birth of a new matter in their artistic projects. Larionov's Rayonism closely aligned with the cultural context of the time. Painterly matter of Rayonism does not have any form and challenges stereotypical thinking about the space. It is something that escapes both emotional and intelligible comprehension, being an impossible place where painting is born of universal matter. It is the edge between chaos and cosmos, being and nothingness. Rayonism tries to capture either the very dawn of painting, or its death, a speculative moment when the painterly matter "will find harmony within itself and will freeze in contemplation of its hidden, endlessly powerful, creative force", and will become the "painting per se".

⁵¹ Kandinskii 2001, 274.

⁵² Larionov 2003a, 97-8.

⁵³ Gor'kii 1951, 331.

⁵⁴ Gor'kii 1951, 331-2.

Bibliography

- Aksakov, A. (1872). *Spiritualizm i nauka* (Spiritualism and Science). Sankt-Peterburg.
- Geinrikhs, G. (1905). "Dematerializatsiia materii" (The Dematerialization of the Matter). *Vestnik znaniia. Illiustrirovannyi literaturnyi i populiarno-nauchnyi zhurnal* (Herald of Knowledge. Illustrated Literary and Popular-scientific Journal), 2, 38-49.
- Glagolev, S. (1906). *Materiia i dukh* (Matter and Spirit). Sankt-Peterburg.
- Gor'kii, M. (1951). *Iz dnevnika* (From the Diary). *V.M. Gor'kii Sobr. Soch.* V 30-ti Tt. (Collected Works in 30 Volumes), Vol. 15. Moskva.
- Hinton, C.H. (1906). *The Fourth Dimension*. London.
- Kandinskii, V. (2001). *Kandinskii V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva v 2-kh tt.* (Selected Works on the Art Theory in 2 Volumes). Vol. 1, *Stupeni. Tekst khudozhnika* (Steps. An Artist's text). Moskva.
- Khinton, C. (1915). *Chetvertoe izmerenie i era novoi mysli* (The Fourth Dimension and the Era of a New Thought). Petrograd.
- Kovalev, A. (2005). *Mikhail Larionov v Rossii 1881-1915 gg.* (Mikhail Larionov in Russia 1881-1915). Moskva.
- Kotik, N. (1907). *Emanatsiia psikhofizicheskoi energii* (Emanation of Psychophysical Energy). Moskva.
- Krusanov, A. (2010). *Russkii avangard.* V 3-kh tt. (Russian Avant-garde in 3 Volumes). Vol. 1, part 1. Moskva.
- Kul'bin, N. (2018). *Novoe mirovozzrenie. Tezisy. V: Impressionizm v avangarde: katalog vystavki* (New World Views. Theses in: Impressionism in the Avant-garde = Exhibition catalogue). Moskva.
- Larionov, M. (1913a). *Luchizm* (Rayonism). Moskva.
- Larionov, M. (1913b). "Luchistaia zhivopis'" (Rayonist Painting). *Oslinyi khvost i Mishen'* (Donkey's Tail and Target). [Sb. st. i risunkov]/[Izd. TS. A. Miunster]. Moskva.
- Larionov, M. (2003a). "Luchizm" (Rayonism). Goncharova, N.; Larionov, M., *Issledovaniia i publikatsii* (Researches and Publications). Moskva, 97-9.
- Larionov, M. (2003b). "O sovremennykh napravleniiakh v iskusstve" (On Contemporary Tendencies in the Art). Goncharova, N.; Larionov, M., *Issledovaniia i publikatsii* (Researches and Publications). Moskva, 101-4.
- Larionov, M. (2018). "O bespredmetnosti. 1930-1940" (On Non-Objectivity. 1930-1940). Larionov, M., *Katalog. Rukopisi M. Larionova* (Catalogue. Manuscripts of M. Larionov). Moskva, 1-16.
- Le Bon, G. (1907). *L'évolution des forces*. Paris.
- Le Bon, G. (1908). *La naissance et l'évanouissement de la matière*. Paris.
- Lebon, G. (1909). *Zarozhdenie i ischeznovenie materii* (Origin and Disappearance of Matter). Sankt-Peterburg.
- Lebon, G. (1910). *Evoliutsiia sil. Opyty nad dematerializatsiei materii* (The Evolution of the Force. Experiences of Dematerialization of Matter). Sankt-Peterburg.
- Livshits, B. (1996). *My i Zapad V: Terent'evskii sbornik*, (We and the West. In: *Collection of Terent'ev*). Vol. 1. Moskva.
- Marinetti, F.T. (1914). *Futurizm* (Futurism). Sankt-Peterburg.
- Matiushin, M. (1976). "Opyt khudozhnika novoi mery" (An Artist's Experience of the New Space). Khardzhiev, N.; Matiushin, M.; Malevich, K., *K istorii russkogo avangarda* (History of the Russian Avant-garde). Stokgol'm, 159-87.
- Nardkevich-Iodko, I. (2007). "Novosti nauki. V laboratorii Ia. O. Narkevicha-Iodko" (Science News. In the Laboratory of Ia. Narkevich-Iodko). Kiselev, V., *Paradoksy 'elektricheskogo cheloveka'* (Paradoxes of the 'electric man'). Minsk, 301-4.
- Novaia forma luchistoi energii* (A New Form of Radiant Energy) (1907). *Sost. i izd. red. "Derev. gaz."* Ch. 1-. Sankt-Peterburg.
- Ostval'd, V. (1903). *Filosofia prirody* (Philosophy of Nature). Sankt-Peterburg.
- Ostval'd, V. (1910). *Naturfilosofia* (Naturphilosophy). Sankt-Peterburg.
- Pavlov, N. (1910). *Luchistaia besprovolochnaia peredacha mysli.* (Publichnaia lektsiia) (Radiant Wireless Thought Transmission. Public Lecture). Moskva.
- Pogorel'skii, M. (1899). *Elektrofotosfeny i energografiia kak dokazatel'stvo fiziologicheskoi poliarnoi energii ili tak nazyvaemogo zhitovnogo magnetizma* (Electrophotosthenes and Energography as Evidence of Physiological Polar Energy or of the so-called Animal Magnetism). Sankt-Peterburg.
- Popov, L. [El'pe] (1904). *Radii i ego sputniki: (Luchistaia energiia)* (Radium and its Satellites. Radiant Energy). Sankt-Peterburg.
- Roanova, O. (1999). "Osnovy Novogo Tvorchestva i prichiny ego neponimaniia" (Fundamentals of the New Creativity and the Reasons of its Misunderstanding). *Russkii futurizm. Teoriia. Praktika. Kritika. Vospominaniia* (Russian Futurism. Theory. Practice. Critique. Memories). Sost.: V. Terekhina, A. Zimenkov. Moskva, 228-33.
- Stewart, B.; Tait, P.G. (1875). *The Unseen Universe or Physical Speculations on a Future State*. New York.
- Tainoznanie. Magiia i spiritizm* (Secret Knowledge. Magic and Spiritualism) (1890). Moskva.
- The Perfect Medium* (2005). *Photography and the Occult*. By Clément Chéroux, Denis Canguilhem, Pierre Apraxine, Andreas Fischer, Sophie Schmit, Crista Cloutier. Exhibition catalogue. Yale.
- Tugendkhol'd, I. (1913). *Moskovskie pis'ma* (Letters from Moscow). *Apollon*, 4.
- Uspenskii, P. (1911). *Tertium organum: Kliuch k zagadkam mira* (Tertium organum: a Key to the Enigmas of the World). Sankt-Peterburg.
- Zdanevich, I. (1914) *Manifest vsechestva. Mnogovaia poeziia* (A Manifesto of Everythingism. Multiple poetry). Manuscript department, State Russian Museum. f. 177, st. unit 22.
- Zdanevich, I. (2014). *Nataliia Goncharova. Mikhail Larionov. / I. Zdanevich. Futurizm i vsechestvo 1912-1914* (Futurism and Everythingism 1912-1914), Vol. 1. Moskva.

Computer art in Italia negli anni Ottanta Tecnologia, matematica e immaginario scientifico

Paola Lagonigro

La Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In the 1980s, the spread of personal computers gave impetus to the birth of a varied computer-based art scene. While traditional techniques prevail in the art system, computer art represents an experimental field in which the image is the product of mathematical formulas and algorithms. Artists, critics and art historians have described it as a new type of art, the latest encounter between humanistic and scientific culture. Moreover, since the computer is a scientific research machine – from astronomy to geometry, from medicine to physics – digital images stand between artistic invention and scientific evidence.

Keywords Computer art. Technology. Software. Mathematics. Digital image.

Sommario 1 Artisti programmatori. – 2 La conciliazione tra gli universi dell'arte e della scienza. – 3 Tra invenzione artistica ed evidenza scientifica.

Prima dell'arrivo dei personal computer, le sperimentazioni artistiche basate su tecnologie informatiche provengono dai laboratori di ricerca scientifica e tecnologica e le macchine adoperate non sono certo di facile utilizzo, ma richiedono un sapere specialistico. Se i primi esempi di computer art internazionale datano già agli anni Sessanta, in Italia la situazione è diversa: le collaborazioni tra artisti e in-

gegneri elettronici sono rare, nonostante nel nostro Paese non manchi la ricerca informatica – dal Centro di Calcolo dell'Università di Pisa all'IBM¹ – e vi siano aziende come Olivetti che si rivolgono ad artisti e designer.² Sarà proprio la diffusione del personal computer negli anni Ottanta³ a incentivare la nascita di una scena artistica più articolata che, se da un lato trova collocazione in mostre, conve-

Ringrazio gli artisti citati e i loro eredi per avere facilitato le ricerche fornendomi materiali e informazioni. Per la ricostruzione dell'articolata vicenda di collaborazione di Lucio Saffaro con l'ENEA, ringrazio la Fondazione Lucio Saffaro di Bologna nella persona di Gisella Vismara, l'Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea nella persona di Elena Testa e, per le loro preziose testimonianze, Egildo Cavazzini, Michele Emmer e Alessandro Griffini.

1 Luccio 2007.

2 Un'importante eccezione, distante tuttavia dalle sperimentazioni grafiche della computer art internazionale, è rappresentata da alcune opere di Eugenio Carmi: *SPCE*, presentata alla XXXIII Biennale di Venezia (1966) e *Carm-o-matic* (1968), costruita grazie alla collaborazione della Olivetti per una delle mostre più citate nella storia della computer art: *Cybernetic Serendipity* (Reichardt 1968).

3 Zane 2008.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-07-06
Accepted	2020-08-30
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paola Lagonigro (2020). "Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico". *Venezia Arti*, n.s., 29, 137 - 150.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/008

gni, rassegne e festival dedicati alle arti elettroniche, dall'altro si inserisce difficilmente in un sistema dell'arte notoriamente dominato, nel decennio in esame, dal ritorno alla pittura e alla scultura. Inoltre, a differenza di paesi europei come Francia e Gran Bretagna, dove la ricerca artistica legata alle tecnologie informatiche trova maggiore sostegno istituzionale,⁴ il panorama italiano sembra essere più frammentario, fatto di esperienze individuali, in molti casi caratterizzate dall'estetica *low-tech* dei personal computer, strumento relativamente economico - se paragonato alla tecnologia delle grandi

produzioni - e tecnicamente accessibile a chiunque.

Al di là dell'implicito riferimento all'universo tecnologico-scientifico che qualsiasi opera realizzata con mezzi informatici si porta dietro, va precisato che non tutta la computer art è assimilabile a questo tema. Pertanto, il presente contributo non intende disegnare una panoramica esauriente del fenomeno artistico preso in esame, ma riflettere su quelle esperienze che più di altre mettono al centro l'universo scientifico, analizzando sia il lavoro di alcuni degli artisti più significativi, sia il dibattito critico sulla computer art nell'Italia degli anni Ottanta.

1 Artisti programmatori

Nonostante i personal computer siano pensati per raggiungere un vasto pubblico, dialogare con queste macchine negli anni Ottanta significa utilizzare il linguaggio di programmazione, almeno fino alla comparsa, verso la metà del decennio, dell'interfaccia grafica, con il sistema di icone e finestre.⁵ Tramite il linguaggio di programmazione è possibile disegnare al computer considerando lo schermo come una griglia di pixel, associandovi un sistema di coordinate cartesiane. Per la verità, all'inizio degli anni Ottanta sono già disponibili strumenti *user friendly* come le tavolette grafiche che restituiscono all'utente la manualità tipica della creazione pittorica. Ma per ottenere risultati grafici più complessi e per realizzare un'animazione, sarà comunque necessario ricorrere alla programmazione, cioè alla scrittura di una serie di istruzioni che il computer può eseguire. Si tratta di tradurre l'idea grafica in un algoritmo: una serie di procedure logiche e matematiche che siano comprensibili a una macchina nata non certo per scopi artistici, ma per elaborare dati numerici. E del resto, anche le tavolette grafiche, attraverso la presenza di un trasduttore magnetico mosso sulla superficie, non fanno altro che rilevare coppie di coordinate 'x,y' convertendole in valori numerici e accendendo i corrispondenti pixel sullo schermo.⁶

Insomma, dietro le immagini digitali si nascondono un linguaggio formalizzato e delle istruzioni matematiche e, mentre prende piede l'idea che di-

segnare al computer sia un'attività per tutti, una sorta di aggiornamento tecnologico della pratica pittorica,⁷ alcuni artisti cercano di difendere l'importanza della programmazione quale garanzia di un nuovo approccio alla creazione artistica.

Tra questi va ricordato Guido Vanzetti, autore di una delle prime animazioni al computer in Italia, *Pixnocchio* (1982) [fig. 1], il cui titolo deriva naturalmente da 'pixel'. Proveniente dall'ambito della fotografia e della grafica, fin dagli anni Sessanta Vanzetti unisce ai suoi interessi artistici una preparazione scientifica: segue corsi di *advanced technology* all'RCA Institute di New York e di fisica all'Università La Sapienza di Roma.⁸ Basato su uno *storyboard* di Giuseppe Laganà, *Pixnocchio* è realizzato con il personal computer Cromemco CS-3⁹ in occasione della mostra *Pinocchio nel paese degli artisti*.¹⁰ In un video di quasi quattro minuti, assistiamo non a una storia ma all'evoluzione grafica del burattino, dal segno bianco e bidimensionale alla rotazione nelle tre dimensioni, fino alla colorazione e alla comparsa di tanti Pinocchio sullo schermo.

Il video è presentato nel 1982 in diverse occasioni, tra cui il seminario *L'immagine elettronica: del suono, del colore ed altro* (Porretta Terme), dove Vanzetti tiene un intervento che ruota attorno alla natura dell'immagine sintetica, la cui essenza risiederebbe nella controllabilità della sua struttura, cioè nella possibilità di modificare ogni singolo pixel.¹¹ Le caratteristiche visive di tale immagine sa-

⁴ Brown et al. 2008; Couchot, Hillaire 2003.

⁵ Ceruzzi 2006.

⁶ Favero 1983; Abbado, Mordà, Rocca 1985.

⁷ Iannelli 1985.

⁸ Eletti 1982.

⁹ Qui e più avanti saranno precisate le macchine utilizzate dagli artisti perché le loro opere non sarebbero comprensibili senza tener conto delle specifiche e dei limiti tecnici del computer usato per realizzarle.

¹⁰ Nel catalogo di questa mostra Vanzetti non è nominato se non come «un tecnico» (Serenelli 1982, 76-7).

¹¹ Vanzetti 1983.

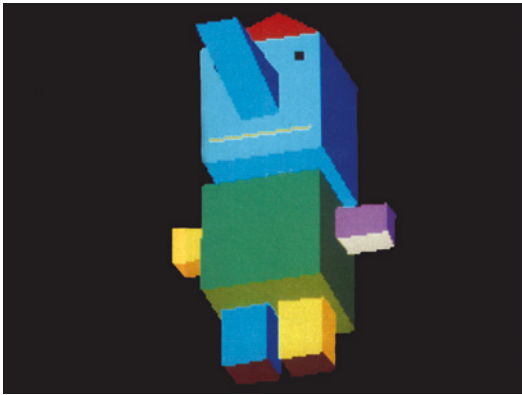


Figura 1 Guido Vanzetti con Giuseppe Laganà, *Pixnocchio*. 1982. *Still* da film, 4'. Immagine tratta da *Radiocorriere TV*, 18, 1982, 82-3

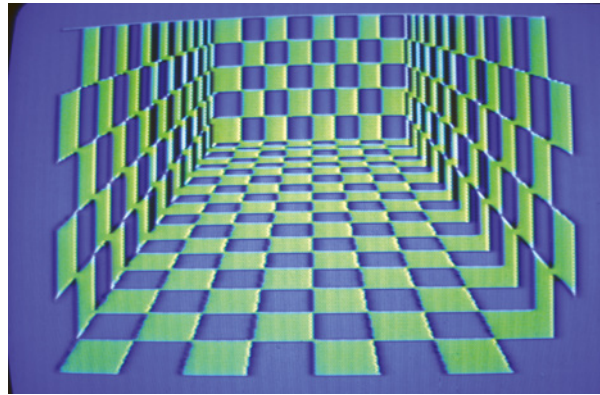


Figura 2 Daniela Bertol, *Il sogno di Bertram*. 1985. Diapositiva da schermata video

rebbero, secondo Vanzetti, paragonabili a qualsiasi altro tipo di rappresentazione grafica, ma se da una parte è possibile fare un confronto tra un supporto tradizionale come il foglio di carta e lo schermo, dall'altra l'elemento grafico primario di un'immagine sintetica – il pixel – ha una natura del tutto differente rispetto a un punto tracciato con una matita, essendo il primo identificato con valori numerici.¹²

Per realizzare *Pixnocchio*, il disegno di Laganà, composto da una serie di cubi e altri solidi geometrici, è trasferito da Vanzetti su carta millimetrata: i punti corrispondenti ai vertici di queste figure sono poi riportati al computer individuando le precise coordinate sullo schermo.¹³ C'è dunque una corrispondenza tra foglio e schermo, quello che cambia è la procedura creativa: in *Pixnocchio*, infatti, la semplicità delle forme corrisponde chiaramente a qualcosa di ben distante dalla presunta libertà disegnativa offerta dal computer ed è dettata dalla necessità di impartire alla macchina istruzioni precise e ben definite. Si tratta di questioni su cui Vanzetti insiste molto, sottolineando come la vera natura della computer art risieda proprio nella scrittura del software.¹⁴ Sulla base di tali idee, nel 1984 l'artista elaborerà un programma pensato proprio per l'animazione computerizzata, commercializzato dalla sua società Schema/Compix e significativamente chiamato *Leonardo*. Tale software è pensato per velociz-

zare l'animazione raccordando più disegni e generando automaticamente quelli intermedi.¹⁵

Per molti artisti, la programmazione, frutto della scomposizione del processo creativo in una serie di istruzioni ordinate, induce a una riflessione sugli elementi grafici primari, che si accompagna a quella sui principi costitutivi del nuovo medium.

Tale riflessione guida le prime opere realizzate nel 1985 dal gruppo Correnti Magnetiche e firmate da Mario Canali e Riccardo Sinigaglia, fondatori – insieme ad Adriano Abbado – e membri fissi di un collettivo che, nel corso degli anni, ha accolto diversi componenti.¹⁶ L'intenzione delle prime opere di Correnti Magnetiche è, nelle parole di Canali, «dimostrare che ad un pensiero logicamente esatto, quale può essere [...] un assioma matematico, corrisponde una composizione grafica visivamente piacevole».¹⁷ *Minima* (1985), ad esempio, è un video in cui segni grafici elementari, irregolari e geometrici, si sviluppano dinamicamente grazie al software scritto da Canali su PC IBM XT. Le immagini in divenire sono dunque frutto della programmazione e sono una traduzione grafica di funzioni matematiche. Una corrispondenza tra immagini e linguaggio matematico è ancor più evidente in *Preda* (1985),¹⁸ rappresentazione grafica della funzione $y = x^4 + ax^4 + bx$, un caso particolare all'interno della teoria delle catastrofi di René Thom.¹⁹ In

¹² Nella teoria dell'arte digitale, su tale analogia pixel-punto e sulle differenze rispetto ai sistemi di rappresentazione tradizionali ha molto insistito Edmond Couchot (1988a).

¹³ Ferzetti 1983.

¹⁴ Paladini 1982.

¹⁵ Vanzetti 1984.

¹⁶ Mattei 1996.

¹⁷ Cit. in Mantaout 1985, 16.

¹⁸ Mentre *Minima* è firmata da Canali insieme a Riccardo Sinigaglia, autore della musica, *Preda* è realizzata dal solo Canali.

¹⁹ Canali 1985.

questo breve video, la grafica è ridotta a soli tre elementi: una curva e due pallini (il predatore e la preda) che si spostano e modificano seguendo la teoria illustrata da una voce fuori campo.

Un'altra artista che ai suoi esordi insiste molto sul rapporto tra matematica e immagini realizzate al computer è Daniela Bertol che, con una formazione da architetto, lavora proprio sulla costruzione di spazi tridimensionali generati da software. Nel 1985, per le sue prime opere, l'artista usa uno dei personal più diffusi, un Commodore 64, realizzando dei lavori in cui le immagini sono prodotte in tempo reale dal programma: *Il sogno di Bertram* [fig. 2] mostra semplici griglie prospettiche, con un'allusione ai pavimenti quadrettati dipinti dal maestro di Bertram, mentre *Texture* gioca sull'ambiguità visiva tra *pattern* bidimensionali e illusione della tridimensionalità.²⁰ In entrambi i casi, le immagini riproducono spazi modulari: griglie prospettiche che altro non sono se non la visualizzazione di funzioni matematiche. Rispetto alle opere fin qui menzionate, va sottolineato che il prodotto finale non è un video, bensì una serie di schermate generate in tempo reale. La logica dell'opera è del tutto corrispondente a quella del computer, tanto che sulle immagini può anche intervenire lo spettatore, inserendo le coordinate del punto di vista da cui generare la veduta prospettica.

Nei primi lavori di Bertol sono frequenti i riferimenti alla prospettiva rinascimentale quale strumento scientifico di costruzione dello spazio: un insieme di regole matematiche che trova compimento nella logica processuale del computer. A tal proposito, l'artista parla di 'grafica generativa', riferendosi alla capacità della macchina di mostrare in tempo reale il processo di genesi dell'immagine, visualizzando gli algoritmi necessari alla sua realizzazione.²¹

La figura dell'artista-programmatore attraverso tutta la storia della computer art, segnata, soprattutto agli esordi, dalla presenza di ingegneri che esplorano le potenzialità estetiche dei cosiddetti 'calcolatori elettronici'. Dalla preminenza da-

ta al programma discende anche la possibilità di identificare l'opera con il software piuttosto che col risultato finale, un aspetto che caratterizza molti dei primi 'esperimenti grafici' al computer.²² Opere che si configurano come delle verifiche di un'operazione intellettuale di progettazione, scrittura, formulazione.

Del resto, vi sono artisti che pongono enfasi sulla programmazione a tal punto da basare su di essa una nuova estetica e una precisa poetica. È il caso del duo Crudelity Stoffe (Michele Böhm e Marco Tecce) che tra il 1983 e il 1986 realizza una serie di animazioni [fig. 3] grazie all'uso del medesimo software: *Omaggio a Lisa*.²³ Scritto da Michele Böhm, questo programma è illustrato dall'artista nel discorso programmatico *Appunti abolizionisti* (1986),²⁴ in cui viene annunciata una nuova estetica basata sull'uso dei personal computer e distante tanto dalla tradizione pittorica, quanto dalla computer grafica delle grandi produzioni e degli effetti speciali. L'abolizionismo è caratterizzato da una grafica bidimensionale, semplificata, uno stile che Böhm definisce 'espressionista',²⁵ cavalcando la necessità di operare con una tavolozza cromatica, quella di un Apple II, fatta di soli otto colori e del tutto innaturali.²⁶ Ma l'estetica abolizionista è soprattutto nel programma che anima i disegni. Le immagini sono realizzate con la tavoletta grafica e si tratta sia di segni tracciati manualmente, sia di figure geometriche. Queste ultime sono gestite da *Omaggio a Lisa*, programma che permette di lavorare su una lista di poligoni: una volta stabiliti i vertici, è il software che interviene, facendo scorrere queste figure, come dei sipari, dall'alto verso il basso e 'abolendo' le figure sottostanti. Nonostante i video di Crudelity Stoffe sviluppino delle storie, il vero protagonista è il movimento 'a cascata' dei poligoni generato dal programma, ossia quell'incessante comparsa e 'abolizione' di figure, che permette, secondo Böhm, di rendere manifesto il processo di elaborazione dell'immagine da parte del computer.²⁷

La ricerca di uno stile che passi per la programmazione si accompagna a uno svelamento dei mec-

20 Bertol 1985. Su *Il Sogno di Bertram*: Salvemini 1985.

21 Bertol s.d.

22 Bordini 2003.

23 Il nome del programma celebra il personal computer Apple Lisa, commercializzato proprio nel 1983, ma le animazioni sono realizzate con un Apple II Plus.

24 Il discorso è presentato per la prima volta nel novembre 1983 in occasione del seminario *Computer graphic e progettazione visiva*, promosso dalla Rai.

25 Böhm 1986, 101.

26 Più precisamente, un Apple II ha due *palette*, ciascuna di quattro colori, tra le quali l'utente è obbligato a scegliere prima di disegnare ogni immagine.

27 Sulla processualità nella computer art italiana si veda Lagonigro 2019.



Figura 3 Crudelity Stoffe, *Romeo Juliet*. 1984.
Sei still da video, 18'

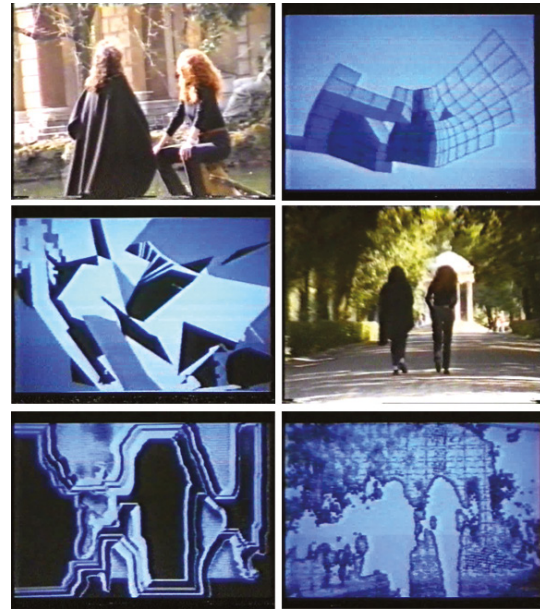


Figura 4 Crudelity Stoffe, *Cassetta di Othar*. 1987.
Sei still da video, 9'30"

canismi della macchina, come sarà anche per l'ultima opera di Crudelity Stoffe, *Cassetta di Othar* (1987) [fig. 4],²⁸ un video ormai fuori dall'estetica abolizionista e basato sul montaggio di sequenze riprese dalla videocamera con immagini digitali. Più precisamente, il programma *Quick Böhm*, scritto su Apple Macintosh e denominato con un ironico riferimento al software proprietario *Quick Draw*, analizza le immagini video traducendo la visione ottica in una sequenza algoritmica. Nonostante la derivazione da una situazione reale, catturata dalla videocamera, tale referente viene ridotto a pura procedura matematica, trasformando il computer in un 'occhio' che analizza e che genera immagini digitali a partire dalle riprese video.

Se fin qui si è fatto riferimento alla programmazione come strumento di elaborazione grafica, va precisato che essa può essere sfruttata anche per generare suoni. È quello che fa Adriano Abbado che, dopo aver partecipato alla fondazione di Correnti Magnetiche, intraprende un percorso indipendente, incentrato sulla ricerca dei rapporti tra immagini e musica. Tale ricerca risale,

per la verità, già agli anni Settanta, ma trova nel computer lo strumento più idoneo, proprio perché esso permette di «pensare in chiave audiovisiva contemporaneamente».²⁹ È il caso di *Città Orbitale* (1985), un video per il quale il computer Yamaha CX5 è usato sia per le immagini sia per i suoni,³⁰ e di *Isomorfismi suono-luce* (1986), opera in quattro parti basata sulla *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore* di Luigi Veronesi.³¹ Questo testo è la formulazione di una teoria che poggia sulla misurabilità dei parametri fisici di fenomeni acustici e cromatici, una teoria dalla quale Veronesi ricaverà un gran numero di tavole che traducono visivamente frammenti di spartiti: la larghezza e il colore dei rettangoli in esse contenuti corrispondono rispettivamente alla durata e alla frequenza della nota. Nelle opere di Abbado, la teoria di Veronesi trova compiutezza grazie a una tecnologia in cui sia le immagini sia i suoni sono traducibili in numeri e generabili dal software. Ne derivano tre video in cui la musica è 'suonata' e 'visualizzata' simultaneamente dal computer (*Studio 1*, *Studio 2* e *Ritratto*) e un lavoro in cui schermate monocrome

²⁸ Il titolo è ispirato a Lothar, il servo di Mandrake che, privato dell'iniziale, viene disumanizzato e «reso inerte come l'occhio di un calcolatore» (Biasi 1987, 119).

²⁹ Abbado 1984.

³⁰ Abbado 2018.

³¹ Veronesi 1977.

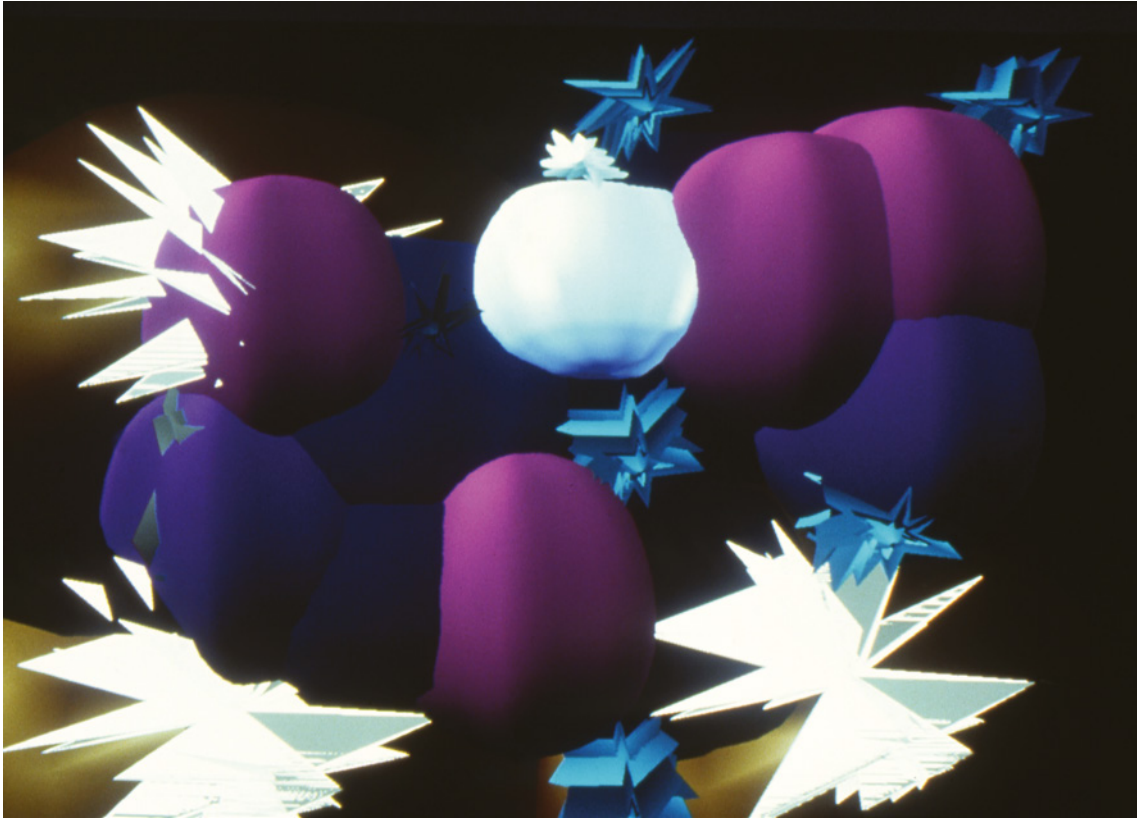


Figura 5 Adriano Abbado, *Dynamics*. 1988.
Still da video, 4'

e note a esse corrispondenti sono generate in tempo reale su Commodore Amiga 1000 (*Studio 3*).³²

Come suggerito dagli stessi titoli, questi lavori si presentano come degli studi che verificano e aggiornano, non senza alcune modifiche, la teoria di Veronesi, secondo un approccio scientifico assimilabile alla dimostrazione sperimentale.

Le indagini di Abbado su questo tema proseguiranno al Massachusetts Institute of Technology di Boston e, più precisamente, presso il neonato Media Lab, fondato da Nicholas Negroponte. Passando dal personal computer a macchine professionali

e dall'animazione bidimensionale a quella 3D, Abbado sviluppa qui una ricerca sul rapporto tra animazione astratta e suono sintetico che avrà come esito il video *Dynamics* (1988)³³ [fig. 5], parte della sua tesi per il Master of Science.³⁴ In quest'opera, l'artista crea un legame biunivoco tra eventi audio e video sulla base di tre tipi di corrispondenza: tra il timbro sonoro e la forma, tra l'intensità del suono e del video (volume e luminosità) e tra la localizzazione spaziale dell'oggetto visivo e quella dell'audio percepito.

³² *Isomorfismi suono-luce* è presentata alla Biennale di Venezia nella mostra *Tecnologia e informatica* (Ascott et al. 1986). Tutte e quattro le parti che la compongono sono realizzate con un Commodore Amiga 1000, ma *Studio 1* e *Studio 2* sono riversate su nastro, mentre *Studio 3*, basandosi su una funzione casuale di generazione di immagini e suono in tempo reale, doveva girare necessariamente sul computer. Infine *Ritratto* è un montaggio di sequenze astratte create al computer e sequenze riprese con la telecamera, digitalizzate e ritoccate. Da una conversazione di chi scrive con Adriano Abbado in data 15 novembre 2017.

³³ Recentemente digitalizzato, il video è visibile al seguente link: <https://vimeo.com/464634630>.

³⁴ Abbado 1988.

2 La conciliazione tra gli universi dell'arte e della scienza

Nel 1985 si assiste alle prime rassegne collettive di computer art italiana. Un'importante vetrina è rappresentata dal Festival Arte Elettronica di Camerino³⁵ che, a partire da quest'anno, ospita la rassegna *Il Pulsante Leggero*, curata da Rinaldo Funari e intitolata come l'associazione da egli stesso fondata nel 1983.³⁶ Il festival è dedicato alle diverse declinazioni dell'elettronica, non solo in ambito artistico (videoarte, computer art, musica, teatro e cinema), ma anche scientifico (medicina, biologia, comunicazioni). Proprio commentando le opere di computer art mostrate a Camerino sulle pagine della rivista *Video Magazine*, Vittorio Fagone immagina la nascita di una 'terza cultura': non una fusione tra le due culture, umanistica e scientifica, come auspicato da Charles P. Snow nel 1959,³⁷ bensì un ambito nuovo: quello dell'elettronica, dove «ingegneri, matematici, architetti, musicisti, artisti [...], grafici convivono e lavorano insieme».³⁸

Il legame tra arte e scienza è sentito, come si è visto, dagli stessi artisti e, per la verità, anche da alcuni di loro che non si confrontano in prima persona con la programmazione. È il caso di Ida Gerosa che descrive la computer art come un incontro tra questi due territori: il suo percorso, tra gli anni Ottanta e i primi Novanta, è infatti segnato da una collaborazione duratura, unico esempio in Italia, con centri di ricerca scientifica.³⁹ Provenendo dalla pittura e dalle tecniche di stampa, l'artista scopre il computer nel 1984 grazie a uno stage biennale presso l'IBM di Roma, per poi proseguire il suo lavoro all'Istituto Astrofisico Spaziale del CNR di Frascati. All'IBM Gerosa si confronta con una macchina professionale - un IBM 7350 - e viene affiancata dal ricercatore Mario Fantini che traduce le esigenze creative dell'artista in chiave matematica, realizzando un software intuitivo per la creazione di immagini 'pittoriche' digitali [fig. 6]. Pensato soprattutto per lavorare sugli effetti di colore e di texture, il programma usato da Gerosa prende origine da un sistema sviluppato da IBM per l'analisi di strati geologici di

grande profondità. Tale sistema era in grado di individuare i giacimenti petroliferi analizzando gli echi delle esplosioni generate da piccole cariche di dinamite. L'operatore matematico impiegato, la trasformata di Fourier, scomponendo il segnale di partenza generando spettri di moduli e frequenze; il risultato di questi calcoli era poi visualizzato graficamente su schermo. Proprio osservando queste 'immagini astratte', esteticamente gradevoli al di là del loro significato scientifico, Gerosa ha l'intuizione di servirsi di un sistema del genere modificando le equazioni matematiche di partenza per ottenere gli effetti di colore voluti.⁴⁰ Naturalmente, come si è detto, il lavoro di programmazione non spetta all'artista la quale continuerà a lavorare in modo intuitivo, empirico, sperimentando i numerosi effetti di colore e texture offerti da una macchina ben più sofisticata di un comune personal computer.⁴¹

Nonostante l'estraneità al lavoro matematico, l'esperienza di Gerosa, nata dall'incontro tra ricerca scientifica e sperimentazione artistica, è indicativa di come la computer art riattualizzi il dibattito sul rapporto tra arte e scienza. Un tema a cui, nel corso del decennio, sono dedicati numerosi convegni, seminari e mostre.

Un esempio è l'attività dell'AST (associazione per lo studio delle interazioni tra Arte Scienza e Tecnologia, fondata nel 1982 da Corrado Maltese),⁴² che ha come oggetto di studio l'intera storia dell'arte e i suoi rapporti con l'universo scientifico. Proprio in uno dei seminari organizzati da tale associazione nel 1983⁴³ è illustrato il lavoro di Crudelity Stoffe, presente anche con il video *Romeo Juliet* (1984) nella mostra *Artisti oggi tra scienza e tecnologia*, curata sempre dall'AST due anni più tardi.⁴⁴

Nel solco delle ricerche avviate con tale associazione, Maltese elaborerà il concetto di 'ultraimmagini' per definire quello stare 'oltre', al di là del visibile, delle immagini digitali o, volendo utilizzare il suo francesismo, delle immagini 'numeriche'.⁴⁵ Alla base del suo pensiero, vi è un'ampia prospettiva

³⁵ Bordini, Gallo 2018.

³⁶ Funari 1987.

³⁷ Snow 1959.

³⁸ Fagone 1986, 90-1.

³⁹ Gerosa 2010.

⁴⁰ Gerosa 2010, 161-2; Fantini, Melli 1985.

⁴¹ L'IBM 7350 ha uno schermo ad alta risoluzione e una tavolozza di 4096 colori (Fantini, Melli 1985).

⁴² Bordini 1997.

⁴³ Cassanelli 1986.

⁴⁴ Maltese et al. 1985.

⁴⁵ Maltese 1989, 86.



Figura 6 Ida Gerosa, senza titolo. 1988.
Diapositiva da schermata video

storica che riconduce l'immagine, di qualsiasi tipo essa sia, ai fenomeni ottico-percettivi. La sua 'storia dell'immagine' poggia su un concetto di rappresentazione intesa come superficie bidimensionale: la computer grafica è così ricondotta alla storia della grafica, intesa come 'scrittura-disegno' che trasponesse le tre dimensioni del mondo visibile su una superficie piana.⁴⁶ Quella di Maltese è un'analisi degli aspetti scientifici - ottici, tecnici, geometrici, percettivi - dell'intera storia dell'arte: la sua attenzione verso la computer art è prima di tutto un interesse nei confronti delle procedure operative e un tentativo di rintracciare le loro origini in altri procedimen-

ti artistici. Ad esempio, la costruzione di uno spazio prospettico su un piano pittorico viene paragonata a un algoritmo perché, esattamente come accade al computer, anche un disegno prospettico richiede la traduzione di strutture geometriche in numeri e in un procedimento algoritmico.⁴⁷ Tali parallelismi diacronici non impediscono tuttavia l'individuazione delle caratteristiche peculiari di un nuovo tipo di linguaggio visivo nell'immagine digitale che, secondo Maltese, è diversa da quella pittorica in quanto è scomponibile in una serie di *pixel* e può essere «trasformata in una sequenza più o meno lunga di dati: essa può - insomma - essere scritta».⁴⁸

⁴⁶ Maltese 1989, 29-42.

⁴⁷ Maltese 1989, 78-85.

⁴⁸ Maltese 1989, 71.

L'idea di Maltese di considerare la tradizione artistica e le nuove tecnologie come parte dello stesso universo non è, tuttavia, una posizione molto condivisa, come emerge tanto dai discorsi critici, che insistono sulla rottura rispetto alla storia dell'arte, quanto da uno sguardo ai luoghi in cui la computer art viene esposta: mostre, rassegne e festival dedicati, il più delle volte, esclusivamente alle arti elettroniche. È il caso della mostra *Tecnologia e informatica*, curata da Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman e Tommaso Trini alle Corderie dell'Arsenale in occasione della Biennale di Venezia del 1986.⁴⁹ Questa esposizione, se da un lato consegna un ampio spazio, in termini sia architettonici che di risonanza, all'arte elettronica, dall'altro ribadisce la sua netta distanza dal sistema dell'arte. La telematica, la computer art e le videoinstallazioni richiedono un progetto curatoriale del tutto inedito in cui a cambiare è anche il ruolo dello spettatore, invitato a interagire con le macchine, allestite in un grande ambiente laboratoriale denominato *Ubiqua*.

La mostra ben esemplifica l'idea che la tecnologia elettronica - informatica ma anche video - sia espressione della cultura scientifica, una cultura in continuo aggiornamento. L'arte basata sulle nuove tecnologie è, per sua stessa natura, associata al futuro, in netta opposizione all'anacronismo imperante nel sistema dell'arte ed è per questo vista come ideale erede dei movimenti di avanguardia, in particolare di quelli che si sono nutriti del mito del progresso. Il direttore del settore 'arti visive' della Biennale di Venezia, nelle due edizioni del 1984 e

del 1986, è proprio il critico che ha tenuto a battesimo l'Anacronismo, Maurizio Calvesi, che riversa questa prospettiva dualistica nei suoi discorsi critici: da una parte la tradizione artistica e dall'altra il progresso scientifico. E proprio su tale dualismo poggiano le tematiche delle sue Biennali: *Attualità e storia* nel 1984 e *Arte e scienza* nel 1986.

Quest'ultima articola in varie mostre diversi temi scientifici: dallo spazio alla biologia, dal colore alle tecnologie impiegate per il restauro, fino alla succitata *Tecnologia e informatica* che, oltre a delle videoinstallazioni, mette in scena la computer art all'interno di un *open space* interattivo, attrezzato con telecamere, altoparlanti, proiettori, stampanti, computer e schermi di varie dimensioni. Uno scenario decisamente distante da una mostra tradizionale, secondo un'idea ben espressa da Calvesi nell'introduzione al catalogo della Biennale: «da un lato la pittura, nei suoi aspetti più radicalmente 'citativi', e quindi il collegamento con il passato; dall'altro le videoinstallazioni, lo sconfinamento e il futuribile tecnologico».⁵⁰ Nelle altre mostre della Biennale, l'elettronica è ammessa non tanto come medium artistico, ma piuttosto come tecnologia applicata alla conoscenza dell'arte. Ad esempio, nella mostra *Spazio*, curata da Giulio Macchi, sono esposte per fini didattici e dimostrativi alcune nuove tecnologie presto destinate a diventare obsolete, come i videodischi⁵¹ su Leonardo da Vinci e Palazzo Spada e l'ologramma riprodotto alla Cité des Science et de l'Industrie di La Villette di Parigi.

3 Tra invenzione artistica ed evidenza scientifica

Proprio nella mostra *Spazio* della Biennale di Venezia vanno segnalate due eccezioni, ossia due animazioni che, pur assolvendo alla funzione di illustrare delle ricerche matematiche, sono anche due opere di computer art. La prima è *The Hypercube* (1978) dei matematici Thomas Banchoff e Charles Strauss: un film che descrive la geometria a quattro dimensioni e, più precisamente, l'ipercubo, disegnato e animato al computer. La seconda è *Nuove forme platoniche* (1986) [fig. 7], un video di Lucio Saffaro illustrante dei poligoni stellati complessi che, come nel caso di *Hypercube*, sono disegnati e animati al

computer in modo che lo spettatore possa averne una visione a 360 gradi.

Queste due opere sono un esempio di come la computer art non solo si nutra del sapere tecnologico-informatico, presupposto imprescindibile per la sua esistenza, ma anche delle immagini che provengono da altri campi scientifici - in questo caso dagli studi sulla geometria - in una sintesi tra invenzione artistica ed evidenza scientifica. Se tale sintesi è rintracciabile in tutta la storia dell'arte, la novità è nel medium utilizzato, non uno strumento artistico a tutti gli effetti, ma una macchina per il

⁴⁹ Ascott et al. 1986.

⁵⁰ Calvesi et al. 1986, 14.

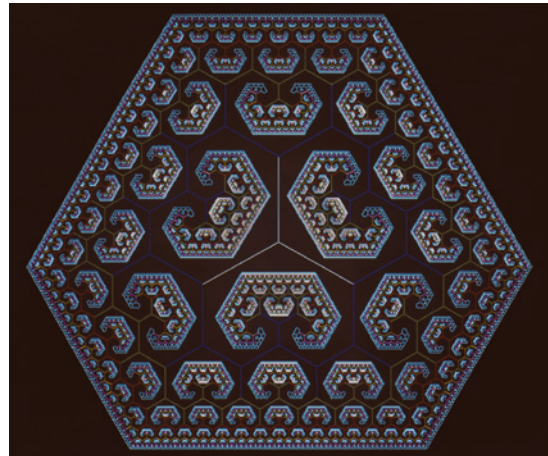
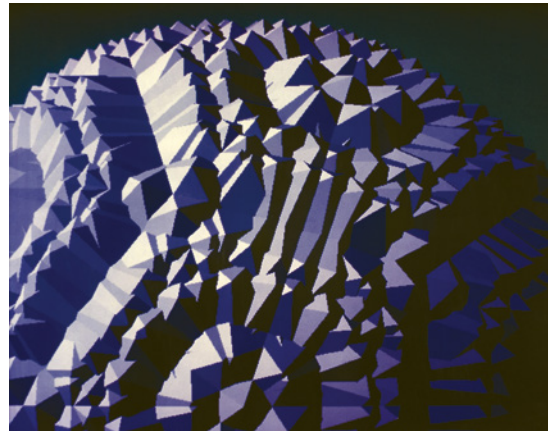
⁵¹ Come le videocassette, il videodisco permette la registrazione di immagini e suoni analogici, ma è un disco a lettura ottica che consente un accesso casuale. Atteso in Italia fin dall'inizio del decennio, sarà commercializzato solo nel 1984 (Fratti 1984). È la tecnologia sfruttata per alcune prime opere interattive basate su tecnologie informatiche, come *Lorna* (1984) di Lynn Herzman Leeson, esposta proprio nella mostra *Tecnologia e informatica*.



Figura 7 Lucio Saffaro, *Nuove forme platoniche*. 1986.
Still da video, 8'10". © ENEA, Bologna

Figura 8 Lucio Saffaro, *Particolare di 100 icosaedri*. 1986.
Fotolitografia da computer, 67 × 48 cm.
Coll. Fondazione Lucio Saffaro, Bologna.
Per gentile concessione della Fondazione Lucio Saffaro,
Bologna

Figura 9 Lucio Saffaro, *Frattali azzurri*. S.d.
Stampa da computer, 67 × 48 cm.
Coll. Fondazione Lucio Saffaro, Bologna.
Per gentile concessione della Fondazione Lucio Saffaro,
Bologna



calcolo che è essa stessa un supporto alla ricerca e che, grazie alla computer grafica, permette di visualizzare immagini che non si potrebbero ottenere con altri strumenti.

A tal proposito, il caso di Lucio Saffaro è emblematico, essendo egli non solo un pittore, ma anche un matematico che porta nelle sue opere l'attitudine alla ricerca e alla scoperta. Fin dagli anni Settanta, Saffaro si dedica allo studio dei solidi regolari, non accontentandosi di quanto stabilito dalla geometria euclidea, che ne individua solo cinque, ma cercando di superare tale numero canonico.⁵²

Negli anni Ottanta, in particolare, si concentra sui poliedri stellati compenetrando in uno stesso spazio più solidi e agglomerandoli in un numero sempre maggiore. *Nuove forme platoniche* nasce da questa sfida e sfrutta il computer per ottenere un risultato che con la pittura non si potrebbe avere: un poliedro che supera i dodici dodecaedri compenetranti.⁵³ Il video deriva da elaborazioni in computer grafica realizzate con un sistema CAD dagli ingegneri Egildo Cavazzi, Arnaldo Chiarini e Fabio Frattini del Centro Ricerche ENEA di Bologna [fig. 8].⁵⁴ L'esperienza è documentata in uno dei film della se-

⁵² Pesci 1991.

⁵³ Emmer 1991.

⁵⁴ La macchina adoperata all'ENEA è un VAX 750, computer a 32 bit (Budnich et al. 1987, 18). Un'ultima fase realizzativa è il montaggio del video, seguita da Alessandro Griffini con Luciano Maiani, Massimo Sordelli, Paride Spiti, Vittorio Valentini. Da una conversazione di chi scrive con Griffini (27 maggio 2020), è emerso che Saffaro non partecipa a tutte le fasi di realizzazione del video: le persone coinvolte, dall'artista che l'ha ideato agli ingegneri che realizzano le immagini col sistema CAD, fino alla produzione che si occupa del montaggio, non lavorano insieme. *Nuove forme platoniche* è stato digitalizzato dall'Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea, che ne possiede una copia su pellicola 16 mm. Griffini tuttavia ricorda che il montaggio fu realizzato su nastro da 1". Non è stato possibile rintracciare il master, probabilmente conservato presso l'ENEA, né chiarire i motivi e le circostanze del suo riversamento su pellicola. Il video digitalizzato è visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=lWoLJKS35nQ>.

rie *Art and Mathematics*, realizzati dal matematico Michele Emmer tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta.⁵⁵ Nel film in questione, *Computers* (1986), Saffaro in persona parla dalla sala dedicatagli alla Biennale di Venezia: sulle pareti sono esposte le due tele *Poliedro M2* e *La disputa ciclica*, entrambe rappresentanti deltaedri regolari composti rispettivamente da 240 e 360 triangoli equilateri. Nel centro della sala, sono invece installati due monitor a tubo catodico che riproducono il video *Nuove forme platoniche*. Come spiega l'artista nel film, parlando dell'evoluzione dei suoi studi sui solidi platonici, al computer si deve la possibilità di ottenere poliedri regolari complessi che non si potrebbero avere con il solo calcolo umano.

L'esperienza di Saffaro all'ENEA è parte anche di un'altra mostra tenutasi alla Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette di Parigi sempre nel 1986⁵⁶ e riallestita alla Fiera di Milano l'anno successivo: *Immaginario scientifico*.⁵⁷ Curata dall'Associazione Interculturale per la Scienza e l'Arte (AISA) di Trieste, questa mostra ha l'obiettivo di raccontare la scienza attraverso le immagini e si avvale molto dei recenti contributi della computer grafica, dal momento che, come si è detto, quest'ultima non è solo una tecnica artistica, ma anche uno strumento ampiamente utilizzato nella ricerca scientifica, dalla medicina alla biologia, dall'astronomia alla matematica. Di tali immagini, tuttavia, non viene colto solo il valore tecnico e pratico, ma anche quello estetico. La mostra, infatti, si apre anche alla produzione artistica e, oltre a includere i poliedri realizzati da Saffaro all'ENEA, assegna a Gianni Toti la direzione audiovisiva.

Il poetronico, come amava definirsi, realizzerà per l'occasione sei video e una videoinstallazione⁵⁸ lavorando negli studi della SBP CGE (Computer Graphics Europe), società di postproduzione romana con cui collaborano diversi artisti e i cui lavori sono spesso presentati nelle rassegne di computer art curate da Rinaldo Funari.⁵⁹ Nei suoi video, Toti reimpiega immagini scientifiche di vario tipo - visioni del cosmo, del corpo umano, della materia, elaborazioni in computer grafica - e si serve

del Quantel Mirage, una macchina per la postproduzione digitale, tra le prime in grado di realizzare effetti di animazione 3D.⁶⁰ Uno di questi video, *Lordine, il caos, il phaos*, fa ampio uso di elaborazioni in computer grafica - tra cui spezzoni tratti da *Nuove forme platoniche* di Saffaro - ed è incentrato su una teoria matematica molto dibattuta negli anni Ottanta, perfetto esempio dell'incontro tra creazione artistica e ricerca scientifica: la geometria dei frattali, a cui lo stesso Saffaro si è dedicato, sia servendosi dei sistemi dell'ENEA [fig. 9], sia utilizzando processi esclusivamente manuali.⁶¹

Teorizzata dal matematico Benoît Mandelbrot negli anni Settanta, la geometria dei frattali descrive oggetti 'autosimili', dotati cioè di omotetia: in essi forme con dimensione frazionaria si ripetono allo stesso modo su scale diverse. Poiché i frattali sono generati da algoritmi secondo procedure idealmente ripetibili all'infinito, gli strumenti più adatti alla loro creazione sono ancora una volta i computer. Infatti, la teoria di Mandelbrot poggia su principi già noti ai matematici ben prima dell'arrivo dei calcolatori elettronici, ma è solo con questi ultimi che si riescono a ottenere immagini di straordinaria complessità.⁶² Il fascino di questa geometria irregolare, così distante dalla freddezza di quella euclidea e piuttosto utile a descrivere le strutture complesse della natura, fa dei frattali non solo un tema appartenente alla teoria matematica, ma anche un soggetto ampiamente diffuso nella computer art internazionale degli anni Ottanta. Come scrive Michele Emmer, lo stesso Mandelbrot riconosce che la sua teoria ha generato una nuova categoria di arte vicina all'idea dell'arte per l'arte: un'arte per la scienza e per la matematica.⁶³

Ai frattali, infatti, sarà dedicata una mostra che esplora proprio il risvolto più artistico della teoria di Mandelbrot: *I frattali: la geometria dell'irregolare*.⁶⁴ Allestita nel 1988 a Palazzo Braschi a Roma, la mostra riprende alcuni temi già emersi nella Biennale *Arte e scienza* ed è curata, non a caso, da Calvesi, questa volta affiancato da Emmer che pure aveva collaborato alla mostra *Spazio*, già citata.

⁵⁵ Altri film della stessa serie sono esposti in alcune delle mostre citate: *Dimensions* (1982) e *M.C. Escher: Symmetry and Space* (1983-1984) sono esposti nella mostra *Artisti oggi tra scienza e tecnologia* (1985), mentre *Soap Bubbles* (1978) è nella mostra *Tecnologia e informatica* (1986).

⁵⁶ 5 maggio-15 giugno 1986. La mostra è il primo nucleo dell'attuale museo triestino *Immaginario Scientifico*.

⁵⁷ Budinich et al. 1987.

⁵⁸ Lischi, Moretti 2012, 207-8.

⁵⁹ Cannizzaro 1985.

⁶⁰ Mattei 1985.

⁶¹ Da due conversazioni di chi scrive con Egildo Cavazzini e Michele Emmer, rispettivamente il 29 maggio e il 27 maggio 2020.

⁶² Osserman 1988.

⁶³ Emmer 1991, 153-4.

⁶⁴ Calvesi, Emmer 1988.

Proprio l'anno precedente vedeva la luce la traduzione in italiano di un testo fondamentale dedicato alla teoria di Mandelbrot: *The Beauty of Fractals* (1986) dei matematici Heinz-Otto Peitgen e Peter Richter,⁶⁵ autori anche del video *Exploring Fractals* (1985), esposto nella mostra romana.

Come nei precedenti casi fin qui illustrati, anche l'intento della mostra curata da Calvesi ed Emmer è realizzare «una sortita nel [...] territorio con-finario tra arte e scienza, immaginario artistico e speculazione matematica»,⁶⁶ focalizzandosi prevalentemente sulla computer art, ma estendendo il discorso critico a un territorio ben più ampio. Prima di tutto, una sezione curata da Calvesi include anche opere di arte cinetica e programmata, esposte insieme ad alcune opere di Saffaro: oli, serigrafie e litografie riproducenti dei frattali e, ancora una volta, il video *Nuove forme platoniche*. La progettualità dell'arte programmata rappresenta, secondo Calvesi, un precedente metodologico della computer art.⁶⁷ Basandosi su un programma, anche se non numerico come il software digitale, essa appare, nel contesto della mostra romana, come una sorta di antecedente analogico degli algoritmi frattali.⁶⁸

Nei testi critici per il catalogo, Calvesi e Emmer ricercano le premesse della computer art nella storia dell'arte, evocando quelle esperienze più legate al sapere tecnico-scientifico. E se Calvesi trova un antecedente non solo nell'arte programmata, ma anche nella quarta dimensione cubista, Emmer ripercorre storicamente il rapporto tra arte e matematica a partire dal *Timeo* di Platone. In tutti i temi che egli affronta, dai solidi platonici alla rappresentazione delle bolle di sapone, dalla simmetria alla quarta dimensione, l'excursus storico si conclude con il computer: secondo l'autore, il medium artistico più recente e più potente per dare immagine alle ricerche scientifiche.

Dopo circa trent'anni di computer art, negli anni Ottanta le tecnologie informatiche continuano a essere additate come una novità nella storia dell'arte, secondo una 'retorica del nuovo' che andrà ad alimentare anche i discorsi sulla cosiddetta *new media art*, a partire dal decennio successivo. E prima ancora che tali discorsi acquistino un ruolo di primo piano, gli anni Ottanta guardano al computer come lo strumento del futuro nel quale si realizza non solo il progresso scientifico, ma anche quello artistico.

⁶⁵ Peitgen, Richter 1987.

⁶⁶ Calvesi, Emmer 1988, 7.

⁶⁷ Calvesi, Emmer 1988, 112.

⁶⁸ È opinione diffusa considerare l'arte programmata come antecedente della computer art, trascurando la compresenza e la vicinanza di tali ricerche negli anni Sessanta. Tra coloro che invece sottolineano un certo parallelismo vi è Edmond Couchot (1988b, 125-38), artista cinetico prima che teorico dell'immagine digitale. Per un contributo più recente si veda Rosen 2011.

Bibliografia

- Abbado, A. (1984). *Immagini digitali e musica*. Roma: Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo *Il Pulsante Leggero di Rinaldo Funari*, non ordinato.
- Abbado, A. (1988). «Perceptual Correspondences of Abstract Animation and Synthetic Sound». *Leonardo Supplemental Issue*, 1, 3-5.
- Abbado, A. (2018). «La mia esperienza al Festival Arte Elettronica». Bordini, Gallo 2018, 99-101.
- Abbado, A.; Mordà, C.; Rocca, G. (1985). *Immagini con il computer. Le tecniche, l'arte*. Milano.
- Ascott, R. et al. (1986). *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Arte e Scienza. Biologia. Tecnologia e Informatica = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 giugno-28 settembre 1986). Venezia.
- Budinich, P. et al. (1987). *L'immaginario scientifico. Dalla percezione alla teoria attraverso le immagini della scienza = Catalogo della mostra* (Milano, 4-12 aprile 1987). Trieste.
- Maltese, C. et al. (1985). *Artisti oggi tra scienza e tecnologia = Catalogo della mostra* (Roma, 15 aprile-12 maggio 1985). Roma.
- Bertol, D. (s.d.). *Appunti sulla grafica generativa*. Roma: Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo *Il Pulsante Leggero di Rinaldo Funari*, non ordinato.
- Bertol, D. (1985). *Progetti grafici in linguaggio BASIC realizzati con Commodore 64*. Roma: Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo *Il Pulsante Leggero di Rinaldo Funari*, non ordinato.
- Biasi, D. (1987). «Crudelity Stoffe. Dall'abolizionismo a Othar». *Computer Grafica & applicazioni*, 1(1), 118-20.
- Böhm, M. (1986). «Appunti abolizionisti». Cassanelli 1986, 100-5.
- Bordini, S. (1997). «'Ultraimmagini'. Corrado Maltese e le moderne tecnologie nelle arti visive». Marconi, S. (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*. Roma, 95-100.
- Bordini, S. (2003). «Pittori e software». Bordini, S. (a cura di), *A memoria di byte. Storie di artisti e di computer*. Roma, 15-29.
- Bordini, S.; Gallo, F. (a cura di) (2018). *All'alba del digitale: Il Festival Arte Elettronica di Camerino*. Milano; Udine.
- Brown, P. et al. (eds) (2008). *White Heat Cold Logic. British Computer Art 1960-1980*. Cambridge; London.
- Calvesi, M. et al. (1986). *XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Arte e Scienza = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 giugno-28 settembre 1986). Venezia.
- Calvesi, M.; Emmer, M. (a cura di) (1988). *I frattali: la geometria dell'irregolare = Catalogo della mostra* (Roma, 16 maggio-5 giugno 1988). Roma.
- Canali, M. (1985). *Preda*. Roma: Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo *Il Pulsante Leggero di Rinaldo Funari*, non ordinato.
- Cannizzaro, P. (1985). «Il Pulsante Leggero». *Video Magazine*, 5(49), 78-83.
- Cassanelli, L. (a cura di) (1986). *Tracce immagini numeri = Atti dei seminari e conferenze dell'AST* (Roma, marzo-dicembre 1983). Roma.
- Ceruzzi, P.E. (2006). *Storia dell'informatica*. Milano.
- Couchot, E. (1988a). «La mosaïque ordonnée ou l'écran saisi par le calcul». *Communications*, 48, 79-87. Trad. it.: «Il mosaico ordinato o lo schermo conquistato dal calcolo». Amaducci, A.; Gobetti, P. (a cura di), *Video Imago*. Milano, 1994, 221-31.
- Couchot, E. (1988b). *Image. De l'optique au numérique*. Paris.
- Couchot, E.; Hillaire, N. (2003). *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris.
- Eletti, V. (1982). «Computer o caro». *Zoom*, 3(16), s.p.
- Emmer, M. (1991). *La perfezione visibile. Matematica e arte*. Roma; Napoli.
- Fagone, V. (1986). «Sintetiche e sofisticate». *Video Magazine*, 6(51-52), 90-5.
- Fantini, M.; Melli, P. (1985). *L'elaboratore elettronico e l'arte*. Roma: Archivio Biblioteca Quadriennale, Fondo *Il Pulsante Leggero di Rinaldo Funari*, non ordinato.
- Favero, R. (1983). *Guida all'informatica grafica in Italia*. Milano.
- Ferzetti, F. (1983). «Computer & fotografia». *Fotografare*, maggio, 56-9.
- Fratti, L. (1984). «Ecco a voi il videodisco». *Video Magazine*, 4(31), 48-9.
- Funari, R. (1987). «Il Pulsante Leggero». *Computer Grafica & applicazioni*, 1(1), 122-30.
- Gerosa, I. (2010). *Il pozzo dei desideri*. Roma.
- Iannelli, F. (1985). «Graffiti elettronici». *Video Magazine*, 5(45-6), 42-7.
- Lagonigro, P. (2019). «Pittura elettronica in fieri. Il processo artistico esibito in alcune opere di computer art italiana». Bertuzzi, A.; Pollini, G.; Rossi, M. (a cura di), *In Corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza*. Roma, 203-10.
- Lischi, S.; Moretti, S. (a cura di) (2012). *Gianni Toti o della poetronica*. Pisa.
- Luccio, F. (2007). *L'informatica: lo sviluppo economico, tecnologico e scientifico in Italia*. Firenze.
- Maltese, C. (1989). *Per una storia dell'immagine. Da Leonardo alla computer art*. Roma.
- Mantaut, E. (1985). «Protagonista è il computer». *Il Giornale*, 18 maggio, 16.
- Mattei, C. (1985). s.t. Polzonetti, A.; Verdarelli, P. (a cura di), *Atti del Festival dell'arte elettronica* (28-30 novembre 1985). Camerino, 19-21.
- Mattei, M.G. (a cura di) (1996). *Correnti Magnetiche. Immagini virtuali e installazioni interattive = Catalogo della mostra* (Perugia, 11-25 maggio 1996). Perugia.
- Osserman, R. (1988). «I frattali, frontiere del caos». Calvesi, Emmer 1988, 71-83.
- Paladini, C. (1982). «All'anima del calcolatore». *Radiocorriere TV*, 59(18), 82-5.
- Peitgen, H.O.; Richter, P. (1987). *La bellezza dei frattali: immagini di sistemi dinamici complessi*. Torino.
- Pesci, F. (a cura di) (1991). *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito = Catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, 19 ottobre - 1 dicembre 1991). Bassano.
- Reichardt, J. (ed.) (1968). *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts = Exhibition Catalogue* (London, August 2 - October 20, 1968). London.
- Rosen, M. (2011). «The Art of Programming. The New Tendencies and the Arrival of the Computer as a Means of Artistic Research». Rosen, M. (ed.), *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*. Karlsruhe; London, 27-42.

- Salvemini, M. (1985). «Il sogno di Bertram». *Bit*, 8(59), 116-20.
- Serenelli, M. (a cura di) (1982). *Pinocchio nel paese degli artisti = Catalogo della mostra* (itinerante, 1982). Milano.
- Snow, C.P. (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge. Trad. it.: *Le due culture*. Milano, 1964.
- Vanzetti, G. (1983). «L'immagine numerica». Vitalone, L. (a cura di), *La nuova immagine del mondo = Atti dei seminari* (Porretta Terme, Bologna, 1982-3). Bologna, 122-6.
- Vanzetti, G. (1984). «Cartoni animati e calcolatore». Traini, R. (a cura di), *Lucca 16. Salone internazionale dei comics, del film d'animazione e dell'illustrazione*, Roma, 36-7.
- Veronesi, L. (1977). *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*. Milano.
- Zane, M. (2008). *Storia e memoria del personal computer. Il caso italiano*. Milano.

Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo

Roberto Marchesini
Direttore di *Animal Studies*

Karin Andersen
Artista

Abstract As long as cultural history has been passed on, art and science have always been connected. However in the past decades, while it has become more and more evident that traditional anthropocentric and humanistic values have led to a huge and unprecedented environmental crisis, the dialogue between scientific research and artistic production has been increasingly focusing on a new vision of humanity as an open, undetermined and transitory entity. This essay examines how recent technoscientific advancements and relating artistic imagery have boosted the evolution of a posthumanistic idea of identity, moving away from the concept of human cultural self-sufficiency and gaining consciousness of our dependence on interaction and blending with alterity. A series of selected examples evidence the wide range of mutation spreading in contemporary audiovisual culture, oscillating between the two archetypal concepts of the Cyborg and the Theriomorph. The viral diffusion of hybrid contents, as the emerging idea of organisms and technology invading each other, suggests that we are approaching a paradigm of infection, not in the sense of a dangerous invasion of human health, integrity and purity, but in terms of a deeply necessary hybridisation with otherness.

Keywords Science. Art. Contemporary Art. Technology. Posthumanism. Anthropocene. Alterity. Theriomorphism. Cyborg. Hybridisation. Mutation. Infection. Viral.

Sommario 1 Premessa. – 2 Teriopoetiche. – 3 La pandemia cibernetica.

1 Premessa

Lo stretto legame che connette l'arte alla scienza – un nesso rimarcato da Alexander Gottlieb Baumgarten nella metà del XVIII secolo, nella concezione estetica quale forma elementare di conoscenza – aveva trovato indubbiamente nell'Umanesimo classico la più conclamata espressione.¹ Dall'antropoplastica di Leon Battista Alberti all'ermetismo di

Sandro Botticelli, che nella sua *Primavera* dissemina indizi rivelatori di questo empito coniugativo, osserviamo che il risveglio dell'interesse per le tematiche mondane si accompagna a una maggiore attenzione per la descrizione dei fenomeni. Sarà Leonardo da Vinci, scienziato prestatato all'arte e viceversa, a sottolineare l'importanza dell'osservazione della na-

¹ Garin 1952.



Peer review

Submitted	2020-07-03
Accepted	2020-08-31
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Marchesini, R.; Andersen, K. (2020). "Estetica dell'infezione. Dal cyborg al teriomorfo". *Venezia Arti*, n.s., 29, 151-168.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/009



Figura 1 Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, *Centaurus Neandertalensis: Professor Ameisenhaufen Examining the Hand of the Centaurus*. 1989.
Stampa ai sali d'argento. Su concessione dell'Artista

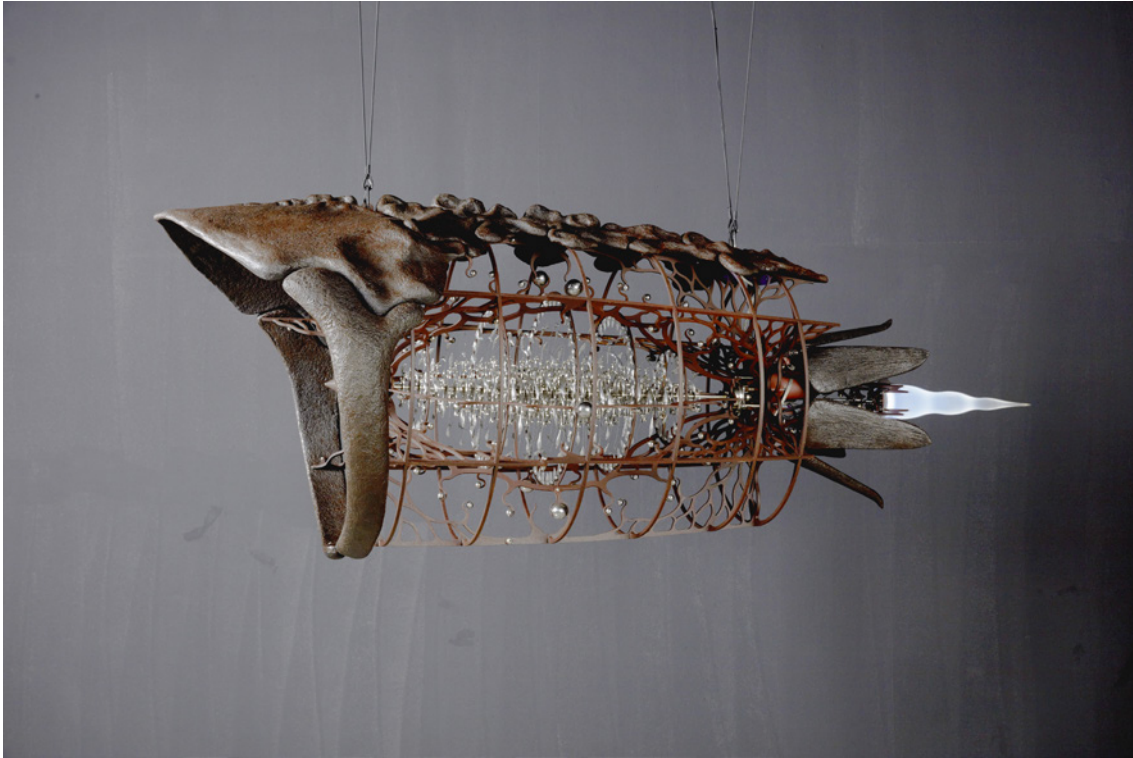


Figura 2 Choe U-Ram, *Jet Hiatus* (nome scientifico: *Anmorosta Cetorhinus maximus Uram*). 2004.
Acciaio, acrilico, macchinari, resina sintetica, colore acrilico,
dispositivo elettronico (scheda CPU & LED, motore), 88 × 222 × 85 cm.
Su concessione dell'Artista

tura e dello sguardo indagatore, sia per tradurre la morfofunzione animale in tecnologia sia per definire il gioco dei chiaroscuri sui dettagli autoptici, approfonditi poi da Andreas van Wesel.

Il Rinascimento ci ha poi consegnato immagini dettagliate della natura, sovente nella ricerca dell'insolito e dell'esotismo animale, pensiamo per esempio alle opere di Albrecht Dürer, Konrad Gesner o Ulisse Aldrovandi, dove l'interesse per la completezza sfocia addirittura in un desiderio di ordine categoriale dei viventi, gettando le basi per quella che sarà poi la tassonomia dei secoli successivi. Assegnare un posto a ogni morfologia del vivente, un richiamo che ritroviamo, peraltro, già nella *Oratio* di Pico della Mirandola (1486)² - anche se per opporre la differente volatilità prometeica dell'essere umano - diventa altresì un modo per assegnare una sorta di topografia della natura, in coerenza con la nuova stagione delle conquiste degli esploratori. Si tratta, perciò, di attingere alla scienza nel desiderio di precisione, ove descrivere

e rappresentare convergono nell'empito di compilazione categoriale di un repertorio esaustivo, cosicché la disgiunzione, vale a dire il carattere peculiare, diviene il principio ispiratore.

Mentre nel Rinascimento la catalogazione della natura rappresentava uno strumento per affermare la superiorità dell'uomo - chi conosce e assegna un nome agli altri esseri viventi, automaticamente si colloca su un piano ontologico superiore - in tempi più recenti l'atteggiamento enciclopedico ha ispirato gli artisti con premesse differenti. Conferendo nomi pseudo-scientifici a organismi inventati si pongono domande rispetto ai metodi scientifici tradizionali, inoltre si svela il progressivo svuotamento di senso delle aspirazioni di onniscienza di stampo antropocentrico tradizionale. Ricordiamo a questo proposito il lavoro del fotografo catalano Joan Fontcuberta [fig. 1], che a partire dai primi anni Ottanta crea serie di immagini basate sul *fake* come *Herbarium* e *Fauna*. Quest'ultima, in collaborazione con Pere Formiguera, comprende anche l'imper-

² Della Mirandola 1942.

sonificazione di uno scienziato tassonomo da parte dello stesso Fontcuberta.³ Mentre le operazioni di Fontcuberta si ancorano alla storia della tassonomia, la ricerca artistico-scientifica del coreano Choe U-Ram [fig. 2] applica lo spirito enciclopedico a creature postmoderne, assimilando l'idea della tecnologia come ente ibridativo. L'artista realizza, cataloga e descrive una moltitudine di organismi basati su mutazioni di prodotti tecnologici: ad esempio *Jet Hiatus* (*Anmorosta Cetorhinus maximus Uram*) evolve da una turbina di aeroplano.⁴ Pur percependo l'eco dell'animale meccanico di René Descartes, avvertiamo lo slittamento da un paradigma del controllo sulla natura verso un paradigma del dialogo, dove la tecnologia ammette il suo debito verso il teriomorfo e l'impossibilità di chiamarsi fuori dalla sfera dominata dalle leggi darwiniane.⁵

Che l'arte sia profondamente sottoposta alla tempe culturale del proprio tempo, oltre che ovviamente influenzarla a sua volta, non deve destare meraviglia, anche perché così è per la stessa scienza, che si muove in una logica sistemica di vicende. Pensiamo alle ricadute della riscoperta della cultura ellenica alla fine dell'Impero Romano d'Oriente, il 29 maggio 1453, nel riportare attenzione sulla dimensione secolarizzata della corporeità e della natura, oppure come l'invenzione di una tecnologia sia stata in grado di produrre profonde trasformazioni filosofiche, ad esempio quelle apportate dagli strumenti ottici, come il cannocchiale e il microscopio, per René Descartes o Baruch Spinoza; oppure la scoperta dei raggi X e il conseguente confronto con dimensioni prima invisibili per gli artisti del tardo Ottocento e primo Novecento.⁶ Le innovazioni tecnoscientifiche hanno un portato consistente sull'immaginario spingendo l'artista a osare in quella direzione, determinando effetti ricorsivi sulla scienza stessa.⁷

È comprensibile perciò che un secolo come il XX, definito breve ma dall'impatto deflagrante sotto il profilo tecnoscientifico, nella fisica della prima metà e nella biologia della seconda, abbia lasciato segni indelebili nell'immaginario artistico e nella dimensione estetica di fine millennio. L'idea del cyborg entra in scena nel 1960 nell'ambito remoto della ricerca spaziale.⁸ Nel 1978 l'infiltrazione tecnoscientifica nella dimensione umana si fa più tangibile con il manifesto sonoro *We Are The Robots*, parte del significativo *concept album The Man Machine* del collettivo artistico-musicale Kraftwerk, che successivamente creerà degli avatar robotici per le esibizioni dal vivo, in cui riproduzioni fedeli delle loro teste sono innestate su busti meccanici. La mostra *Post Human* curata da Jeffrey Deitch, del 1992, può essere a ragione considerata uno spartiacque nel modo di rappresentare la corporeità e il rapporto con il mondo, inaugurando, di fatto, un'antropologia dell'ibridazione. Qui l'influenza della mobilità transpecifica della carne e dell'infiltrazione cibernetica ci presenta una nuova ontologia dell'essere, che rifugge le catalogazioni disgiuntive per celebrare un nuovo nomadismo esistenziale della forma che si rappresenta come transitoria e transitiva. L'identità si trasforma così in un cantiere aperto che utilizza ogni forma di fluidificazione morfopoietica per poter dare all'individuo una sorta di lasciapassare oltre la specie.⁹ Tra le proposte della mostra spicca la ricerca di Matthew Barney, successivamente articolata con la creazione di molteplici figure ibride e iconiche teriomorfe, basate su una rete di *Leitmotive* storici, culturali e scientifici, interpretate dallo stesso Barney [fig. 3] nei suoi epici film del *Cremaster Cycle*.¹⁰ Il secolo breve si conclude infine con una fusione particolarmente felice tra biologia, fi-

3 Madesani 2019, 124-5; Fontcuberta, Formiguera 1988.

4 L'opera scultorea [fig. 2] è completata dal seguente testo dell'artista: «Salmon in the sky. First observed at an airplane scrap site in the Mojave Desert. Jet Hiatus is presumably regarded as an inorganic creature that mutated from the microscopic machine found in a gas turbine engine. It is remarkably similar to the engine of a passenger plane in form. Sightings of Jet Hiatus, seen reversely flying against the jet stream that flows through the upper atmosphere at about 40,000 feet high at 50 degrees North latitude in summer and at 25 degrees North latitude in winter, have been reported. Many witnesses also testify that they have spotted Jet Hiatus landing around the airplane dumps and assembly plants of airplane engines. Scientists often compare this anima-machine to a regressed salmon. It is already known that Jet Hiatus harnesses the space between layers of air flow to secure its propulsion. Scientific research is now in progress to determine how it is able to fly against the extremely powerful jet stream and gain enough propulsion to move faster than the speed of sound without any sonic boom. It has been reported that the size of Jet Hiatus is about 20 feet in size maximum and the size of a dove minimum. It is also assumed that its inhaler, suggestive of the mouth of a grandiose white shark, is utilized to gather energy from non-material forces. Through reconstructed models based on already completed research, URAM (United Research of Anima-Machines) is pursuing studies on how swiftly this creature, which is sometimes misrecognized as a UFO in low flight, generates the conversion of psychological flows into physical energy».

5 www.uram.net.

6 Clair 2015.

7 Kemp 1994; Pedretti, Antocchia, Chastel et al. 2000.

8 Clynes, Kline 1960, 26-7, 74-6.

9 Deitch 1992; Alfano Miglietti 2008.

10 Barney, Spector 2002.



Figura 3 Matthew Barney, *CREMASTER 4*. 1994. Production still.
Foto: Michael James O'Brien. © 1994 Matthew Barney,
su concessione di Gladstone Gallery, New York e Bruxelles



Figura 4 Roberto Cuoghi, *Imitatio Christi*. 2017. Veduta dell'installazione. 57. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Italiano *Il Mondo Magico*. Foto: Alessandra Sofia. © Roberto Cuoghi, su concessione dell'Artista e di Hauser & Wirth

sica e arte nel videoclip *All is Full of Love* di Björk, diretto da Chris Cunningham: il racconto visivo di due androidi biomeccanici in costruzione durante un amplesso amoroso.

Se l'estetica umanista ci ha abituati a una concezione eidetica del bello e del sublime, basata sull'autenticità e sulla specificità, ossia su un ideale di aderenza a una presunta essenza degli enti, che si pretendeva salvaguardare da ogni possibile fonte di contagio, a caratterizzare la raffigurazione predicativa degli ultimi decenni è stata, al contrario, l'immagine dell'ibrido. L'esposizione del teriomorfo o del cyborg – infetto per definizione, perciò impuro e sottoposto alla possessione – si fa specchio di un'esistenza travolta in un rapporto implicativo con le alterità. È il nuovo nesso tra scienza e arte. Ritroviamo così un'estetica della sepsi, l'arte del corpo invaso, non più alienato, perché ormai consapevole delle sue anastomosi nel mondo, narrazione di una carne nomade, capace di assumere forme plurali, appoggiandosi su matrici organizzative esterne. Ciò che in precedenza era stigmatizzazione del difforme, slitta a rappresentare l'immagine multividuale della contemporaneità. Sono

questi i presupposti che faranno emergere personalità come l'artista giapponese Mari Katayama, che in opere come *Bystander* del 2016 trasforma il suo handicap in un processo di speciazione creativa, inventando un'estetica della mutazione personalizzata a partire dai suoi arti compromessi da un'alterazione genetica.¹¹

Infine, come ci ha insegnato Herbert George Wells nel finale del suo precoce *The War of the Worlds*,¹² l'alterità infettiva può assumere forme del tutto inaspettate e manifestarsi anche in sorprendenti dimensioni microscopiche che, in epoca moderna e contemporanea, costituiscono uno dei luoghi dell'ignoto e dell'imprevedibile per eccellenza. Sul piano microbiologico l'idea di alterità si radicalizza, si nebulizza, assume dimensione minima con diffusione massima, si fa multipla, collettiva e ridisegna la realtà in modo entropico. Lo vediamo, ad esempio, nelle metamorfosi endogene innescate da Roberto Cuoghi in *Imitatio Christi* [fig. 4], una complessa installazione-laboratorio in cui multipli del Corpo Sacro realizzati in materia organica subiscono un naturale processo scultoreo dal sapore ctonio,¹³ oppure nei ritratti fotografici realizzati da Karin Andersen,

¹¹ www.shell-kashime.com

¹² Wells 1898.

¹³ Opera esposta alla Biennale di Venezia nel Padiglione Italia, *Il mondo magico*, a cura di Cecilia Alemani, 2017; www.robertocuoghi.com/artworks/imitatio-christi.

che si avvalgono dell'azione incontrollabile e fantasmagorica dei microorganismi delle muffe, suggerendo un'idea d'identità come costruzione collettiva.¹⁴ Il corpo umano, in queste prospettive, emerge come organismo abitato da una miriade di alterità

e, al contempo, si pone a sua volta come componente microscopica di un corpo sociale, la cui infezione è in pieno svolgimento grazie alla sua progressiva connettività digitale¹⁵ e ai relativi processi virali che ne investono struttura e fenomenologia.

2 Teriopoetiche

Qual è stato il ruolo della biologia tardonovecentesca in questa trasformazione? Sicuramente considerevole e per una pluralità di prestiti. Innanzitutto, possiamo dire che il pensiero darwiniano, centrale nel dibattito del Novecento, ponendo la mutazione come fucina della morfopoiesi, ha modificato la percezione stessa del mostro, non più considerato come minaccia all'ideale fenotipico, bensì come espressione stessa della proiezione in avanti della vitalità del corpo.¹⁶ È comprensibile che nei momenti di transizione convivano ambivalenze paradigmatiche, per cui non deve meravigliare se tuttora persistono raffigurazioni classiche; è tuttavia evidente che negli ultimi decenni la mostruosità abbia mutato in modo consistente il suo significato: da aberrazione, o addirittura regressione nell'ancestrale, sempre più assume l'aspetto di anticipazione o promessa nei confronti del futuro. Vediamo, ad esempio, come David Lynch nel suo *Elephant Man* del 1980 – che, fra l'altro, include anche la riflessione medico-scientifica della mostruosità dovuta a malattia – differenzia l'idea del mostro in modo notevole rispetto ai vecchi schemi, ma mantiene intatto lo stereotipo de *La Bella e la Bestia*,¹⁷ dove il mostro è amato *nonostante* il suo aspetto. Pochi decenni dopo saranno i sudafricani Die Antwoord a comunicarci che il mostro è invece gradito proprio grazie alla sua devianza dalla norma: *I fink u freeky and I like you a lot*.¹⁸ Il videoclip del brano, come anche altri *visuals* del gruppo, affermano in modo ingegnoso il potenziale del mostro teriomorfo.

Assistiamo, cioè, a una definizione aurorale del mostro, che ce lo raffigura ben inserito (potremmo dire pro-adattato) all'interno di nicchie prossime venture che si preannunciano all'orizzonte. Né il mutante acquatico buono del blockbuster *The Sha-*

pe of Water,¹⁹ né i (a nostro avviso) più interessanti e realistici Neo-Troll scandinavi di *Gräns*²⁰ [fig. 5] sono venuti a contrapporsi all'uomo nella tradizionale lotta dicotomica, ma piuttosto a rappresentarne delle variazioni.

Il mostro sembra recare in sé lo sviluppo di nuove qualità e l'assunzione di qualità animali, non più decrittate nel significato ferino o involutivo, non più cioè specchio oscuro, bensì ricettacoli di nuovi superpoteri. Il teriomorfismo prototipico del nuovo eroe dei fumetti dispiega qualità animali – la furtività del pipistrello, la funambolia del ragno, l'iperbole olfattiva del cane – e individua nel farsi-animale non più la tradizionale cifra regressiva della riemersione ancestrale, quale ci aveva abituato la narrativa di fine Ottocento, ma l'assunzione di nuove qualità postumane. Indubbiamente l'etologia, mostrandoci da una parte la condivisione di qualità tra l'essere umano e le altre specie – potremmo dire cioè la compatibilità del prestito – dall'altra evidenziando le differenti *Umwelten* dell'universo animale, ha creato tutti i presupposti per i meticciami. In tal modo la forma-funzione animale, disgiunta dalla prigione della metafora e del simbolismo, ha potuto transitare nella dimensione umana, inaugurando nuove espressioni esistenziali. Una di queste è la sorprendente *Sonic Fiction* dei *Drexciya*, misterioso gruppo proto-techno di Detroit, che propone un *Gesamtkunstwerk* in cui la musica viene integrata con un mito socio-scientifico: la nascita di una specie antropo-anfibiesca, a partire dalle mutazioni spontanee dei feti delle donne incinte buttate in mare durante il trasporto di schiavi dall'Africa verso Occidente. La civiltà acquatica drexciyana è stata visualizzata in molteplici illustrazioni da Abdul Quadim Haqq e rappresenta un cult dell'immaginario afrofuturista.²¹

14 Griaznova, Karasik 2019; www.karinandersen.net/images/naughty-messy-nature-portraits.

15 Susca 2016.

16 Marchesini, Andersen 2003.

17 *La Belle et la Bête*, film del 1946 diretto da Jean Cocteau.

18 Slang per «I think you're freeky and I like you a lot» (t.d.a.), dal brano *I Fink U Freeky* (2012). Il relativo video musicale è stato diretto e interpretato da Die Antwoord in collaborazione con Roger Ballen; un altro video musicale del gruppo incentrato su una provocante terio-teratomorfia è *Pit Bull Terrier*, 2012, diretto da Ninja, membro del gruppo.

19 *The Shape of Water*, regia di Guillermo del Toro (2017).

20 *Gräns* (*Border - Creature di Confine*), regia di Ali Abbasi (2018).

21 Attimonelli 2018.



Figura 5 Ali Abbasi, *Gräns*. 2018. Fotografia di Christian Geisnæs, su concessione di Metafilm, Copenhagen

La teriopoetica segna una distanza paradigmatica dalle classiche zoomorfie, ancora incentrate sulla 'bestia',²² cui si chiede di rappresentare una proiezione ideativa troppo umana per essere credibile, di essere cioè l'animale 'buono da pensare' di levy-straussiana memoria. Catturate nell'istante di una metamorfosi ontologica, che rompe o ridefinisce qualunque continuità con il passato, le odierne immagini teriomorfe scivolano dai supporti semantici tradizionali. Diventano incomprensibili fantasmi esistenziali, se inseriti nei serragli palcoscenici della bestialità, perché a muoverli è un incontenibile tropismo verso il futuro. La poetica che li nutre non chiede accesso al mito, non segna la distanza, la rottura, il volgersi alle spalle per recuperare un'armonia perduta con la natura. Nel teriomorfo la *hybris* non è una tempesta o un iperurano gotico, ma un pascolo di luce polarizzata, è auroralità, qualcosa in divenire che si presenta a noi come presagio e come sospensione dello *status quo*. Tracce di questa visione sono disseminate nell'immaginario mediale degli ultimi decenni: il volto di Björk, visto come una tabula rasa luminosa, invasivo in fasi oscillatorie dalla morfologia terio-macchini-

ca di un orso polare metallico;²³ le algide figure teriomorfe del pianeta Mül in *Valérian* di Luc Besson.²⁴

Il teriomorfo è lo sguardo dell'altro ricambiato, l'emergenza del pudore espresso da Jacques Derrida nel suo *L'animal que donc je suis* o quell'enunciazione di Roy Betti - «ho visto cose che voi umani...» - che nel film di Ridley Scott costruisce una risonanza paradigmatica dell'alterità che si rivolge a noi e che avrà un'influenza profonda nel sentire degli ultimi decenni. Estratto dal modello macchinico, l'eterospecifico ci mostra, infatti, il suo *Dasein*, che si trasforma in breve in un'alternativa abitativa possibile per l'artista, una sorta di icona rifugio per autorappresentarsi e sperimentare nuove prospettive. Sarebbe perciò banale e riduttivo leggere queste figurazioni transumane con la chiave interpretativa del passato, quando la zoofisiognomica o l'araldica utilizzavano la zoomorfia come matrice simbolica. Ma è altrettanto fuorviante pensare che tali espressioni siano niente di più che suggestioni mutuata dalle pratiche biotecnologiche della seconda metà del Novecento. Il dialogo tra arte e scienza è *networking*, traslazione, cambiamento di contesto con conseguenti slittamenti di significato, co-

22 Vergine 2004; Boccali 2017, 53-64; Frattarolo 2015.

23 *Hunter*, videoclip dell'omonimo brano di Björk (1997), diretto da Paul White.

24 *Valérian and the City of a Thousand Planets*, diretto da Luc Besson (2017).

me testimoniano le opere del già menzionato Matthew Barney,²⁵ ricchissime di riferimenti trasversali che connettono il sostrato biologico-scientifico con istanze storico-artistico-sportivo-letterarie come in un circuito neuronale mutante in espansione; i molteplici *Nature Study* di Louise Bourgeois, che ibridano l'anatomia umana e animale con la dimensione psicologica dell'artista; i *Butcher Boys* di Jane Alexander, nei quali un bizzarro pasticcio morfologico si inserisce nel dibattito politico.

Diciamo, allora, che l'ingegneria genetica, nel suo rendere il gene apolide, sganciandolo cioè dalla residenzialità tassonomica, ha dato vita a un immaginario transgenico ricco di suggestioni, ma poi l'artista l'ha utilizzato per esprimere un'esigenza segnata dall'alienazione nell'appartenenza stessa e, quindi, per sperimentare nuove forme del sentire, in una sorta di psicotropia creativa. La poetica del teriomorfo si configura come l'atto del dono, della copula, del passaggio. E tutto ciò avviene per trasversalità multidimensionali, che vanno oltre l'oggetto per inverarsi nell'epifania, ossia nella rivelazione che si realizza nell'istante stesso che si stabilizza sul supporto, per cui l'anatomia del teriomorfo è secondaria, casuale, temporanea, priva di significato: è solo il manifestarsi occasionale della coniugazione, l'emergenza di una declinazione ontologica possibile, fantasmatica, onirica, come la vita, quando il sonno della ragione genera narrazioni, scienza, tecnopoiesi, arte.

La scienza l'ha generato nei suoi laboratori, ma lo ha forse dimenticato, e lui esce dal suo confinamento per spostarsi in modo nomade negli spazi dell'occasionalità. Il teriomorfo da tempo ha abbandonato la geografia selvatica, bucolica, straordinaria; nel quotidiano sfoggia una nuova vitalità, crea mondi, perché la sua stessa presenza trasmuta persino le prospettive abituali, le rende qualcos'altro. Se vogliamo coglierne l'ispirazione, dobbiamo salpare dalle cornici umanistiche, lasciare indietro le rasserenanti plastiche della forma compiuta e stabile, della natura fondale apollinea, ciclica e armonica, e incamminarci nei territori ambivalenti, ma vitali e dionisiaci, del sublime. Nella flessione di focale, una metropolitana non è più un luogo di tran-

sito ma una nicchia,²⁶ un letto si trasforma in un fiume che fa defluire oggetti consuetudinari, un frigorifero si trasforma in una foresta pluviale, cosicché i margini abitati s'increspano in paesaggi discariche. Lì dimora il teriomorfo *bricoleur* che, privo di sottintesi in filigrana, messaggi in bottiglia, pascola tra rifiuti tecnologici che reinventa.

Potremmo, forse, riportare il tutto a una condizione di disagio più generale, di portata epocale, nel momento in cui si restringono gli spazi vitali dell'essere umano e cupi bagliori annunciano la fine delle magnifiche sorti progressive.²⁷ Può essere, ma è altresì evidente che nel momento in cui la scienza entra nei territori della vita, come sollecita la riflessione morale sulla liceità di ciò che diviene tecnicamente possibile, così spalanca continenti esistenziali da esplorare, e questo è sempre stato il *primum movens* dell'artista. Indubbiamente la tecnoscienza crea le condizioni di questa magmaticità rompendo le barriere del possibile: si pensi ad esempio alle ellissi della procreatica degli anni Ottanta e Novanta, con le sue pecore clonate e i patchwork chimerici. Le influenze che molti autori hanno subito dall'alchimia biologica di questa stagione sono facilmente svelabili. Pensiamo agli assemblaggi tassidermici di Thomas Grünfeld, i plausibilissimi *Manimals* fotografico-digitali di Daniel Lee [fig. 6],²⁸ o le sculture chimeriche di Patricia Piccinini [fig. 7],²⁹ che attraverso il loro iperrealismo rendono tangibili le più audaci ipotesi di meticciamento tra genoma umano e animale.

Qui è altresì evidente la differenza tra una *body art* ancora pienamente inserita all'interno della cornice umanistica, ove il corpo - per quanto deturpato, ferito o umiliato - tiene comunque saldamente in mano la scena, abitando il palcoscenico, e, al contrario, la presentazione di un corpo palcoscenico, nel paradigma postumanista, abitato dalle alterità. Assistiamo così a una metamorfosi profonda: dall'orrore del parassitismo di *Alien*,³⁰ peraltro pretesto entomologico delle abitudini delle vespe solitarie, ove il corpo invasore subisce l'infiltrazione-invasione da parte dell'alterità, all'estasi del corpo ospitale che si lascia infettare per assumere nuove sembianze. L'espressione teriomorfista del XXI

25 Dusi, Saba 2012; Siviero 2009.

26 Naldi, Marchesini, Menarini 2002; www.karinandersen.net/images/astra-raslovo.

27 Molti artisti hanno già espresso il loro pessimismo a riguardo, tra cui Andreco, artista dalla formazione scientifica che dedica la sua ricerca ai problemi ambientali e che nel 2017 ha inscenato una *Parata della Fine* al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato.

28 www.daniellee.com.

29 www.patriciapiccinini.net.

30 L'organismo xenomorfo di *Alien* è stato disegnato da H. R. Giger e realizzato da Carlo Rambaldi per il celebre film di Ridley Scott (1979).



Figura 6 Daniel Lee, *Year of the Dog*. 1993. Su concessione dell'Artista



Figura 7 Patricia Piccinini, *The Young Family*. 2002.
Silicone, fibra di vetro, cuoio, capelli umani, legno compensato,
85 × 150 × 120 cm. Collezione Bendigo Art Gallery.
Su concessione dell'Artista, di Tolarno Galleries e di Roslyn Oxley9 Gallery

secolo³¹ rappresenta a tutti gli effetti una novità estetica che non può essere paragonata a nulla di ciò che la precede, sia nell'iconografia naturalistica sia nella zoomorfia.

Anche l'ecologia ha contribuito a questa trasformazione estetica, prospettandoci un mondo post-apocalittico, epidemiologicamente instabile e mutageno, con metropoli prive della presenza umana e disseminate degli scheletri dei suoi prodotti, un ecosistema discarica, sotterraneo, dove il *lockdown*, non più temporaneo, porta la superficie antropica verso nuovi climax dominati da infestanti che crescono all'interno delle case, mutanti che si aggirano furtivamente, animali che invadono tutti gli spazi.³² La percezione della precarietà ambientale traccia scenari che hanno una ricaduta evidente nelle opere artistiche dei primi decen-

ni del XXI secolo, e anche in questo caso non si tratta di mera espressione distopica o, perlomeno non possiamo parlare solo di questa. Se nel tardo Novecento prevaleva tale atteggiamento, così non è per la seconda stagione che, viceversa, cerca il sublime nella distopia. Di certo l'immagine stessa dell'intreccio ecologico subisce una metamorfosi profonda. Lo testimoniano chiaramente gli scenari digitali evocati da Giacomo Costa [fig. 8],³³ i panorami fotografici dell'*Anthropocene Project* di Edward Burtynsky³⁴ oppure i *Pictures of Garbage* di Vik Muniz.³⁵

La visione oleografica di una natura incontaminata e statica, nel ripetersi ciclico delle stagioni e nell'orbitazione solare, quel suo essere retta da leggi inflessibili ed eterne, subisce perciò una torsione a 360 gradi. Come si evidenzia nei dipinti recenti

³¹ Sax 2013; Marchesini 2010.

³² Pievani, Lanting 2019; Weisman 2008.

³³ Costa 2020; www.giacomocosta.com.

³⁴ www.edwardburtynsky.com.

³⁵ www.vikmuniz.net/gallery/garbage.



Figura 8 Giacomo Costa, *Atmosfera n. 8*. 2019. C-print. Su concessione dell'Artista e di Guidi & Schoen Arte Contemporanea, Genova

siglati *Natura Vinxit* di Andrea Chiesi, ora la natura non si presta più a fare da fondale al protagonismo umano, ma lo sorprende e sopravanza, per cui possiamo dire che il pensiero ecologico ha influenzato una visione meno antropocentrica e parimenti di maggiore connessione dell'essere umano, in

un rapporto che appare certamente più paritetico. Sembra svanita o comunque sbiadita quella distanza con il non-umano che ha caratterizzato la modernità, cosicché la nostra presenza appare meno funambolica e ascensionale e più incasellata all'interno del magma biosferico.

3 La pandemia cibernetica

Il mondo fondale rassicurante e stabile, in cui si muove il vitruviano rinascimentale, ne esalta la volatilità prometeica, quel suo essere privo di rango e quindi libero e autopoietico, grazie alla controlateralità tellurica del palcoscenico naturale. L'umano può così immaginarsi ascensionale rispetto alla realtà, lui solo leggero e mobile. Non è possibile pensare ai predicati se non in termini di essenza, così si cerca nell'essere umano il principio stesso di quelle qualità che lo rendono misura del mondo.³⁶ L'esaltazione della purezza somatica dell'*anthropos* non solo va estratta in modo alchemico dal fondale, dando vita a due progressioni - quella lineare e storica dell'umano e quella ciclica della natura - prodromo dello sviluppo delle Due culture, ma diviene altresì principio eidetico da proiettare nella dimensione ecumenica, nelle proporzioni architettoniche come nella geometria configurativa del giardino. Possiamo pertanto parlare di un'antropoplastica umanistica.

Non esiste possibilità di contagio, in questa temperie tuttavia percorsa da grandi pestilenze e caratterizzata dalle danze macabre. Mentre la natura con la sua pesantezza armonica, come un pendolo pur oscillando ripete il suo moto, l'essere umano è tratteggiato come sul punto di spiccare

il volo verso l'iperuranio. La natura diviene così, nella sua staticità normata, il libro cui accedere per carpire informazioni attraverso interrogatori ostinati. Eppure, da questa immersione, l'essere umano esce sempre e comunque immacolato, autentico e fedele a se stesso: perlomeno così presume la focale umanistica, che perseguirà nella sua traiettoria antropocentrica, basata sulla purezza e sulla specialità dell'umano, fino a quando il secolo breve non mostrerà in modo eclatante la natura ibrida delle qualità umane. Saranno due rivoluzioni a rendere esplicito il processo infettivo da cui discende l'umano. Sbaglieremmo, tuttavia, a pensare che siano le conquiste informatiche e biotecnologiche a rendere l'essere umano un'entità ibrida: queste saranno solo la cartina di tornasole capace di mostrare in modo evidente come l'umano abbia sempre costruito cultura attraverso la contaminazione.

La rivoluzione informatica cambia però la prospettiva di lettura del rapporto con la realtà esterna, perché smaterializza il mondo in un codice binario e così facendo lo volatilizza. Pertanto, per curioso paradosso, ora è l'essere umano a provare la pesantezza del vivere, in un'assenza gravitazionale delle cose, lui a sentirsi disperso in un vuoto

36 Gehlen 2010.

cosmico di concretezza. Le cose mantengono apparentemente la loro natura strumentale, ma non sono più oggetti da tenere in mano, entità ergonomiche che si manipolano come scettri del dominio umano sulla natura, bensì assumono la forma di spazi d'immersione che chiedono all'essere umano di adeguarsi a loro. A decadere è quell'immagine leonardesca, per quanto ripetuta come un mantra e trasfigurata nell'Antropocene,³⁷ che pretendeva di ritagliare l'essere umano e incollarlo su un piano ideale, metrica e sussunzione del mondo. L'informatica cambia la prospettiva, ponendo come nuova unità di misura la conversione binaria, operando cioè un decentramento che ha un impatto equivalente alla scoperta della struttura del DNA.

Non v'è dubbio che l'invenzione del computer abbia influenzato non solo la vita delle persone, ma altresì la sperimentazione artistica, alimentando il desiderio di nuove forme di trascendenza. La svolta digitale non solo consegna agli artisti potentissimi *tools* con evidenti ricadute sulla loro estetica; in molti episodi – che tendenzialmente scollegano il lavoro artistico dalla dimensione fisica – il *medium* digitale stesso diventa l'oggetto della ricerca, come testimoniano numerosi lavori di Eva e Franco Mattes aka 0100101110101101.org, pionieri della *web-based art* consapevoli del potenziale ibridativo del digitale su corpi e menti delle persone.³⁸ La riduzione del reale in equazione della sintesi cartesiana ha già in sé i germi della traduzione in algoritmo, per questo il film *Matrix* dei fratelli Wachowski ricorda il dubbio iperbolico del filosofo francese. L'essere umano si lascia penetrare e deformare dall'influenza del mondo, in tutte le scansioni della sua somaticità. Non è solo il corpo a subire l'intrusione protesica d'interfacce che operano una *governance* sulla sua fisiologia, ma è anche la dimensione psichica stessa a essere disgregata e riorganizzata in nuove forme del vissuto.³⁹ La psichedelia lisergica di Timothy Leary, incontrando le geniali intuizioni di Steve Jobs e Steve Wozniak, darà vita a un immaginario basato sull'immersione in un *cyberspace* alternativo. È così che, a partire dagli anni Ottanta, l'umano sembra scivolare dal foglio rinascimentale e diluirsi in nuove forme di trascendenza.

L'immersione psichedelica diviene così lo spazio ordinario dell'esperienza, non più l'evento straordinario, fantasmagorico e psicopompo, ma l'assorbimento dell'umano nel macchinico, l'illusionismo che diviene ecosistema e – si badi – non più fondale capace di far emergere un corpo ben perimetrato, ma principio di dispersione dell'umano: desomatizzazione quotidiana. La tecnologia informatica, tuttavia, non fa altro che accelerare un processo che affonda le sue radici nel lontano paleolitico: la tentazione umana di cadere preda della possessione e di metamorfizzare nelle diverse strutture fenotipiche del mondo. Come ci ricorda Charles Fréger [fig. 9] con la sua importante ricerca fotografica,⁴⁰ è quel divenire uccello, lupo, orso, dell'arte sciamanica, che vede l'alterità come principio iniziatico per trasfigurare e in questo assumere sembianze, divenire cioè maschera.⁴¹ La prospettiva postumanista, sollecitata dalle nuove forme di psicotropia, ricorda una sorta di sciamanesimo post-moderno, che mette in mostra questo processo di accoglienza dell'alterità e trasmutazione dell'umano. Lo riscontriamo, ad esempio, nelle *performances* mutevoli dell'artista australiano Justin Shoulder aka Phasmahammer [figg. 10, 11], fra l'altro nel 2016 tra i protagonisti della mostra *New Romance – Art and the Post Human* al Museum of Contemporary Art Australia di Sydney. Le sue opere sono caratterizzate da un forte senso del rito, oltre che da una componente *queer* che, come spesso accade, favorisce l'idea di un'identità aperta, indeterminata, multipla, e le oscillazioni di *gender* e specie.⁴² Una crescente tendenza alla psicotropia ibridante sfavilla inoltre nei lavori di alcuni artisti-videomaker del nuovo millennio, come Andrew Thomas Huang [fig. 12]⁴³ o Jesse Kanda,⁴⁴ che spesso operano in simbiosi con musicisti e *performer* a loro volta predisposti alla metamorfosi, come Arca, FKA Twigs o la già menzionata Björk.

La tecnologia immersiva della rivoluzione digitale, che utilizza immagini ad alto contenuto di *arousal*, nella ritmica come nel cromatismo iper-reale, nel suo effetto stroboscopico facilita questo assorbimento della psiche all'interno del *medium*. Il ripetersi delle immagini induce forme di

37 Il termine *Anthropocene* è stato introdotto dal biologo Eugene F. Stoermer negli anni Ottanta e adottato dal premio Nobel Paul J. Crutzen in *Geology of Mankind* (Crutzen 2002); comparve per la prima volta in Shantser 1979. Cf. Bonneuil, Fressoz 2013; Ellis 2018; Lewis, Maslin 2018.

38 www.0100101110101101.org.

39 Greenfield 2016.

40 Fréger 2012; www.charlesfreger.com/portfolio/wilder-mann.

41 Tonutti, Marchesini 2019.

42 www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/new-romance-art-and-the-posthuman; www.phasmahammer.com.

43 www.andrewthomashuang.com.

44 www.jessekanda.com.



Figura 9 Charles Fréger, *Chaushi, Bulgaria*, dalla serie *WILDER MANN*. 2010.
Su concessione dell'Artista



Figure 10 Justin Shoulder, *The River Eats*. 2015.
Foto: Jordan Graham. Su concessione dell'Artista



Figura 11 Justin Shoulder, *performance still* da *Carrion*. 2018.
Foto: Alex Davies. Su concessione dell'Artista

psichedelia attraverso la sollecitazione retinica e il movimento delle figure, facilitando l'estraneazione, che tuttavia non è più alienazione. Questo ci serve per comprendere come, nella seconda metà del Novecento, la tecnologia abbia gettato le basi per nuove fughe immaginifiche dell'essere umano. D'altro canto, non può essere ignorata la tradizione psicotropa, favorita dalla botanica e dalla chimica, per cui tante opere ottocentesche si erano avvalse di stati alterati di coscienza per disegnare scenari fantastici.

Di certo, la rivoluzione digitale ha influenzato in modo considerevole la poetica di questa stagione, inaugurando un'estetica dell'infezione, proprio per la centralità dell'ibrido come figura paradigmatica chiamata a descrivere tanto il protagonismo quanto la fragilità. L'interfaccia cibernetica aspira a dialogare in modo diretto con le strutture sinaptiche, onde rendere sempre più palese il significato infiltrativo della tecnologia, ma altresì per rendere possibili interventi diretti mente-mondo bypassando il corpo. La trasformazione della dimensione somatica attraverso innesti e riconfigurazioni modulari delle funzioni, resa possibile dall'interfaccia silicio-

proteina, si accompagna peraltro a un'esperienza sempre più immersiva che fluidifica il mondo e lo trascende nella rete. Il passaggio da una fruizione analogica del supporto a una digitale configura a tutti gli effetti una seconda realtà, il *cyberspace*, che esce dalla fantascienza *cyberpunk* per diventare esperienza comune dei nativi digitali, che hanno perduto il significato prassico di molte funzioni, come la musica, la fotografia, il film, il libro, il giocattolo, l'incontro *vis-à-vis* ma, in compenso, maturano nuovi comportamenti e nuove ambizioni in ambito virtuale, incentivati dal mondo del *gaming* che permette di sperimentare molteplici varianti del sé e delle proprie abilità e costituisce, a tutti gli effetti, un nuovo habitat a cui adattare i propri tessuti connettivi. Conquistare una nuova *Skin* del gioco *Fortnite*, ad esempio, vale a dire un vestito-esoscheletro terio-tecnomorfo virtuale, non solo è utile ad affrontare le sfide del gioco *online*, ma anche - e soprattutto - per essere visti, ammirati e affermati nel cyberspazio.

Questa nuova estetica, che utilizza la tecnoscienza non più come lente d'ingrandimento per interrogare la natura, ma per sondare le vie del possi-

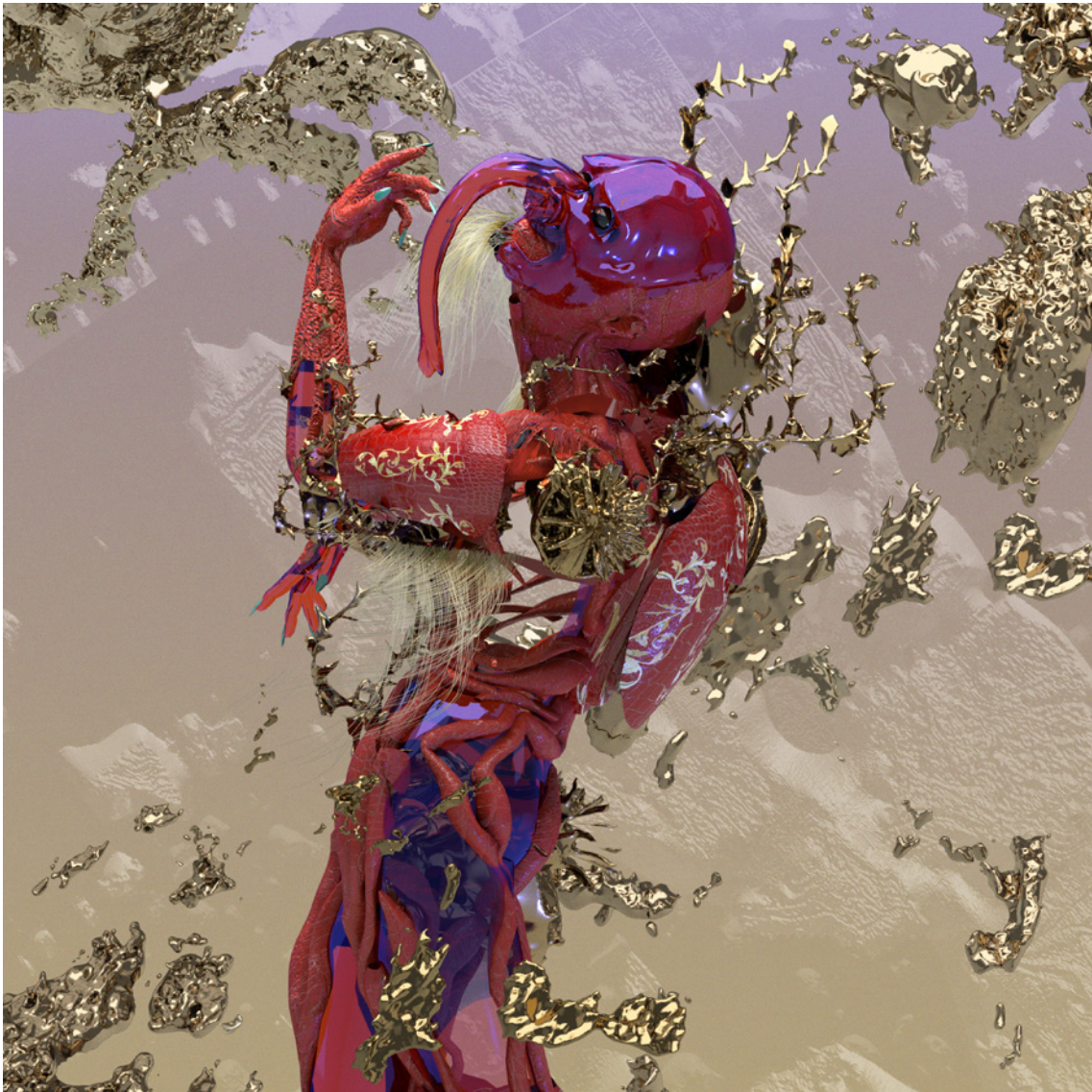


Figura 12 Andrew Thomas Huang, *Queer Morphologies*. 2017.
Digital avatar artwork. Su concessione dell'Artista

bile, vale a dire le risorse virtuali del reale, quelle cioè non ancora realizzate ma potenzialmente possibili, porta a uno slittamento profondo del bello e del sublime.⁴⁵ È un'estetica che forza le serrature del vivente e delle prospettive per cercare la bellezza nell'incompiuto, nel germinale, nella dimensione ctonia, a differenza di quel bello umanistico che

della purezza e dell'esposizione faceva bella mostra. Allo stesso modo il sublime non è più la verticalizzazione, la vertigine, il *thaumazein* dell'incontro improvviso e romantico con la grandezza che toglie il fiato, bensì diventa espressione della fragilità del mondo, della precarietà dell'esperienza, della miseria della condizione umana.

⁴⁵ Costa 1990; Marchesini 2019; Burke 2012.

Bibliografia

- Alfano Miglietti, F. (2008). *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano.
- Attimonelli, C. (2018). *Techno. Ritmi afrofuturisti*. Milano.
- Barney, M.; Spector, N. (2002). *The Cremaster Cycle*. Köln.
- Boccali, R. (2017). «L'altra corporeità. Fenomenologia dell'intreccio uomo-animale». *Animal Studies*, 16, 53-64
- Bonneuil, C.; Fressoz, J.-B. (2013). *L'événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*. Paris.
- Burke, E. (2012). *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Palermo.
- Clair, J. (2015). *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*. Milano.
- Clynes, M.E.; Kline, N.S. (1960). «Cyborgs and Space». *Astro-nautics*, September, 26-7 and 74-6.
- Costa, G. (2020). *A Helpful Guide to Nowhere*. Bologna.
- Costa, M. (1990). *Il sublime tecnologico*. Salerno.
- Crutzen, P. (2002). «Geology of Mankind». *Nature*, 415, 23.
- Deitch, J. (1992). *Post Human*. Berlin; Stuttgart, Athens.
- Della Mirandola, P. (1942). *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*. Firenze.
- Dusi, N.; Saba, C.G. (2012). *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*. Cinisello Balsamo.
- Ellis, E.C. (2018). *Anthropocene. A Very Short Introduction*. Oxford.
- Fontcuberta, J.; Formiguera, P. (1988). *Dr. Ameisenhaufen's Fauna*. Göttingen.
- Frattarolo, E. (2015). *Lemeh42 = Catalogo della mostra* (Bologna, Galleria L'Ariete, 21-25 gennaio 2015). Albissola Marina.
- Fréger, C. (2012). *Wilder Mann*. Roma.
- Garin, E. (1952). *L'Umanesimo italiano*. Bari.
- Gehlen, A. (2010). *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano; Udine.
- Greenfield, S. (2016). *Cambiamento mentale. Come le tecnologie digitali stanno lasciando un'impronta sui nostri cervelli*. Roma.
- Griaznova, L.; Karasik, M. (eds) (2019). *CYFEST 12 = Annual International Festival of Media Arts* (Saint Petersburg, 13-24 November, 2019). s.l.: s.e.
- Kemp, M. (1994). *La scienza dell'arte, prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*. Firenze.
- Lewis, S.; Maslin, M. (2018). *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*. London.
- Madesani, A. (2019). «Teoria e pratica della fotografia. Intervista con Joan Fontcuberta». *Atribune Magazine #49*, maggio/giugno, 124-5.
- Marchesini, R. (2010). *Teriomorfismo*. Bologna.
- Marchesini, R. (2019). *Estetica postumanista*. Milano.
- Marchesini, R.; Andersen, K. (2003). *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*. Bologna.
- Naldi, F.; Marchesini, R.; Menarini, R. (2002). *Karin Andersen. A trip to Lanimin Paloo = Catalogo della mostra* (Milano, Studio d'arte Cannaviello, 2002). Grottamare.
- Pedretti, C.; Antoccia, L.; Chastel, A. et al. (2000). *Leonardo, Art and Science*. Firenze.
- Pievani, T.; Lanting, F. (2019). *La Terra dopo di noi*. Roma.
- Sax, B. (2013). *Imaginary Animals. The Monstrous, the Wondrous and the Human*. London.
- Shantser, E. (1979). s.v. «The Anthropogenic System (Period)». *The Great Soviet Encyclopedia*. 3rd edition, Moscow 1970-1979, II. <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Anthropogenic+System+Period>.
- Siviero, V. (a cura di) (2009). *Degli uomini selvaggi e d'altre forasticherie*. Albissola Marina.
- Susca, V. (2016). *Les affinités connectives*. Paris.
- Tonutti, S.; Marchesini, R. (2019). *Animali magici*. Firenze; Milano.
- Vergine, L. (2004). *Il Bello e le bestie: metamorfosi, artifici e ibridi, dal mito all'immaginario scientifico*. Milano.
- Weisman, A. (2008). *Il mondo senza di noi*. Torino.
- Wells, H.G. (1898). *The War of the Worlds*. London.

Border hacking: una conversione artistica dei confini nazionali nella società delle reti

Paolo Berti

La Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract Through the category of ‘border hack’ (proposed by Rita Raley) and the analysis of three meaningful artworks (*Transborder Immigrant Tool* by Electronic Disturbance Theatre 2.0 and b.a.n.g. lab, *BorderXing Guide* by Heath Bunting and *Shadows from Another Place* by Paula Levine), the aim of this article is to investigate the aesthetic-political practices around the notion of transnational border. These are works of a performative nature and are linked to the networked environment of the Internet. They exemplify a brand-new season of New Media Art, in which the electromagnetic armamentarium of satellite positioning systems and mobile devices takes on a tactical dimension of confrontation with the equally technological governmental-military strategies of border surveillance and identity control.

Keywords Tactical media. New media art. Hybrid space. Security. Electronic disobedience.

A metà degli anni Novanta, nei mesi in cui il Web esplose come fenomeno di massa, una strana stagione artistica prende forma. In una scena in cui torreggiano collettivi come il Critical Art Ensemble e festival come Next 5 Minutes, pur senza atti fondativi, si inizia a rimodulare una nuova tipologia di attivismo, in parte figlia del reflusso post-situazionista e dei movimenti hacker, conosciuta come ‘tactical media’.¹ Con questo termine si intendono pratiche di intervento mediatico all’interno dei sistemi tecnopolitici ed economici dominanti, e si allude alla suddivisione che Michel de Certeau fa tra ‘tattica’ e ‘strategia’. Con quest’ultimo termine l’autore intende un «calcolo dei rapporti di forza che diviene possibile a partire dal momento in cui un soggetto di volontà e di potere è isolabile in un

“ambiente”», dunque una distorsione dello spazio-tempo da parte della pianificazione istituzionale;² a cui risponde la tattica come ‘zona di frontiera’ del quotidiano, in cui l’individuo agisce in maniera circoscritta, traendo vantaggi immediati da azioni in apparenza banali, come camminare, parlare, leggere, cucinare e così via.

Significativo che de Certeau affronti il nodo del suo pensiero in un capitolo dal titolo *Camminando nella città*, in cui l’esemplificazione generale scaturisce dall’osservazione del tessuto urbano come un coacervo di forze in contrasto tra la programmazione strategica delle istituzioni e il ‘livello stradale’ del cittadino che la disattende. Questa precisazione conduce direttamente alle forme di New Media Art che stanno nascendo a cavallo del millen-

¹ Per una più larga visione sul tema, Critical Art Ensemble 1998; Lovink 2002; Pasquinelli 2002; Raley 2009; Milan 2013.

² Certeau 2001, 15.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-07-20
Accepted	2020-09-09
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Berti, P. (2020). “Border hacking: una conversione artistica dei confini nazionali nella società delle reti”. *Venezia Arti*, n.s., 29, 169-180.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/010

nio, in cui l'eredità della Net Art e della cultura dei personal computer inizia a riversarsi per le strade sull'onda del boom dei dispositivi portatili, antenne Wi-Fi, cellulari in grado di connettersi in rete.³ Inoltre, nel 2000 il dipartimento della Difesa statunitense, facendo decadere la cosiddetta 'disponibilità selettiva', rende fruibile dai civili il sistema di geolocalizzazione satellitare GPS (acronimo di Global Positioning System), dotato di un'accuratezza paragonabile a quella militare.⁴ Gli artisti iniziano a sperimentare. Un largo corredo di strumenti entra a far parte della pratica: dispositivi mobili connessi wireless, mappe digitali su cui tracciare in tempo reale la propria posizione e sistemi di *mapping* informativo come il GIS. Le 'arti locative' di derivazione performativo-fenomenologica sembrano accogliere meglio di qualsiasi altra le formulazioni tattiche di de Certeau: le griglie imposte dagli attori geopolitici possono essere indagate *in loco*, inoltre l'utilizzo stesso di sistemi di derivazione militare come il GPS obbliga a una precisa rivendicazione e a una nuova distribuzione orizzontale dello spazio come 'dissenso tattico'.

Anche in un mondo tecnologicamente avanzato, le mappe restano, per definizione, un dispositivo sociale tutt'altro che innocente, lavorando costantemente su pratiche di selezione (l'omissione o la sovrabbondanza degli elementi rappresentati mimano metodologie di sottomissione). Questo procedere è ribaltato dagli ambienti prossimi alla Locative Media Art e all'*hacktivism* performativo, che avanzano proposte per una *tactical cartography* elettronica, intuendo che ogni possibile intervento non può essere semplicemente risolto tra un dentro o un fuori rispetto al contesto militare, ma coinvolge anche cosa rendere visibile e cosa celare.⁵ Cioè un dispiegamento a ritroso di quello che è l'iter semiotico della mappa stessa: la scelta di cosa mostrare, quali punti, quali tragitti, quali dati, ed eventualmente il loro grado di distorsione. Ad ogni modo, è necessario tenere a mente che la *conditio sine qua non* dei media tattici è il carattere partecipativo e aperto, una sfida che storicamente si è acuita nell'incontro con sistemi particolarmente chiusi, come i broadcast televisivi o, appunto, i satelliti di rilevamento geografico e le immagini aeree geocodificate. *L'incipit* di un documento capitale della tendenza, *L'ABC dei media tattici*, scritto da David Garcia e Geert Lovink nel 1997, abbozzando

una definizione, si apre proprio con un riferimento all'esigenza del collettivo (o almeno del gruppo), chiarendo il rapporto con la cultura *do it yourself* degli anni Settanta e l'affondo nel mondo dell'elettronica di consumo:

Media tattici sono quello che succede quando i media a basso costo e 'fai da te', resi possibili dalla rivoluzione che c'è stata nell'elettronica di consumo e da estese forme di distribuzione (dall'accesso pubblico al cavo all'Internet), vengono sfruttati da gruppi e individui che si sentono danneggiati o esclusi dalla cultura dominante. I media tattici non solo riportano gli eventi, ma non sono mai imparziali, dato che partecipano ed è questa più di ogni altra cosa che li separa dai media ufficiali/tradizionali.⁶

L'esperienza del quotidiano come scontro di forze antagoniste, tra liberazione e repressione, si gioca sul piano di contrapposizioni non altrettanto nette, come quella dello sviluppo tecnologico. La 'teoria tattica' ci indica la tecnologia come vero e proprio *pharmakon* socratico, contemporaneamente veleno e panacea, strumento d'aggressione e di difesa; ma anche come sacrificio rituale (*pharmakos*) di un corpo che entra in luoghi ibridi, ne subisce il rilascio elettromagnetico, il cablaggio nella propria carne, e proprio da lì, riparte per un nuovo modello di affermazione. D'altronde, l'idea primigenia della parola anglosassone *hack*, intesa come approccio particolarmente originale alla struttura intima di un oggetto o di un sistema, esemplifica perfettamente il portato epistemologico nel rapporto tra corpo, mente e congegno. Per Bernard Stiegler, teorico della 'società automatica', il ruolo assunto dagli strumenti di memoria (dagli utensili del Paleolitico ai dispositivi digitali) non rappresenta solamente un'amplificazione cognitiva sul reale, ma anche un processo politico di per sé. Gli spazi di pratica attivati non hanno pertanto un'esclusiva dimensione personale, o semplicemente di 'dimestichezza', ma ne alimentano una universale, cibando la psiche collettiva di nuove codificazioni, conoscenze e reami simbolici. Un lungo processo di formazione corale, di 'trans-individuazione', che, ancora Stiegler (interpolando la lezione di Simondon) definisce come «un circuito all'interno del quale si formano dei segni, dei

³ Hemment 2006; Tuters, Varnelis 2006.

⁴ Milner 2016, 84-7.

⁵ Institute of Applied Autonomy 2007.

⁶ Garcia, Lovink 1997.

simboli, delle parole, degli oggetti sociali portatori di significato».⁷

In questo contesto, la mappa rappresenta ciò che fa precipitare il discorso, sommando una serie di figurazioni semplificate dello spazio-tempo e rifacendosi a un linguaggio normato tra virtuale e attuale, che pure piega a memoria; ad esempio rintracciando tra i piani cartesiani luoghi dove ricordiamo di essere stati. Quando Alfred Korzybski pronunciò la celebre frase «la mappa non è il territorio»,⁸ voleva utilizzare ciò che abbiamo di più ancorato al reale, la nostra posizione fisica, contro l'astrazione di un modello di derivazione simbolica, che, tuttavia, proprio per le sue ragioni di riproduzione, ci spinge a confonderla con la realtà stessa. Baudrillard avrebbe poi aggiornato la propria posizione rispetto ai *media* elettronici, sottolineandone lo sfumare ancor più sottile tra i piani di verità,⁹ col mondo numerico-digitale, con le coordinate dei GPS o i perimetri geo-economici della globalizzazione, che non si limitano più a 'rappresentare' ma creano una nuova immagine dello spazio, che dagli impulsi elettromagnetici passa ai centri nervosi del cervello, corre lungo la spina e scarica a terra, nel suolo. I confini che sbiadiscono non sono solo quelli percettivi, ma anche quelli tra stati, popolazioni, diverse zone urbane, figurazioni sociali e spazi digitali, dove irrompono nuovi conflitti. Alexander Galloway, ad esempio, definisce Internet stesso come un complesso architettonico nato e sviluppato totalmente entro paradigmi di controllo, ma allo stesso tempo basato su protocolli di più alto livello, che prevedono, per loro stessa natura, un certo grado di apertura, inclusione e flessibilità.¹⁰ I *media* locativi possono essere compresi secondo una logica del tutto simile, poiché alternano strutture verticali - gli 'occhi del cielo' che agiscono secondo le leggi del controllo (e dunque della repressione, almeno implicita) - alla moltiplicazione orizzontale formata dai dispositivi sociali, dal *milieu* partecipativo e dai lavori collaborativi di *reverse engineering* e *geohacking*.

I rapporti tra cartografia attivista e politica si fanno estremamente stretti, specie se ci si avvicina

alle forme dei confini nazionali e alle strategie di sorveglianza su questi fabbricate.¹¹ Come riporta il Counter Cartographies Collective - assieme a Craig Dalton e Liz Mason-Deese - in *Counter (Mapping) Actions*, numerosi gruppi di ricerca cartografica militante sono fioriti in quell'arco che copre le prese di coscienza in ambito vagamente autonomista fino agli sviluppi maturi dei *tactical media* e, nella stragrande maggioranza, di tali gruppi l'alfabetizzazione situazionista è evidente.¹² Ne sono esempi il Colectivo Situaciones di Buenos Aires, che nello specifico indaga il rapporto tra conoscenza critica e sviluppo incarnato dei 'corpi ribelli' costretti al cambiamento sociale imposto dalla crisi argentina del 2001; o Precarias a la deriva, collettivo femminista spagnolo, che fin dal 2002 organizza 'derive militanti' come momento di pratica e riflessione sui temi delle disparità sociali, economiche e di genere, attualizzate nello spostamento e nel tracciamento urbano.¹³

Tra questi, il gruppo più interessante, almeno da un punto di vista del rapporto con le tecnologie, è sicuramente Hackitectura, anch'esso spagnolo, formato da architetti, artisti e programmatori, attivo dal 1999 e particolarmente interessato al tema della messa in discussione dei confini nazionali e dei *border hacks*. Le prime attività ruotano infatti attorno alla militarizzazione del confine tra Spagna e Marocco, con un lavoro di mappatura sui 'flussi di confine' - costituiti dai corpi degli immigrati, dati Internet e telefonate, forme di sfruttamento economico e azioni di polizia - nel tentativo di contestare e trascendere le linee geografiche di demarcazione. L'intera opera di Hackitectura si basa su di una vastissima rete di movimenti sociali transnazionali e l'utilizzo di software open source (gratuito, non protetto da copyright e liberamente modificabile), come testimoniano proposte eloquenti fin dal nome, quali *La Multitud Conectada*, un prototipo di network diffuso formato da antenne Wi-Fi, connessioni satellitari bidirezionali, software libero e piccoli *medialab* stanziati tra Tarifa e Tangeri.¹⁴

Ancora oggi, la provocazione politica di un'opera come *Transborder Immigrant Tool* rimane però ineguagliata nel panorama di una discussione sui

7 Stiegler 2006, 120.

8 Korzybski 1933, 750.

9 Baudrillard 1980.

10 Galloway 2006, 142.

11 Sheren 2018.

12 Counter Cartographies Collective, Dalton, Mason-Deese 2012.

13 Precarias a la deriva 2004.

14 Mezzadra, Monsell Prado, Pullens 2006.

Figura 1 *Transborder Immigrant Tool* in funzione. Si mostra un cellulare Nokia e71, equipaggiato con l'applicativo, che indirizza l'utente verso un deposito d'acqua della Water Station Inc. nel deserto di Anza-Borrego, 10 luglio 2011. Wikimedia/Creative Commons Attributions



confini nazionali applicata alla porosità dei *media* locativi [fig. 1].¹⁵ Ideata nel 2007 dall'*Electronic Disturbance Theater 2.0* e dal b.a.n.g. lab dell'Università di San Diego, principalmente nelle persone di Ricardo Domínguez e Brett Stalbaum - già attivi nel panorama della Net Art di fine anni Novanta, dell'*hacktivism* e della 'disobbedienza civile elettronica' - con la partecipazione di Micha Cárdenas, Amy Sara Carroll e Elle Mehrmand, viene brevemente, ma chiaramente descritto da Sophie Le-Phat Ho. La ricercatrice canadese lo definisce un impegno creativo al fine di «ridurre il numero di morti sul confine tra Stati Uniti e Messico, fornendo un dispositivo che i migranti possano utilizzare per localizzare risorse disponibili, come serbatoi d'acqua e segnaletori di sicurezza, oltre a orientarsi nel deserto».¹⁶

Una tecnologia di supporto artistico e fattuale che aiuta nella ricerca dei depositi collocati dalle ONG e di altri materiali nel territorio di confine tra la California del sud e il Messico, gestito, con pochissima spesa, e secondo un modello open source, attraverso una rimodulazione del sistema GPS. Tecnicamente, il comparto tecnologico consiste in un'applicazione per cellulari implementata a partire da una modifica su un vecchio modello di Motorola, l'I455, scelto per il suo basso costo (al tempo acquistabile per una quarantina di dollari), per il GPS integrato, utilizzabile anche in assenza di funzionalità telefonica, e per la compatibilità con il *Virtual Hiker*, un algoritmo sviluppato

dallo stesso Stalbaum per tracciare percorsi geospaziali a uso degli escursionisti.¹⁷

In questo caso l'intento di sovvertire politicamente le tecnologie locative per altri scopi è particolarmente evidente: attraverso un procedimento di *geohacking* è la strumentazione governativa a essere rifunzionalizzata per localizzare gli immigrati irregolari sul confine tra Messico e Stati Uniti. L'applicazione portatile è in grado di aiutare gli immigrati stessi, fornendo indicazioni navigazionali attraverso il GPS del telefono e una bussola vibrante: segnala le posizioni dei centri di assistenza, le riserve idriche, le stazioni di pattugliamento alle frontiere, le proprie coordinate e i passaggi più sicuri - calcolati a seconda dell'ora e della posizione dall'algoritmo di Stalbaum. Questo *tool*, oltre a provvedere un supporto puramente survivalista, tenta anche di intervenire sull'aspetto emotivo e la condizione mentale del migrante attraverso un sistema denominato *Geo_Poetic_System*, che rende disponibili circa ventiquattrore di poesia sperimentale composta appositamente, inframezzata da brevi informazioni pratiche sulle attività di sicurezza nazionale, sulle rotte e sul posizionamento di acqua e cibo (inseriti grazie al lavoro di gruppi no-profit come Water Station Inc. e Border Angels).

TBT is border disturbance art that constitutes a visible geo-aesthetic/geo-ethics gesture against the boundaries and borderless borders that are crisscrossing every single body on the planet.

¹⁵ Raley 2009, 31-64; Duarte 2014. Qui Rita Raley è la prima ad usare l'espressione *border hacks*, in un capitolo dedicato proprio alla disobbedienza civile elettronica e alle politiche immigratorie.

¹⁶ Le-Phat 2008.

¹⁷ Guertin 2012, 19-20.

We call for a geo-aesthetics that starts at the nanoscale and reaches the GPS grid system that floats around the planet. We call for a geo-aesthetics that connects both the human and the inhuman, geography and ethics; which is to say, we call for a geo-aesthetics that crosses into and dislocates the smooth space of geo-spatial mobility with ethical objects that can be used for multiple forms of sustenance.¹⁸

Lo strumento è pensato dal collettivo in senso strettamente umanitario; lasciando il codice aperto si permettono modifiche e ibridazioni da parte di altri gruppi, implementando una serie di meccanismi di sopravvivenza pratica in un contesto dove il discrimine tra la vita e la morte è molto sottile. In definitiva, viene rappresentata la preminenza della sicurezza personale sulle questioni della giurisprudenza territoriale, e - da un punto di vista formale - viene promosso un passaggio dai puri *media* tattici alla biopolitica, uno 'spazio di ospitalità' in cui affondano le questioni del corpo, dello spostamento sui circuiti deterministi del terreno, della tecnologia e del potere. Proprio per questa attitudine votata contestualmente, e in apparente contrasto, sia alla ridefinizione estetica del controllo degli strumenti geografici, sia alla riemersione su un territorio 'elettronicamente mappato' di quelle persone che spariscono da altri 'radar', finendo in un rimosso della società, il *Transborder Immigrant Tool* rappresenta un'opera d'arte locativa particolarmente rilevante. La crucialità del lavoro muove da uno stacco netto con gli stilemi rappresentazionali e incorporei della Net Art (in cui comunque l'Electronic Disturbance Theater affonda le proprie radici), cioè dal campo dell'impercettibilità e della non esistenza, come lo definiscono Alexander Galloway e Eugene Thacker,¹⁹ verso una costruzione granitica tra schermi, sensori e territorio; un complesso di 'ecologia critica' in cui tutta una serie di attori sociali partecipano collettivamente.

Ricardo Domínguez fu intervistato a questo proposito su *Hyperallergic* nel luglio 2012:

Our connection to critical ecologie(s)/environmentalism(s) are grounded to a geo-projection of these transcendentalisms as an

ethico-aesthetic disturbance which marks the Mexican/US border, and all borders perhaps, as what Rob Nixon has termed the 'slow violence' of the neo-liberal dismantling of bio-citizenship. This bio-citizenship is one of trans-citizenship that crosses between multiple forms of life: from black bears to plants to water to global labor as borderized-entities that are blocked from geographic movement, which is the blocking of life itself. What is not blocked from movement is multiple types of techno-toxicity (Latin America as dumpster zone of last generation Silicon Valley economies) and free-trade markets from the US, China, EU and others.²⁰

La gestualità politico-sociale tra visibile e invisibile, costruita sul corpo elettromagnetico degli immigrati come riflesso di un contesto globalizzato a livello mondiale (così come è onnicomprensiva la mappatura satellitare della Terra), permette una riflessione su questi 'trans-corpi', intenti in una mobilitazione condizionata dalla classe sociale, dall'etnia e dal desiderio. Una trasformazione avvenuta nel passaggio da 'nuda vita' - come scriverebbe Giorgio Agamben -²¹ a soggetti politici georeferenziati, dando luogo a un'alterazione biotecnologica che, per certi versi, ricorda quella del cyborg harawayano.²² Un trans-reale, trans-emergenziale, particolarmente indagato all'interno della parte di progetto di Micha Cárdenas, che paragona le trasformazioni sul desiderare di questo attraversamento a una sorta di 'tecnologia del divenire', del disturbo identitario, in cui i corpi si reificano in merce (poiché solamente ad alcune tipologie di merce è permesso di passare pacificamente i confini), per poi tornare alla dimensione geo-etica dello strumento, proponendo una possibilità tecnologica e poetica al corpo-stato.²³ Negoziatori tra legislature nazionali e percezione dei corpi sociali che richiedono una presenza ormai costante di quello che l'EDT chiama *Cloud Empire*, 'l'impero nuvola'. Questo riterritorializza l'attraversatore come incidente di percorso, come vittima di quello che la geografia chiama 'deserto' (tra Tijuana e San Diego, in questo caso specifico), e che certa teoria esteriorizza come 'deserto del reale'.²⁴ E chissà se, come suggerisce il collettivo, il livello di preparazione tatti-

¹⁸ Domínguez et al. 2013, 292.

¹⁹ Galloway, Thacker 2007.

²⁰ Nadir 2012.

²¹ Agamben 1995.

²² Haraway 1995.

²³ Domínguez et al. 2013.

²⁴ Žižek 2002.

ca non raggiunga una fase di scontro in cui i *border crossers*, accanto al GPS, possano utilizzare anche visori notturni, abbigliamento anti-infrarosso, fluidi di iperidratazione, protesi muscolari e nanomacchine.²⁵ Paola Bommarito sintetizza così la portata 'attivista' del progetto:

Il progetto è un ottimo esempio di quello che Andrea Zeffiro definisce come *Locative Praxis*: «a conceptual framework for understanding the ways in which experimental locative media might engage in political and cultural activism and dissent». La prassi locativa articola una dimensione politicizzata dei media locativi e incoraggia uno scambio continuo tra essi e le potenzialità di una forma d'arte attivista. *Transborder Immigrant Tool* dimostra che il transito in luoghi fisici attraverso i dispositivi mobili s'inscrive all'interno di un'infrastruttura sostanziale e in meccanismi politici ed economici di controllo. Un ulteriore aspetto interessante del lavoro è il modo sottile e poetico in cui il progetto si confronta con la fallacia delle frontiere sotto il capitalismo globale.²⁶

Il passo richiama l'interessante posizione di Andrea Zeffiro (già autore di una delle prime e più chiare ricostruzioni del contesto delle arti locative),²⁷ che, nel saggio *Locative Praxis: Transborder Poetics and Activist Potential of Experimental Locative Media*, mette in relazione il *Transborder Immigrant Tool* con un'ampia prospettiva politica e artistica sulla frattura tra la violenta astrazione dei confini e cronache migratorie.²⁸

Come antecedente prototipico viene indicata l'opera di Krzysztof Wodiczko, *Alien Staff*, del 1992, che con il *Transborder Immigrant Tool* condivide sia la narrazione migrante, sia la dimensione tecnico-formale dello strumento. Essa parte del progetto *Xenology: Immigrant Instruments* (1992-1995), sostenuto dai rapporti con la comunità di immigrati extracomunitari di Parigi, e consiste in un bastone, quasi una verga da pastore biblico, dotata di un piccolo monitor, un altoparlante ed elettrodi e, all'estremità infe-

riore, un cilindro trasparente contenente immagini, visti, documenti e informazioni sul viaggio della persona; lo strumento era poi collegato a un computer portatile e a una batteria. Sullo schermo viene proiettato il volto dell'immigrato 'contenuto nel bastone', mentre l'altoparlante racconta le vicende del viaggio, cercando di stabilire un contatto empatico con gli ascoltatori incrociati lungo la città (la prima a ospitarlo fu Barcellona, nel giugno del 1992).²⁹

Benché allo stato attuale l'opera di Electronic Disturbance Theater 2.0 e b.a.n.g. lab possa essere considerata ancora attiva, il *Transborder Immigrant Tool*, dopo un periodo di sperimentazione nella California del sud nel 2011, è stato dismesso rispetto alla forma di impiego originale a causa di un giro di vite da parte delle autorità statunitensi sul tema dell'immigrazione e a una gestione dei flussi sempre più sotto il controllo dei Narcos, che avrebbe messo ancora più a repentaglio l'incolumità dei *border crossers*, qualora fossero stati intercettati con il dispositivo. Tutto questo è stato ad ogni modo deciso dopo un lungo processo di *testing*, che ha incontrato grande interesse mediatico, sfociato poi in una richiesta d'indagine per l'università californiana (e del laboratorio interno CALIT2) da parte dei repubblicani, che ne contestavano una collusione col sistema dell'immigrazione clandestina.³⁰

Il momento ricontestualizzante e 'ripoliticizzato' dell'attraversamento dei confini nazionali rimane centrale nella messa in opera dei *media* locativi, vuoi per una questione di 'scalabilità', di progressivo espandersi nel mondo a partire dalla dimensione domestica del personal computer come lo si era inteso fino al secolo scorso, vuoi per la possibilità di perdersi nel reale, incontrando prima il vicinato, poi le astrazioni governative dei territori nazionali, infine la dimensione globale della rete satellitare.³¹ Ancorata a uno sfondo che esercita una critica del blocco politico in un'ottica tattica, *BorderXing Guide* di Heath Bunting resta un'opera di importanza capitale per spiegare il superamento della Net Art, o comunque rispetto a qualsiasi forma artistica che utilizzi Internet come supporto verso una for-

²⁵ Stalbaum, Carroll, Cárdenas 2009.

²⁶ Bommarito 2015.

²⁷ Zeffiro 2012.

²⁸ Zeffiro 2014, 68.

²⁹ "It is an instrument that gives the immigrant the possibility of 'addressing' directly anyone who is attracted by the symbolic form of the equipment and the contents of the programme being transmitted» in MACBA Foundation 2004.

³⁰ Le fasi del procedimento sono state tutte minuziosamente testimoniate sul blog di Stalbaum, *Walking Tools* (oggi non più accessibile); Stalbaum, Cicero 2011. Rispetto ai precedenti del collettivo, stavolta la visibilità è stata maggiore e la connessione con un'importante istituzione americana come l'Università della California li ha indubbiamente resi un bersaglio molto più facile da centrare. Fox News in particolare, nel circuito dei *media*, si è mossa attivamente per contrastare l'opera; *Critics Blast Transborder Immigrant Tool* 2010.

³¹ Cocker 2012.

ma liberata, in maniera radicale, dalla sedentarietà dei personal computer.

BorderXing Guide rappresenta il momento dello snodo definitivo dall'esperienza desktop alla 'situazione performativa' nel campo dei nessi geografici [fig. 2]. L'opera, finanziata dalla Tate Gallery tra il 2001 e il 2002, consiste fondamentalmente in un sito web in cui sono minuziosamente attestate le strategie di attraversamento illegale (compiuto cioè senza alcuna documentazione, evitando dogane e polizia di frontiera) adottate lungo diversi confini europei per un periodo di dodici mesi. Mappe, fotografie, video, indicazioni su come evitare cani da guardia, tracce da percorrere tra boschi, torrenti, montagne, equipaggiamento consigliato (taccuino, carte topografiche, torcia al LED, niente di eccessivamente avanzato) e addirittura una guida botanica sulle piante velenose da evitare. Il sito, www.irational.org/borderxing, non è però raggiungibile da qualunque postazione, ma solamente recandosi fisicamente in precisi luoghi della mappa mondiale (quasi tutte zone in condizioni d'oppressione politica o sociale) o almeno presentando una richiesta per proporsi come 'terminale autorizzato'.

A prima vista, il lavoro commenta la limitazione negli spostamenti geografici imposta dalla configurazione politica e burocratica, estremizzando la figura decondizionata (spesso suo malgrado) dell'apolide, dell'immigrato, dell'illegale, o semplicemente di chi subisce un contenimento coatto del movimento. In realtà, più sottilmente, *BorderXing* affronta il rapporto tra le aspettative che guardano a Internet come spazio senza confini e la negazione dello stesso concetto, all'alba di un'epoca in cui le libertà personali nell'online iniziano a subire importanti partizioni. James Ellison in un'efficace lettura, così commenta:

Thus he breaches the line between 'legal' and 'illegal' citizens, creating a transborder subjectivity for himself. This is a symptom of much transborder solidarity. As soon as one attempts to subvert the privileged aspects of the European citizen, by working against border regimes, the state's disciplinary forces start to kick in, penalizing any attempts at meaningful solidarity with undocumented people. One thing that borders produce, as machines within the state and capital, is dissenting subjects. What Bunting's work

does is to tap into the production of dissenting subjects by state borders, diverting the 'energy' generated by these machines of restriction for aesthetico-political ends.³²

I precedenti diretti di *BorderXing* possono essere rintracciati nell'opera di Bunting, a partire da *Underground Movement* (1994) e dal suo alfabeto tracciato attraverso spostamenti nella metropolitana londinese, che ricorda molto da vicino non solo quelli che saranno i log GPS, ma anche il *détournement* situazionista di un mezzo di trasporto designato per indirizzare, senza possibilità di variazione, i tragitti giornalieri dei viaggiatori. In *Visitor's Guide to London*³³ (1994-1996), invece, l'esplorazione di Londra è affidata a una mappa *web-based* formata da immagini in bianco e nero molto poco chiare, che attivano nello spettatore l'insicurezza della posizione (inconcepibile nell'era della trasparenza dominata da Google Street View); una mappa navigabile secondo i punti cardinali, che l'autore definisce come:

the already out-of-date psycho-geographical tour of London, ideal for foreign visitors, with over 250 sites of anti-historical value, incomplete, without instructions, now available for all (the rich) on the World Wide Web.³⁴

Come afferma Anna Munster, ricapitolando la biografia di Bunting sulla questione del passaggio dal fisico al virtuale e del decondizionamento ambientale attraverso il *medium* tecnologico, la parte più interessante dell'opera dell'artista inglese è legata senza dubbio alla relazione

between physical and digital spaces and media, sometimes combining physical movement with digital mappings and other times choosing to work exclusively in one space or the other. Hence, the notion that virtual spaces proceed from or replace actual locations in contemporary culture has little relevance to Bunting's work. He moves relatively easily and rapidly between both and pulls his audience and participants across the hype and disjunctions that might be presupposed to divide them.³⁵

Questa posizione lo ha reso una figura chiave per tutta la trasmutazione delle portate attiviste della

³² Oltre a presentare l'opera come un eccezionale esempio di *border hacking*, nel suo saggio Ellison propone anche una sovrapposizione tra tattica e strategia, nei termini di de Certeau, che a suo dire non si troverebbero in contrapposizione ma l'uno intersecato nell'altro, come il lavoro di Bunting spiegherebbe, cooptando continuamente la reazione del sistema. Ellison 2016.

³³ <http://www.irational.org/heath/london/front.html>.

³⁴ Nixon 1998.

³⁵ Munster 2006, 104.

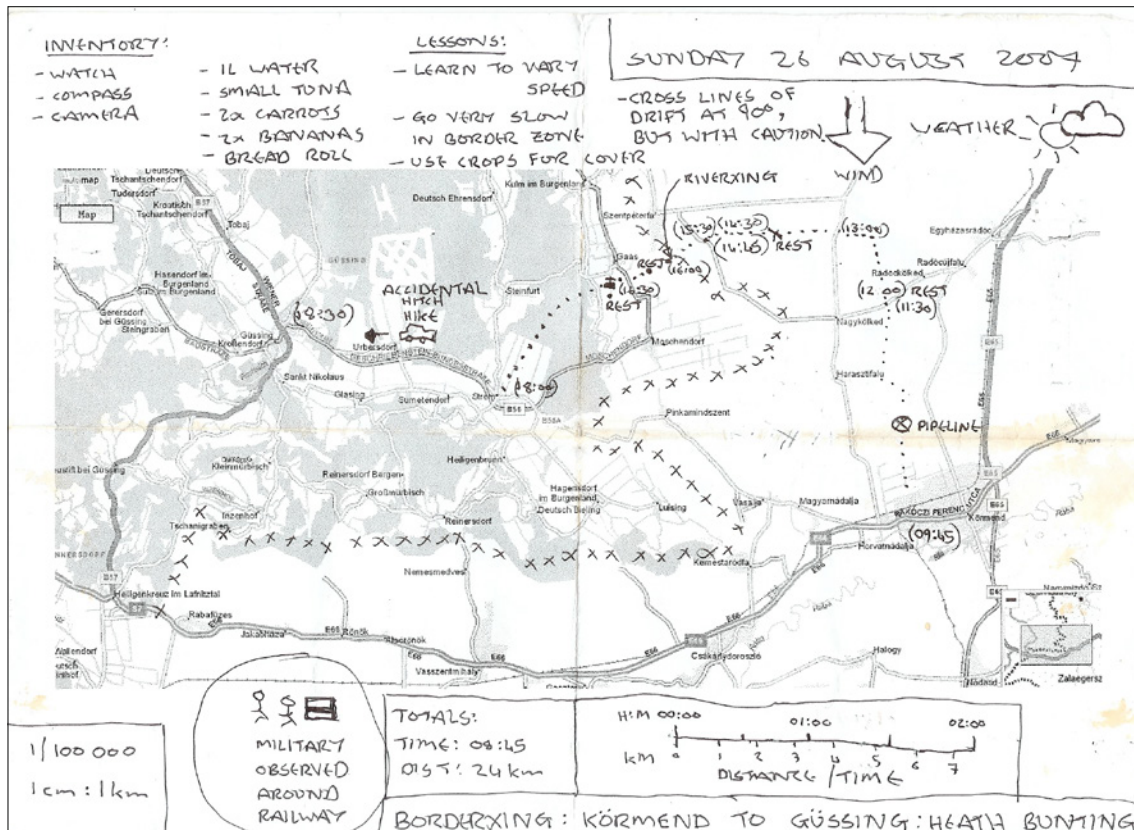


Figura 3 Heath Bunting, *BorderXing Guide*. Mappa con appunti dell'artista per il passaggio del confine austro-ungherese tra Körmend e Güssing. 26 agosto 2007. Dal sito web del progetto: <http://irrational.org/borderxing/open/>

Net Art su territori di confine tra dato digitale e perimetri di fisicità effettiva. Bunting testimonia dunque, con una certa precisione e sulla scia di autori concettuali come Hans Haacke, la necessità della prospettiva storico-artistica di estendere il dominio della Net Art in ambiti di rappresentazione territoriale in cui il corpo umano torna protagonista attivo, modello per una misurazione incarnata del codice. Singolarmente, tutto questo avviene - rimarcando l'efficacia del modello - senza utilizzare i ritrovati tecnologici della medialità geolocativa (GPS, reti wireless, RFID, satelliti...), ma semplicemente richiamandoli come rappresentazione indispensabile.

Rimanendo in un contesto di tentazioni metapolitiche e riflessioni su confini digitalmente tracciati, una presenza fondamentale è rappresentata da Paula Levine, canadese, che fin dall'inizio della sua attività si è interessata al rapporto tra narrazione e dinamiche spaziali. In questo senso, la serie *Shadows from Another Place*, iniziata nel 2004, funzio-

na perfettamente come esempio di trattazione di temi sociopolitici all'interno del campo estetico dei *media* locativi [fig. 3]: si tratta di 'mappe trasposte' da una città per sovrapporle a un'altra utilizzando come riferimento coordinate desunte dal GPS. Ovviamente, le zone da dislocare cartograficamente non sono scelte casualmente ma riguardano, come nella prima *San Francisco* <-> *Baghdad*, prodotta durante una residenza al Banff Art Centre, luoghi che sono stati teatro di traumi politici, culturali, di sconvolgimento umanitario, e che vengono trasferiti in località dove l'eco di tali eventi è solo lontano, mai realmente empatizzabile, mettendo in discussione i rapporti tra il lontano (spesso coperto giusto dal distante ronzio dei *media* generalisti) e il domestico.

Baghdad, in questo caso, è ricreata, coordinata per coordinata, concentrandosi sulle aree dei bombardamenti della prima invasione dell'esercito americano del marzo del 2003. San Francisco, la 'Baghdad by the Bay', come la chiamava Herb

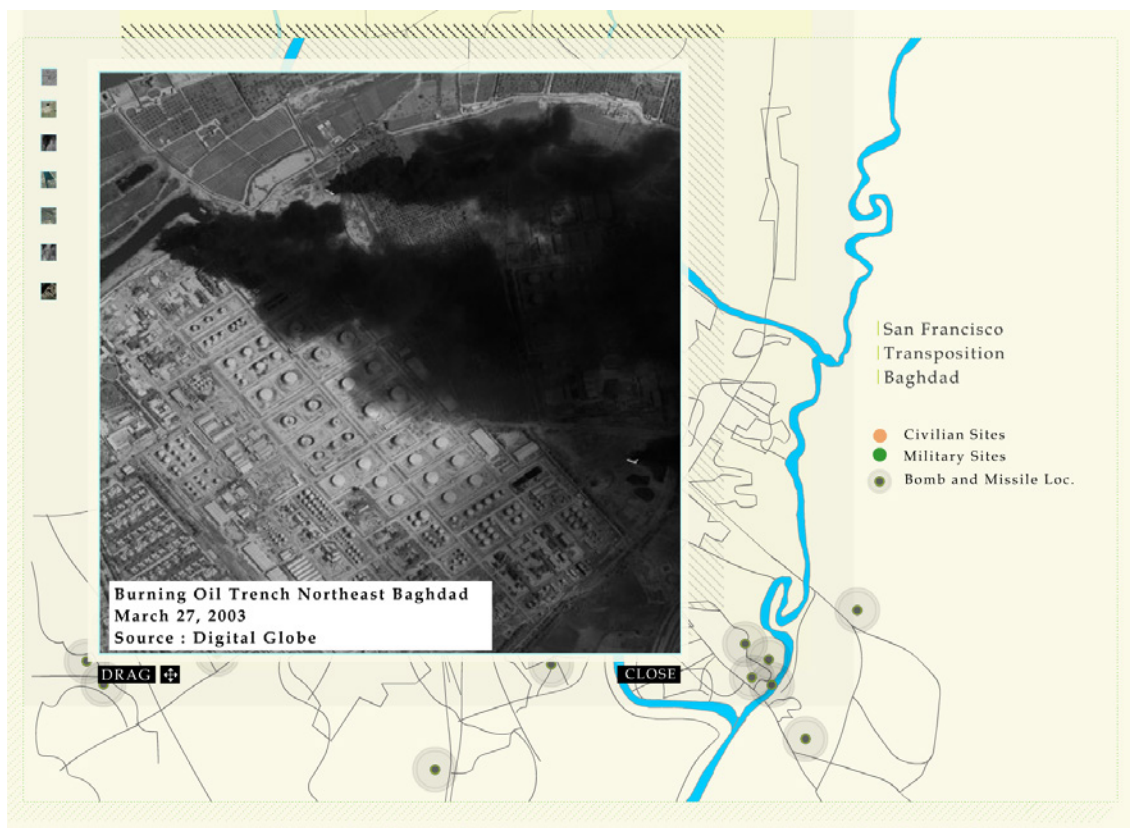


Figura 4 Paula Levine, *Shadows from Another Place: San Francisco <-> Baghdad*. 2004. <http://shadowsfromanotherplace.net/> (immagine satellitare Maxar/DigitalGlobe)

Caen,³⁶ è la città in cui il chiasso dell'evento militare arriva distante e mediaticamente filtrato, senza una reale percezione dei suoi aspetti non solo culturali e umanitari, ma anche ambientali e geografici. Parlando di una disconnessione tra la notizia e l'ambiente che la circondava, Levine testimonia:

March 19, 2003. The United States invades Iraq. I listen to radio voices describing the events from various geographic positions - from Washington, DC; from Baghdad. At the same time, I am looking at the Middle East from satellite images of the sites being bombed. I am in San Francisco. [...] I expected to feel the impact, hear bombs, feel shock waves, see bright lights in the sky outside my studio window similar to those described on the radio. I anticipated that each satellite image would bare evidence of the missiles and bombs

being levied more than 7,000 miles away from where I sat. But, of course, none were visible. None were felt. None were heard. The invasion was a distant simultaneous event and, in spite of connections through media that reinforced my own expectation of proximity and simultaneity, the physical space between San Francisco and Baghdad remained fixed and sufficient to buffer the impact of the invasion taking place there.³⁷

Per poi continuare sulle difficoltà di integrare empaticamente nella propria esperienza un evento tragico rimasticato dalla televisione, dalla radio, dai siti d'informazione, sull'incomunicabilità del trauma nel gioco tra distanza e prossimità:

Thousands of miles separated the site of the invasion from where I sat witnessing, and the only

³⁶ Caen 1949. Lo storico cronista del *San Francisco Chronicle* la chiamò così nell'immediato Dopoguerra, dedicando alla città una raccolta di saggi e storie urbane dallo stesso titolo.

³⁷ Levine 2005.

things that seemed fixed were the relative positions of perceiver and perceived and the impossible conjunction of both presence and absence. Two things became apparent: first, a spatial fear - a disjuncture, disorientation, and a sense of being unsettled; having an uncanny feeling of something dangerous and out of control that was simultaneously far away and close at hand. Second, in spite of being immersed in information, I wasn't able to get it. I wasn't receiving information in the way I expected and was accustomed to. I was raised on location-based, eyewitness reports; the journalist model of having reporters speak what they see or know. But here was something new: satellites, Internet and other wireless technology, all affording different kinds of information and positions.

Paradossalmente, le tecnologie geolocalive usate per la ricostruzione della Levine (principalmente il GPS) sono le medesime usate dall'esercito, rimodulate per produrre una 'mappa psicogeografica' da sovrapporre alla città per rendere visibili e tangibili gli eventi iracheni del 2003. San Francisco diventa dunque una sorta di specchio teatrale su cui imprimere gli sconvolgimenti della guerra come fatti agganciati a una strana vicinanza, impressi sulle *silhouettes* di luoghi familiari. L'opera si completa di tutta una serie di memorie accessorie, come mappe, fotografie, stringhe numeriche riportanti le coordinate e, infine, *geocaches* nascoste in piccole scatole metalliche, contenenti informazioni sul progetto e i nomi di militari uccisi dal giorno in cui l'allora presidente americano George W. Bush pronunciò le parole 'missione compiuta' (era il 1° maggio 2003).³⁸

Tra le mappe usate da Levine per la ricostruzione ci sono anche quelle generate dal sistema d'informazione internazionale cortocircuitando il discorso sulla distanza delle notizie. La principale è la Guardian Unlimited, pubblicata sul sito dell'omonimo giornale inglese come mappa interattiva (programmata in Flash) che mostrava obiettivi militari, aree colpite, strutture civili e siti culturali coinvolti. Tecnicamente, invece, la differenza di dimensioni tra San Francisco e Baghdad - quest'ultima almeno cinque volte più grande - è stata risolta, per ovviare i problemi di sovrapposizione, uniformando la scala e lasciando la precedenza ai maggiori punti di centratura topogra-

fica per poi accogliere le incongruenze conseguentemente. Citando l'opera nel suo *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*, Jason Farman la allinea alle pratiche di rielaborazione situazionista che prevedono l'uso delle mappe di una città per percorrerne un'altra, pratiche che saranno poi alla base dei modelli di deriva.³⁹

Shadows from Another Place continua, tra il 2006 e il 2008, con un secondo atto, *The Wall*, che porta nuovamente a San Francisco la sovrapposizione di una mappatura mediorientale. Stavolta Levine sceglie il grande muro, costruito per ragioni di sicurezza, fra i territori palestinesi e israeliani, nello specifico il segmento di ventiquattro chilometri a est di Gerusalemme che procede da nord a sud, tra Qalandiya e Abu Dis. Fondamentale il supporto di un sito web che include la mappatura di checkpoint, barriere ambientali, restrizioni alla circolazione, l'ansiosa presenza di torrette d'osservazione e documentazione sulle condizioni di vita delle comunità che risiedono lungo la barriera, che testimoniano l'impatto dell'imposizione architettonica come oggetto metapolitico, laddove 'l'ombra' del muro arriva.⁴⁰

Nel 2011, l'artista decide di accompagnare il progetto *The Wall* con un'opera-appendice dal titolo *TheWall-TheWorld*, che permette di sovrapporre il segmento della barriera su altre città in maniera completamente digitalizzata, attraverso gli strumenti di navigazione di Google Earth. Il sito web dedicato proporrà una suddivisione della schermata in una parte sinistra, che mostra la posizione originale del muro, e una parte destra, che invece produrrà la sovrapposizione con la città scelta dal visitatore. Commentando il lavoro, David Pinder insiste sull'abbattimento delle distinzioni tra una percezione domestica e una dislocata, slegata dalla fissità delle coordinate sensoriali, nel tentativo di produrre un senso di contiguità.⁴¹

Levine stessa chiama questa pratica 'interlocazione', rifiutando l'ancoramento geografico in favore di una concezione interconnessa prodotta dal continuo fluire di interrelazioni e sovrapposizioni cartografiche ed economiche, tracciando per certi versi una continuità con le teorie di Doreen Massey sul «senso globale del locale, un senso globale del luogo» e affidando al luogo stesso una natura profondamente relazionale, dunque orientabile a un sentimento di solidarietà e responsabilità.⁴²

³⁸ Il *geocaching* è una sorta di *alternate reality game* ispirato alla caccia al tesoro, in cui il giocatore, dotato di GPS, trova e nasconde piccoli contenitori (*cache*) ad uso di altri utenti. Simbolicamente nasce il giorno immediatamente successivo la rimozione della disponibilità selettiva. Sherman 2004.

³⁹ Farman 2012, 50.

⁴⁰ Levine 2009.

⁴¹ Pinder 2013.

⁴² Massey 1991.

Bibliografia

- Agamben, G. (1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino.
- Baudrillard, J. (1980). «La precessione dei simulacri». *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*. Bologna, 45-95.
- Bommarito, P. (2015). «Locative Arts. Mapping, Activism and Mobility in the project Transborder Immigrant Tool». *RootsRoutes*. <http://www.roots-routes.org/immobilitylocative-artsmapping-activism-and-mobility-in-the-project-transborder-immigrant-tool-di-paola-bommarito/>.
- Caen, H. (1949). *Baghdad by the Bay*. New York.
- Certeau, M. de (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma.
- Cocker, E. (2012). «Border Crossings: Practices for Beating the Bounds». Roberts, L.; Andrews, H. (eds), *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between*. London, 50-66.
- Counter Cartographies Collective; Dalton, C.; Mason-Deese, L. (2012). «Counter (Mapping) Actions: Mapping as Militant Research». *ACME*, 11(3), 439-66.
- Critical Art Ensemble (1998). *Disobbedienza civile elettronica e altre idee impopolari*. Roma.
- Critics Blast Transborder Immigrant Tool as «Irresponsible» Use of Technology. (2010). Fox News. <https://www.foxnews.com/us/critics-blast-transborder-immigrant-tool-as-irresponsible-use-of-technology>.
- Domínguez, R.; Carroll, A.S.; Cárdenas, M. et al. (2013). «Geo Poetic Systems (GPS): Fragments, Fractals, Forms and Functions Against Invisibility». *TransScripts*, 3, 290-304.
- Duarte, F. (2014). «Rerouting Borders: Politics of Mobility and the Transborder Immigrant Tool». De Souza e Silva, A.; Sheller, M. (eds), *Mobility and Locative Media: Mobile Communication in Hybrid Spaces*. London, 65-81.
- Ellison, J. (2016). «Banging on the Walls of Fortress Europe: Tactical Media, Anarchist Politics and Border Thinking». White, R.J.; Springer, S.; Souza, M.J.L. (eds), *The Practice of Freedom: Anarchism, Geography, and the Spirit of Revolt*. London, 209-34.
- Farman, J. (2012). *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*. London.
- Galloway, A.R. (2006). *Protocol: How Control Exists After Decentralization*. Cambridge.
- Galloway, A.R.; Thacker, E. (2007). *The Exploit: A Theory of Networks*. Minneapolis.
- Garcia, D.; Lovink, G. (1997). «L'ABC dei media tattici». *Tactical Media Crew*. https://tmcrew.org/tmn/abc_it.htm.
- Guertin, C. (2012). «Mobile Bodies, Zones of Attention and Tactical Media Interventions». Sützl W.; Hug T. (eds), *Activist Media and Biopolitics: Critical Media Interventions in the Age of Biopower*. Innsbruck, 17-28.
- Haraway, D.J. (1995). «Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo Ventesimo secolo». *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, 39-101.
- Hemment, D. (2006). «Locative Arts». *Leonardo*, 39(4), 348-55.
- Institute of Applied Autonomy (2007). «Tactical Cartographies». Mogel, L.; Bhagat, A. (eds), *An Atlas of Radical Cartography*. Los Angeles, 29-37.
- Korzybski, A.H. (1933). *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lancaster.
- Le-Phat, S. (2008). «Locative Media as War». *dpi*, 12. <https://post.thing.net/node/2201>.
- Levine, P. (2005). «Shadows from Another Place: Transposed Space». Aceti, L.; Agatucci, J.; Alexander, L. et al. (eds), *Mi:4 The Work of Stories Conference*, Cambridge.
- Levine, P. (2009). *Shadows from Another Place - TheWall*. http://paulalevine.net/portfolio_page/shadows_from_another_place/.
- Lovink, G. (2002). *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge.
- MACBA Foundation (2004). *Alien Staff*. Museum d'Art Contemporani de Barcelona. <https://www.macba.cat/en/alien-staff-2515>.
- Massey, D. (1991). «A Global Sense of Place». *Marxism Today*, 38, 24-9.
- Mezzadra, S.; Monsell Prado, P.; Pullens, R. (2006). *Fadaiat: Libertad de movimiento, libertad de conocimiento*. Sevilla.
- Milan, S. (2013). *Social Movements and Their Technologies: Wiring Social Change*. New York.
- Milner, G. (2016). *Pinpoint: How GPS Is Changing Technology, Culture, and Our Minds*. New York.
- Munster, A. (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover.
- Nadir, L. (2012). «Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool». *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>.
- Nixon, M. (1998). «World Art Magazine». *Irrational*. http://www.irrational.org/irrational/media/world_art.html.
- Pasquinelli, M. (a cura di) (2002). *Media Activism: Strategie e pratiche della comunicazione indipendente: Mappa internazionale e manuale d'uso*. Roma.
- Pinder, D. (2013). «Dis-locative Arts: Mobile Media and the Politics of Global Positioning». *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 27(4), 523-41.
- Raley, R. (2009). *Tactical Media*. Minneapolis.
- Sheren, I. (2018). «Stealth Crossings: Performance Art and Games of Power on the Militarized Border». Morrissey K.G.; Warner, J.-M.H. (eds), *Border Spaces: Visualizing the U.S.-Mexico Frontera*. Tucson, 134-51.
- Sherman, E.B. (2004). *Geocaching: Hike and Seek with your GPS*. New York.
- Stalbaum, B.; Carroll, A.S.; Cárdenas, M. (2009). «The Transborder Immigrant Tool: Violence, Solidarity and Hope in Post-NAFTA Circuits of Bodies Electr(onic)». *Mobile HCI09*. Bonn.
- Stalbaum, B.; Cicero, S. (2011). «Walkingtools Concepts: Rethinking Locative Media». *Proceedings of ISEA 2011 - 17th International Symposium on Electronic Art*. <https://bit.ly/3q6mbpt>.
- Siegler, B. (2006). *La télécratie contre la démocratie: lettre ouverte aux représentants politiques*. Paris.

- Tuters, M.; Varnelis, K. (2006). «Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things». *Leonardo*, 39(4), 357-63.
- Zeffiro, A. (2012). «A Location of One's Own: A Genealogy of Locative Media». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 18(3), 249-66.
- Zeffiro, A. (2014). «Locative Praxis: Transborder Poetics and Activist Potentials of Experimental Locative Media». Wilken R.; Goggin, G. (eds), *Locative Media*. New York, 66-80.
- Žižek, S. (2002). *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*. Roma.

Le diagramme en scène Mouvement, geste et écriture

Catherine Paoletti

École normale supérieure de Paris, France

Abstract From the diagram, which inscribes the line (διά-γράφειν), to the choreography (χορεία-γραφία), which inscribes the choir into the written form, we remark but a short step from the *scène* of the dance to the *scène* of the writing. The writing of dance, and likewise the writing of the body, makes the invisible visible within the movement. Bridging between notation, as capacity for mobilisation of new intuitions, and diagrammatization of forms and movements to compel the thought of new *gestures*, the diagram stands out as a *scène* or 'picture' whose axes (points, lines, arrows, circles, volumes...) simultaneously structure mobility in order to grasp the pulsating movement. The twentieth-century artistic avant-gardes will not remain indifferent to this ideography that, through leap and condensation, makes the materialization of the idea, the idea in the writing, possible.

Keywords Diagram. Writing. Dance. Ideography. Form. Movement. Gesture.

« La forme fascine, quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est à dire de créer. »

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

« Substance. Elle n'est pas informe mais en passe de prendre forme. La preuve, elle peut aller se langager. »

Claude Maillard, *Le scribe*

« Écrire la danse. Suivre des traces. Topologie de l'invisible. »

Angelin Preljocaj, *Topologie de l'invisible*

Gilles Châtelet a mis en lumière que le diagramme comme instrument, objet et lieu de pensée (ou site avec Alexandre Grothendieck) donne accès à l'invention de nouvelles configurations spatiales, de nouvelles spatialités, donc au potentiel de mouvements dans l'espace, et j'ajouterais, sur le mobile de l'écriture. Mobile qui est évidemment à entendre à la fois comme adjectif et substantif. Car il est aus-

si sommation provocante (*herausfordernde Stelle*), « une provocation à mobilités et à débiter des unités signifiantes compactes » : c'est « une langue de tradition plastique qui balbutie grâce au fait que l'étant présent vient au paraître pour faire paraître le présent absent ».¹

Nul n'ignore l'importance de la notion de site dans l'art contemporain qui a aussi induit la per-

¹ Cf. Paris, École normale supérieure, Archives Gilles Chatelet, tapuscrit 5 Θ 11bis, s.p.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-06
Accepted	2020-30-08
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paoletti, C. (2020). "Le diagramme en scène. Mouvement, geste et écriture". *Venezia Arti*, n.s., 29, 181-192.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/011

181

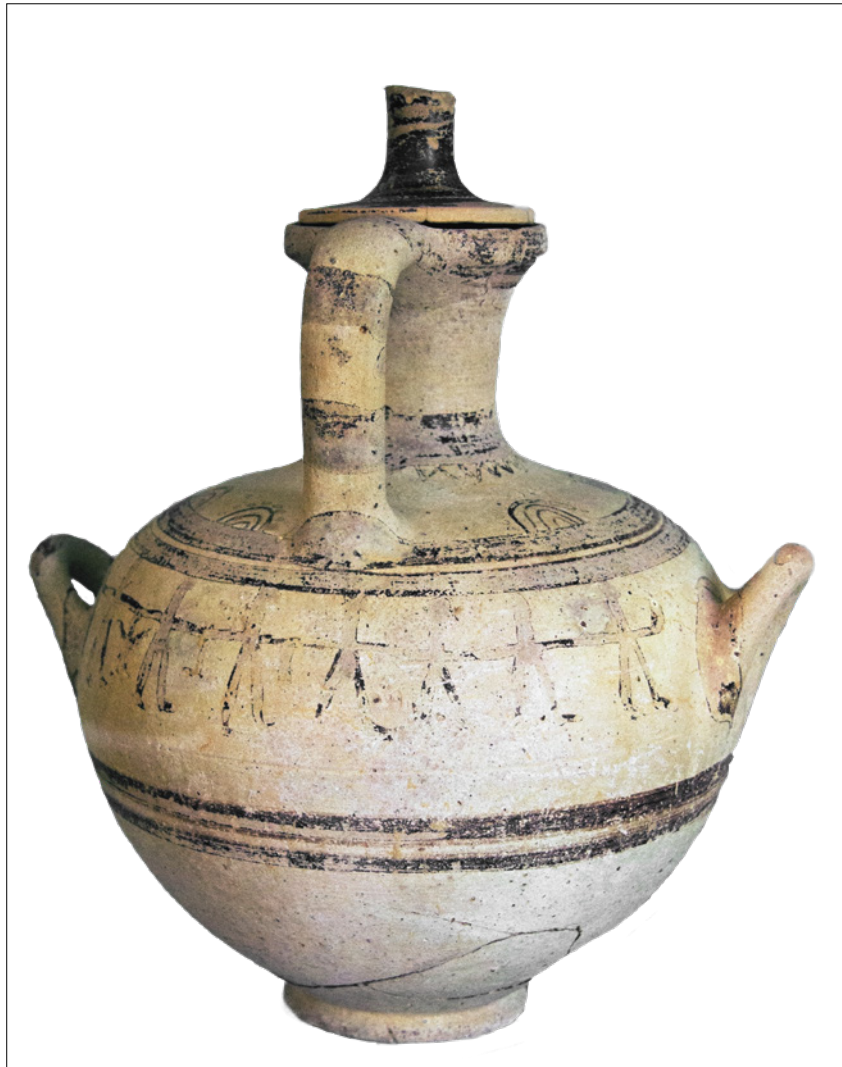


Figure 1 Hydria mycénienne. Musée archéologique de Naxos (creative commons Zde)

formance. Le potentiel du travail *in situ* permet « d'introduire en son sein, une compréhension des mouvements pouvant se produire dans l'avenir. [...] C'est enfin la condition *sine qua non* pour montrer que [...] l'œuvre *in situ*, et elle seule, ouvre le champ à une possible transformation, du lieu justement ». ² Certainement manque-t-il à Daniel Buren de n'avoir point songé à penser ces mouvements en termes diagrammatiques. C'est-à-dire en termes de situations car « toutes les situations existantes ou impossibles, voulues ou non, peuvent être maniées et déformées (métamorphosées) jusqu'à donner lieu à une ré-écriture de leur structure en tant

que diagramme » comme le dit René Guitart dans son texte : « Figures, lettres et preuves : pulsation et figurations au lieu de l'écriture ». ³

Nous partons de cette définition ancienne du diagramme, tirée d'un vieux Larousse et relevée par Thibault Damour dans son article sur « La déraisonnable efficacité des diagrammes » ⁴ : « au sens fig. Détermination des causes diverses qui s'entrecroisent de différentes façons », et dont la généralité n'est finalement pas totalement étrangère à ce qui précède et à ce qui va suivre. Dans son étymologie, diagramme vient du grec *dia-graphein* (qui inscrit la ligne et ce qui peut s'écrire dans ses

² Buren 1998, 80.

³ Guitart 2013.

⁴ Damour 2017, 233.

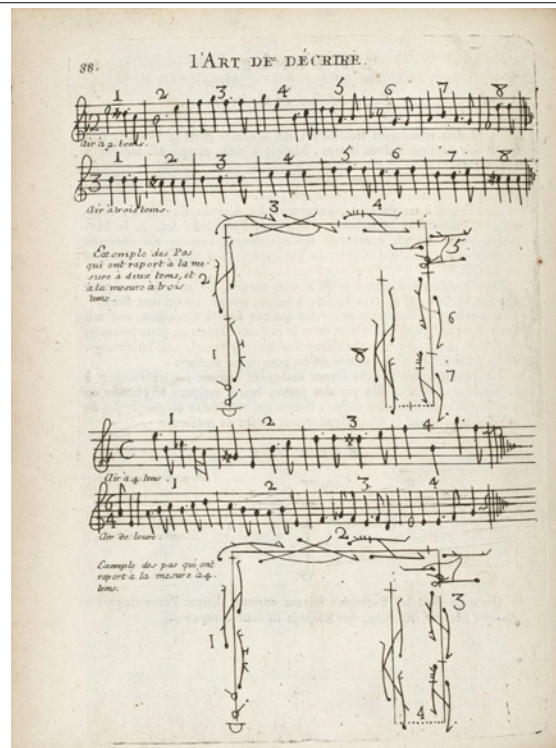
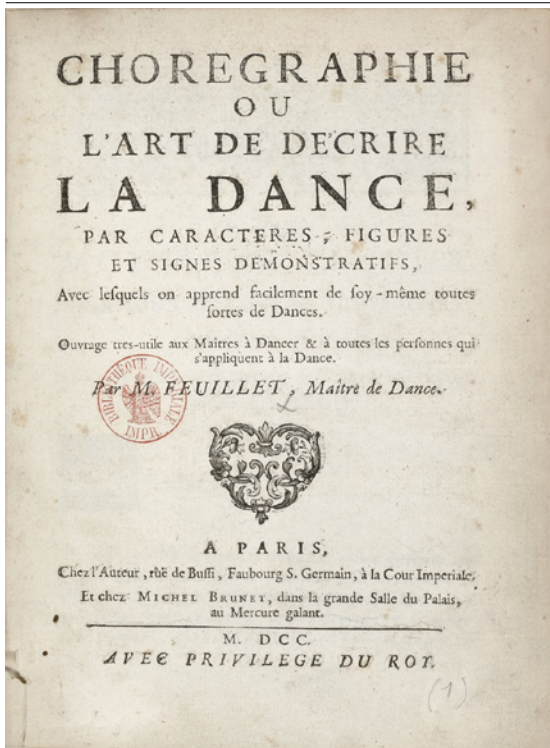


Figure 2a-b Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/l/2148/cb30432725f>

entrelacs) de même que chorégraphie : *khoreía* (χορεία) inscrit du chœur et du graphe, la graphée *graphé* (γραφή) de l'écriture et la « chorea » qui fut la première ronde, le cercle de la ronde comme première danse identifiée, et dont la trace fut retrouvée à Naxos sur un vase mycénien, daté de 1200-1100 avant Jésus-Christ. Un pot en terre à deux anses, appelé « hydria » (ὕδρια), qui était utilisé pour transport de l'eau.

Un diagramme peut immobiliser un geste, le mettre au repos, bien avant qu'il ne se blottisse dans un signe, et c'est pourquoi les géomètres ou les cosmologistes contemporains aiment les diagrammes et leur pouvoir d'évocation péremptoire. Ils saisissent les gestes au vol ; pour ceux qui savent être attentifs, ce sont *les sourires de l'être*.⁵

Une définition qui, à bien des égards, n'est pas sans lien avec le danser, si l'on suit l'intuition de Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636 qui, déjà, expliquait que les ballets pourraient re-

présenter les figures scientifiques par excellence, celles que décrivent les astres :

l'on peut faire des Ballets qui représenteront et enseigneront l'Astronomie, particulièrement s'il est permis d'exprimer en chantant une partie de la science que l'on peut représenter et enseigner. Par exemple, on représentera la distance de Saturne au Soleil par une danse de 10 pas, d'autant qu'il en est dix fois plus éloigné que la terre [...]. Que l'on peut représenter les distances des autres astres et leurs mouvements tant journaliers qu'annuels, et tout ce qui paraît au Ciel.⁶

Ainsi, s'esquissait ce qui se verra déployé, tout particulièrement comme écriture diagrammatique de la danse et qui s'élabore dès l'origine à travers la recherche d'un système de notations. Le terme de chorégraphie lui-même apparaît pour la première fois en 1700 pour précisément désigner un système de notations de la danse que le maître à danser Raoul-Auger Feuillet avait élaboré dans son traité *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par*

⁵ Châtelet 1993, 33.

⁶ Mersenne 1636, 120.

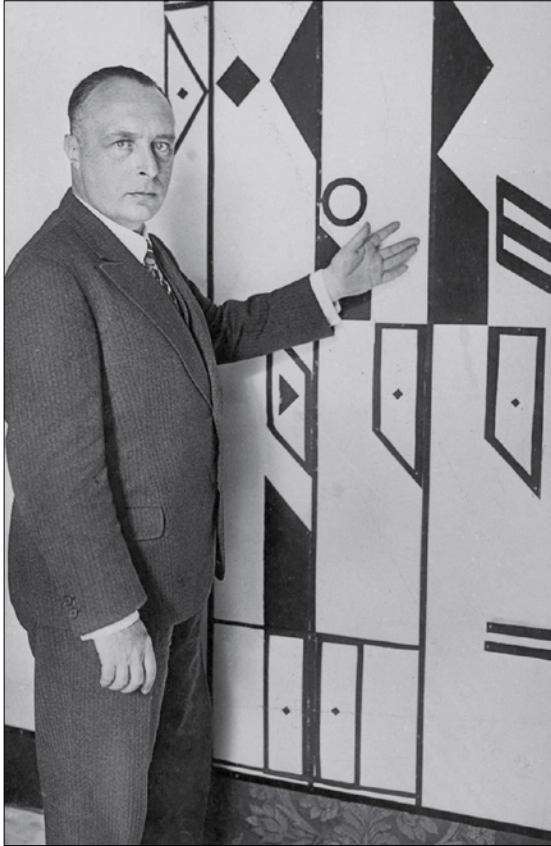


Figure 3 Conférence de Laban sur son système de notation.
1928. Suzanne Perrottet, DR

caractères, figures et signes démonstratifs (Paris 1700). Et il ne faut pas perdre de vue que l'enjeu des notations est « cette capacité d'entraînement et de mobilisation de nouvelles intuitions. La notation est plus proche de la discipline que de la règle ». ⁷ Dès cette époque, ce système de notations développé par Feuillet connaîtra un grand succès et permettra la diffusion dans toute l'Europe

du répertoire français. Pour une étude approfondie du système Feuillet, je renvoie à l'article d'Évelyne Barbin : « Chorégraphie et Cinégraphie : une mutation de l'écriture de la danse », ⁸ qui le confronte à la *cinégraphie* du chorégraphe et théoricien hongrois de la danse, Rudolph Laban, qui établira un système d'écriture du mouvement dans l'espace, danse comprise, décrit en 1928 dans son ouvrage intitulé *Kinetografie*.

Son geste, de son aveu même, est de saisir, et rendre visible par un système de notations ce qu'on ne voit pas : « on ne voit pas le mouvement, on voit seulement des formes changeant leur emplacement ». ⁹

Ce qui caractérise ce système est qu'il se constitue comme une écriture du corps saisi comme flux du mouvement, et non plus comme ce fut le cas depuis le XIV^e siècle, Feuillet compris, où « l'accent [était] mis sur la représentation théâtrale : la mesure précise du temps, le rappel exact des détails, gestes et pas, la coordination harmonieuse des mouvements des bras et du corps ; les règles de maintien, la variabilité imaginative de certains détails ; et, enfin, l'importance des parcours au sol que suit le danseur » ¹⁰ [figs. 4-6]. Ce que Feuillet désigne comme « chemin », c'est-à-dire la ligne sur laquelle on danse, et sur lequel on peut écrire les pas et les positions.

Pour Laban, le mouvement n'est plus considéré comme trajectoire entre deux points, mais comme transport dans un espace-temps où pesanteur et forces (Laban parle d'« efforts ») sont en jeu, et où la lourdeur se métamorphose en légèreté car « la danse transmue le lourd en léger ». ¹¹ Laban ajoute que « Le flux du mouvement est contrôlé quand il se dirige vers l'intérieur, en commençant par les extrémités et en progressant vers le centre du corps ». ¹²

Son système de notation repose sur cinq grands principes et une typologie en trois dimensions (plan-espace-temps). ¹³ Les trois premiers principes qualifient le mouvement tandis que les deux suivants expriment le mouvement dans sa relation aux positions du corps :

⁷ Châtelet 2011a, 169.

⁸ Barbin 2013.

⁹ Laban 1994, 49.

¹⁰ Laban 1994, 49.

¹¹ Cf. Gilles Deleuze à propos de Nietzsche : Deleuze 1977, 222. Cf. Nietzsche 1969, 3 partie : *Les sept sceaux*, 6 : « Tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau ».

¹² Laban 1994, 46.

¹³ Cf. Knust (1959, 73-96). Albrecht Knust, danseur et chorégraphe, élève de Laban, travaillera activement au développement de la notation du mouvement, dont il sera l'un des principaux propagandistes. Il rédige le premier manuel de cinégraphie en 1937 : *Abriss der Kinetographie Laban* qu'il considérait comme son « Handbuch der Kinetographie Laban » (Encyclopédie de la cinégraphie Laban), qui ne sera publié qu'en 1956, qu'il ne cessera de développer pour aboutir à son monumental dictionnaire qui ne verra le jour qu'après sa mort (1979).

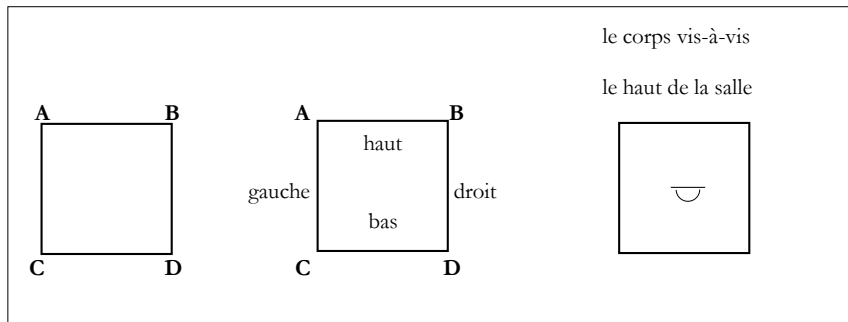


Figure 4
La « présence » du corps sur scène dans le système Feuillet

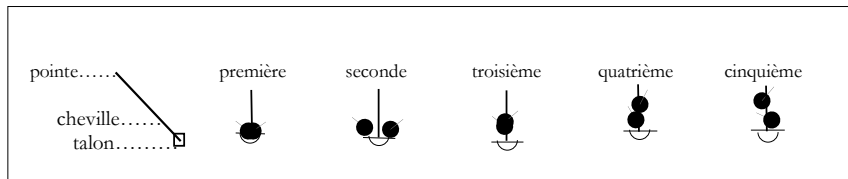


Figure 5
Le pied et ses cinq bonnes positions

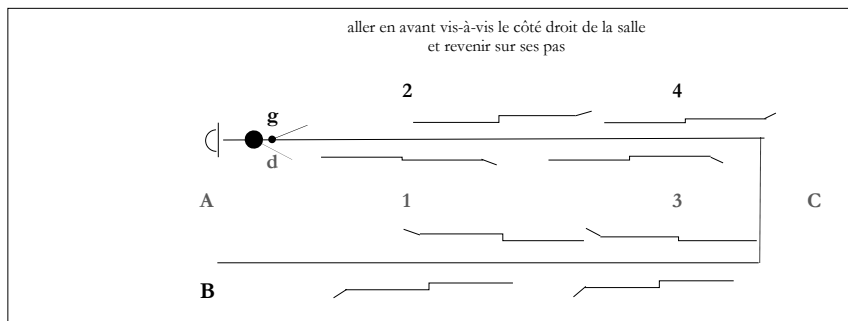


Figure 6
Représentation du chemin de danse (pour revenir sur un chemin sur lequel on a déjà marché)

- la *directionnalité* (rotations et chemins) se réfère à la représentation des directions de mouvements, par signes et symboles [fig. 7].
- la *spatialisation* (haut-bas-intermédiaire) par symboles, figure la représentation des niveaux de mouvement (hauteur).
- la *temporalité* (durée du mouvement) est concrétisée dans sa durée relative à la longueur du signe.
- l'*amplitude* et la *dynamique* (du mouvement des différentes parties du corps) permettent de visualiser quel danseur s'exécute et quelles parties du corps sont en jeu [fig. 9].
- enfin, l'*intensité* et la *relation* aux autres parties du corps [fig. 9].

Il s'agit bien pour Laban de traduire le mouvement à partir d'un système de notations articulées qui intègre temps et rythme au sens d'une écriture qui rendrait visible ce qui ne se voit pas mais qui se déploie et que la notation Laban formalise en parallèle de la portée musicale.¹⁴ En ce sens, il y a un saut qualitatif évident entre la notation de Feuillet, plus iconique, au sens de Pierce, et l'élévation diagrammatique, plus allusive de Laban, qu'il traduit d'ailleurs dans son concept de kinésphère comme espace intégré, « qui est l'espace que porte le corps avec soi, mieux, où il se construit, se constitue, [et qui] est la réunion de tous les événements-moteurs possibles, lesquels distinguent les modes de transfert de poids et les qualités ou les orientations tensionnelles ».¹⁵ Certes, Laban les classera

¹⁴ Ann Hutchinson Guest souligne à ce propos que ces « motifs sont aisément reconnaissables par ceux qui ont appris à les lire, tout comme ceux créés par des notes de musique le sont par les musiciens » [fig. 10], 1990. Voir aussi son ouvrage sur la notation Laban, 1970.

¹⁵ Loupe 2000, 213.

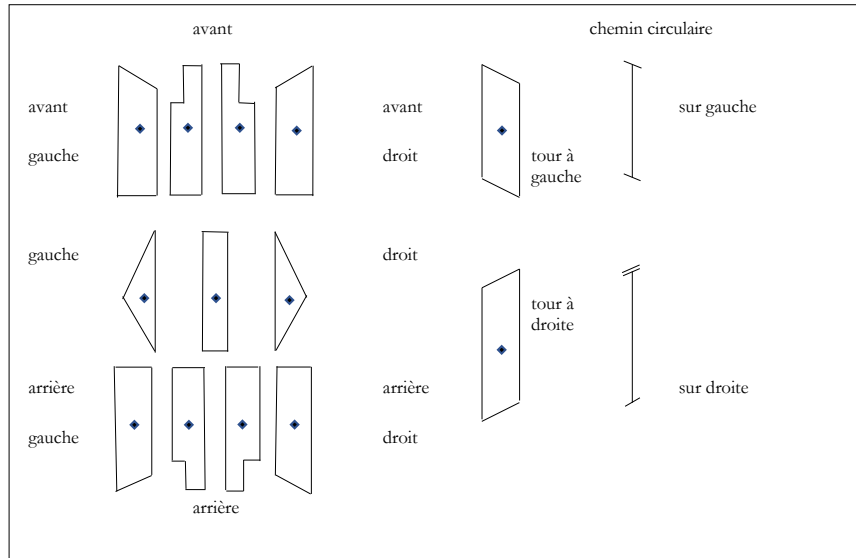


Figure 7
 Représentation des directions de mouvements

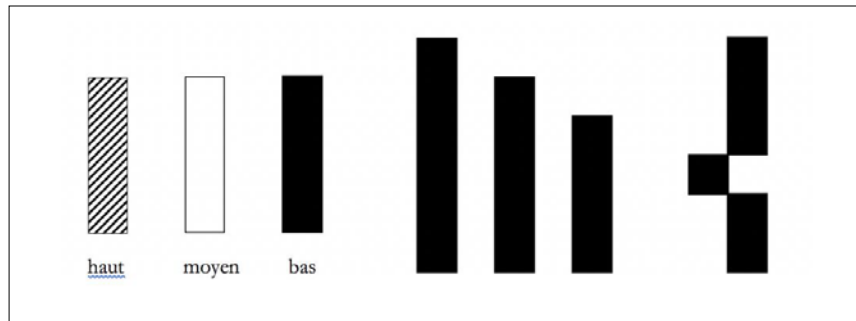


Figure 8
 Représentation de la hauteur et de la durée

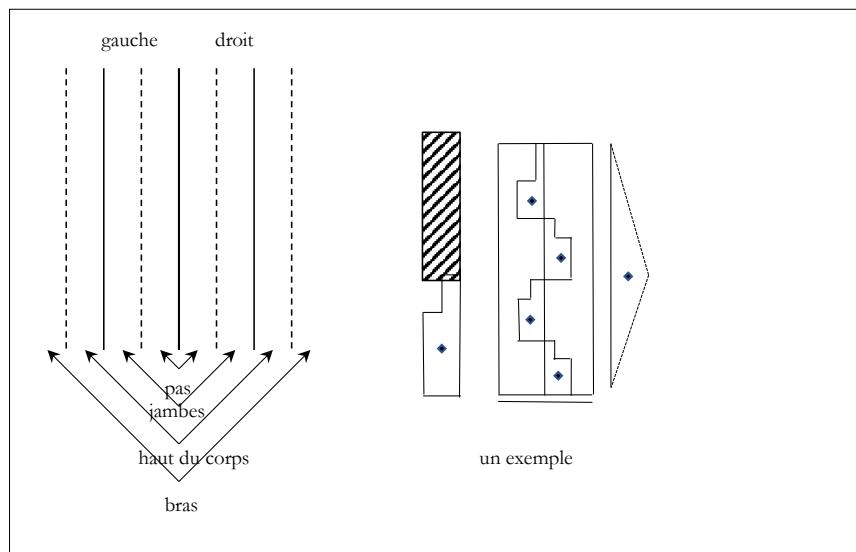


Figure 9
 Représentation du corps : la portée

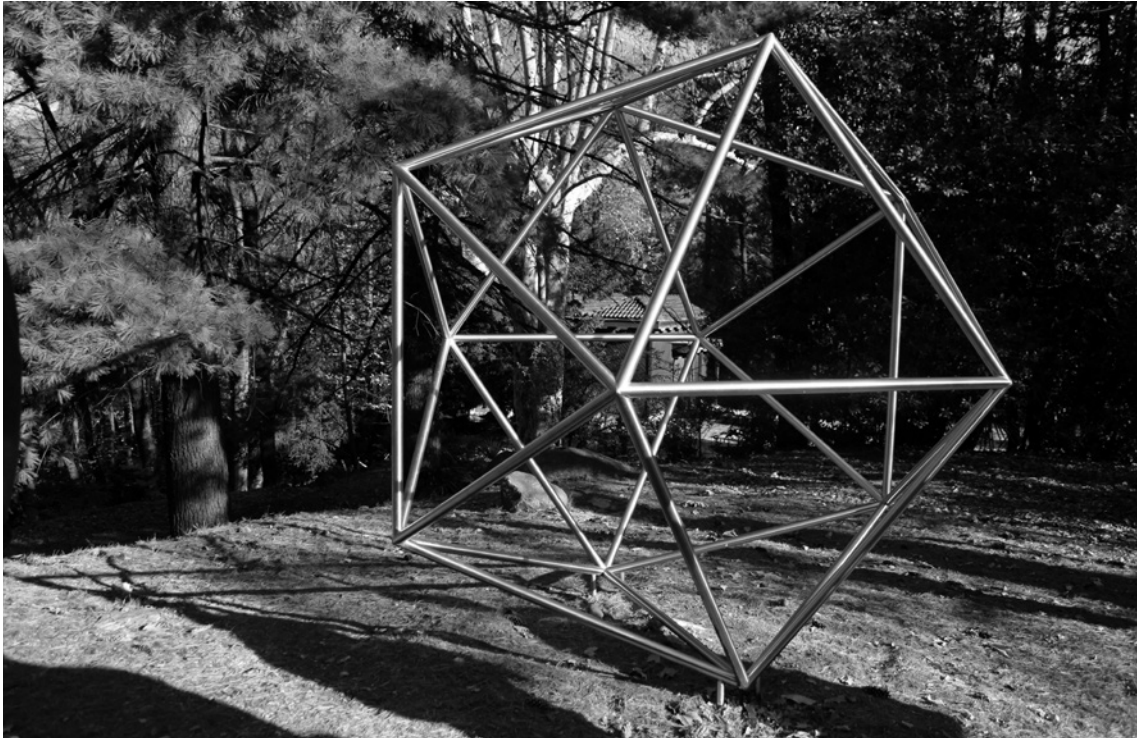


Figure 11 Miki Tallone, *Zone d'entraînement de Laban*. Icosaèdre en métal. Monte Verità (creative commons Pakeha)

ler structure et lignes dans son article « Tanzkurven », ainsi que dans son livre : *Point, Ligne, Plan*, tous deux parus en 1926.¹⁸

À commencer par le point de la pointe du danseur dont la course rapide sur les pointes marque des points sur le sol. Kandinsky souligne que le danseur utilise le point également dans ses sauts en hauteur lorsque la tête vise clairement le point, ou quand il rebondit sur le sol. Mais il insiste sur ce qui caractérise les sauts de la danse moderne par rapport à ceux du ballet classique qui, eux, sont une verticale, tandis que le saut moderne forme, comme c'est le cas avec Palucca, « une surface dotée de cinq angles et cinq points : la tête, les deux mains et les deux pointes des pieds, tandis que les dix doigts forment dix points

plus petits ».¹⁹ De même, les positions d'immobilité brève et rigide peuvent être conçues comme des points, sans oublier un *pointillé* actif et passif qu'il envisage comme connexe à la forme musicale du point.

Le point est donc bien le lieu de l'inscription d'une tension, potentiel du passage à la ligne, car « la ligne est un point qui est parti marcher », dira Klee.

Il n'est pas anodin de rappeler que ce signe existe depuis l'aube de l'humanité, et qu'il se retrouve dans de multiples configurations dans les grottes préhistoriques, ouvrant à des compositions sémantiques dont on perçoit bien que la distribution n'est pas aléatoire et témoigne d'une distribution spatiale,²⁰ mais, plus encore, qui confirme le rapport signe-paroi(surface)-espace.²¹ Il faut souli-

¹⁸ Le thème du point avait été précédemment abordé au sein de l'Académie impériale des sciences de Saint-Petersbourg, actuelle Académie des sciences de Russie, notamment par le mathématicien, philosophe, ingénieur et théologien Pavel Aleksandrovitich Florenski, dans son essai : « Symbolarium. Il punto » (1922-1923: Florenski 2008), et dont la perspective inversée intéressa particulièrement le peintre David Hockney. Cf. aussi : Florenski 2007 et Tagliagambe 2013.

¹⁹ Cf. Kandinsky 1970, 77. Le saut de la danseuse est représenté par un arc (celui des jambes) qui supporte deux autres arcs (ceux de ses bras) ; son corps est une sphère qui repose sur l'arc de ses jambes, et les positions de rigidité sont figurés par 5 points : pieds, tête et mains ; les deux points des mains étant, eux-mêmes, l'un et l'autre surmontés d'un arc de 5 points plus fins qui figure l'écartement des 5 doigts.

²⁰ Petzinger s.d.

²¹ Cf. Robert 2012.

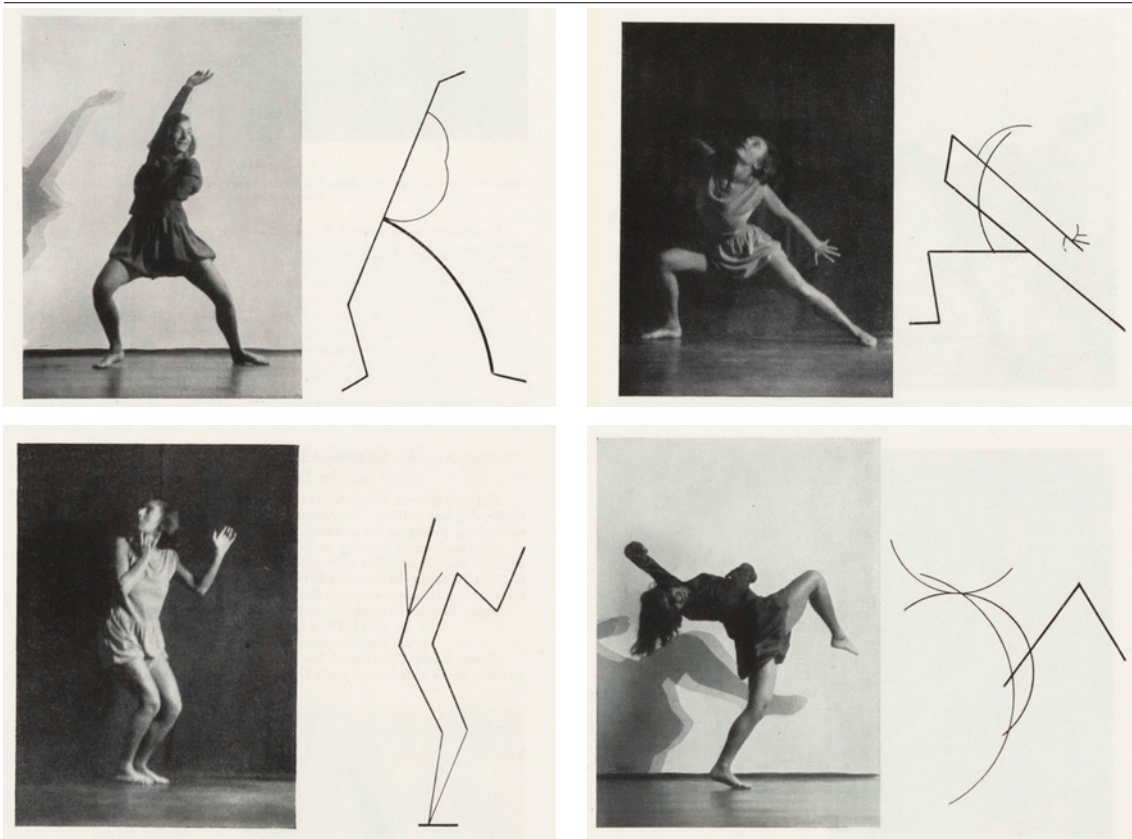


Figure 12 Wassily Kandinsky, « Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca ». *Das Kunstblatt*, 10(3), 1926, 117-20

gner que l'ensemble de ces signes usent, pour se construire et se transmettre, de *patterns* symboliques stables, sur des périodes longues de 20.000 ans. Le préhistorien Jean Clottes a mis en évidence leur valeur *idéographique* eu égard aux figures animales qu'ils accompagnent. Sur quelques cent quarante-six sites situés en France, vingt-six signes différents ont été répertoriés, qui pourraient bien être le prélude à notre alphabet.²²

Mais revenons à ce qui constitue la *potentialité propre du point* : des deux points, tension d'un suspens orthogonal et cardinal - car le point est axe et pivot, promesse d'horizon -, jusqu'à l'écart infini des points de suspension. Point de condensation, car il ne faut pas perdre de vue que le point « c'est l'axe central qui représente le point de pivotement à partir duquel la conquête des dimensions infinies devient possible. À forcer volontairement la métaphore, le point est *puissance de compression* et simultanément *puissance de déchaînement des virtua-*

lités ». ²³ Points de repères, points cardinaux, points de braille à saisir à tâtons, dans l'étreinte de la nuit présente ou sur la pointe des pieds. Point de suspension, le point ouvre à la ligne : car il faut du partage et de la séparation, de la ligne et de la frontière pour se saisir « en partage » du partage qui ouvre aux symétries et traduire le geste en mouvement.

S'immiscer dans le mouvement de l'esprit en voie de connaître [on pourrait tout aussi dire : de créer ou d'écrire], comprendre que la partie n'est pas *dans* Tout (le Tout n'est pas un récipient !), savoir tracer des pointillés [...], c'est bien là la dimension fascinante de la symétrie, comme manière de ressusciter la partie en fragment phosphorescent, comme si toute la vivacité de l'Infini, de la totalité, se mobilisait pour nous inviter à pénétrer plus avant, à "creuser", comme l'entrelacs de la fenêtre maure entraîne dans le labyrinthe de ses spires...²⁴

²² Petzinger s.d.

²³ Châtelet 2011b, 180.

²⁴ Châtelet 2011c, 246.

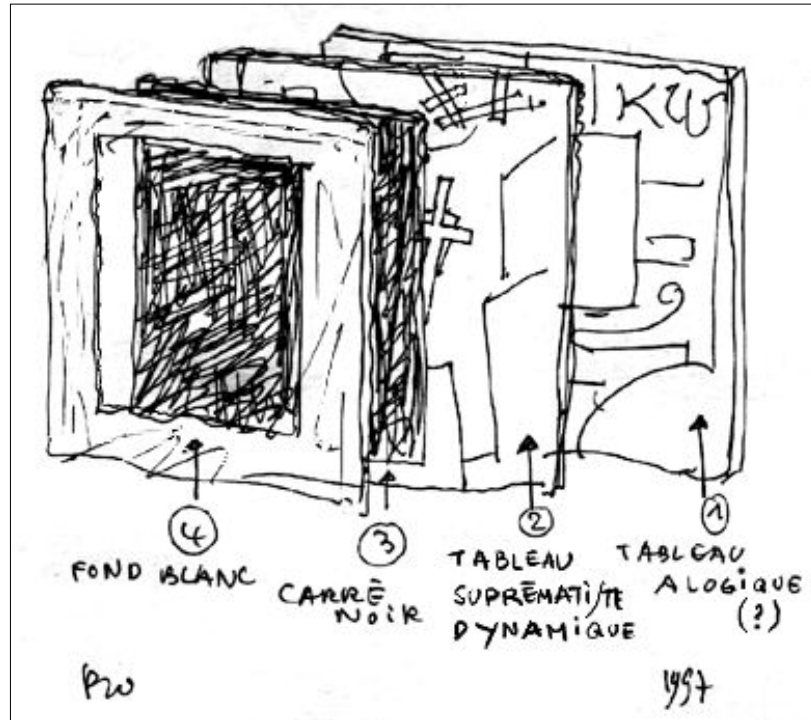


Figure 13
Milda Viktorina
& Alla Lukanova. 1990. DR

Les avant-gardes artistiques, de Malevitch à Francis Bacon, en passant par Marcel Duchamp, ont eu aussi diagrammatisé formes et mouvements pour penser de nouveaux gestes et monter en abstraction. « Le mouvement de la forme dans un temps donné fait entrer fatalement dans la géométrie et les mathématiques », confiera Duchamp à Pierre Cabanne.²⁵ Gilles Deleuze aura été le premier à mettre en évidence dans la peinture de Francis Bacon la fonction du diagramme comme potentiel d'émergence de la forme (par effet de symétrie, épuration, mise en scène, destruction de degrés, dialogue, calcul/image), comme en témoigne la plupart de ses tableaux. Francis Bacon l'appréhende comme le moyen d'implanter des « possibilités de faits de toutes sortes » : il est le préalable au geste du peintre dont il conserve partiellement la trace qui devient structure dans le tableau.

Par ailleurs, le diagramme « induit ou répartit dans le tableau les forces informelles avec lesquelles les parties déformées sont nécessairement en rapport, ou auxquelles elles servent précisément de "lieux" ». ²⁶ À ce titre, le diagramme est une "scène" dont les axes (lignes, points, flèches, cercles, vo-

lumes, letresets...) structurent le mobile pour en saisir le vif du mouvement. Mais le diagramme, comme la symétrie, n'est pas une image : il draine d'autres images, aménage des dispositifs qui rendent tangible le saut à faire, il permet de mettre en symétrie des expériences de pensée, car la symétrie ouvre à l'effet de balance, de polarisation de forces, et où son époque même suspend l'attention ; car la dualité articule des spectres de degrés qui rend possible, comme le dit Gilles Châtelet, *une prédation supérieure*. Le diagramme permet alors de capter cet effet de réverbération. On pourrait aller jusqu'à dire que c'est bien l'idéographie qui rend possible, par un saut et une condensation, la matérialisation de l'idée, de l'idée dans l'écriture.

Il ne faut pas perdre de vue que l'art de la mise en scène est aussi un carré, blanc, à remplir ou pas. Espace à traverser ou pas. Espace du *Quad* de Samuel Beckett, du *Quadrangle* de Kazimir Malevitch ou des *Machines vertige*²⁷ de Claude Maillard : un carré blanc, topologie de l'invisible et scène d'écriture.²⁸ À l'instar du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch - car c'est aussi une question de lumière -, dont l'analyse fine de sa surface

²⁵ Duchamp 2014, 28.

²⁶ Deleuze 2002, 148.

²⁷ Maillard 1993.

²⁸ Malevitch 1993, 221.

sous différents types de lumière (rasante, sous rayonnements ultra-violet, en radiographie de rayons X et microscopie électronique à balayage) en révéla le palimpseste qui soutenait sa mise à blanc.²⁹

La radicalité de son suprématisme qui culmine avec le monde « sans objet » du blanc sur blanc, puis de la toile blanche, est bel et bien précédé de l'engrammement de sa trace et de sa trame. Outre le fait que la séquence qui le précéda était celle du carré noir (1915), la spectrographie de la toile en révéla finalement le palimpseste diagrammatique : cadre blanc sur fond noir où le bord blanc n'est pas un fond mais aussi le cadre de deux autres tableaux invisibles : une composition alogique et un tableau suprématiste, eux-mêmes recouverts d'un carré noir³⁰ bordé d'un désert blanc. Il faut rappeler que Malevitch utilisait le terme de diagramme ou de graphe – terme que l'on retrouve chez Francis Bacon –, pour évoquer la dynamique de son opération suprématiste. « Mon attention a été attirée par les résultats de l'étude de la nature et de la phy-

sique dans lesquels l'arc en ciel coloré se découpe avec des contours particulièrement vifs sur un fond de nuages sombres. Ceci a entraîné en moi toute une série de pensées, et le résultat de mes méditations a été mis en forme de graphique du mouvement de la couleur à travers les centres de la culture humaine». Jusqu'à son saut ultime au « zéro des formes » et à l'architecture qui ne peut que confirmer son geste délibéré vers ce que l'on pourrait qualifier d'élévation diagrammatique.

Que la partition se joue seul ou à plusieurs, sur un unique ou de multiples espaces, il s'agit toujours de réduire ou d'augmenter l'abîme ou le chaos par des gestes qui modélisent le corps du temps pour faire surgir des mondes possibles, s'écrivant sur une scène où apparaissent de nouvelles constellations mentales, dévoilées par des diagrammatiques inédites. Si comme l'écrit le chorégraphe, danseur, Angelin Preljocaj : « l'écriture est une perspective du mouvement », de la scène de la danse à celle de l'écriture, il n'y a qu'un pas : « le pas du temps et le temps du pas », aura répondu Claude Maillard.

Bibliographie

- Allais, A. (1897). *Album primo-avrilesque*. Paris.
- Alunni, C.; Paoletti, C. (éds) (2011). *L'Enchantement du virtuel*. Paris.
- Alunni, A.; André, Y.; Paoletti, C. (éds.) (2017). «Philosophies contemporaines de mathématiciens : Évariste Galois, Gian-Carlo Rota et Gilles Châtelet». *Revue de synthèse*, t. 138, 7e série, 1-4.
- Barbin, E. (2013). « Chorégraphie et Cinématographie : une mutation de l'écriture de la danse ». Nicolas 2013, 59-80.
- Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?* Paris.
- Châtelet, G. (1993). *Les Enjeux du mobile*. Paris.
- Châtelet, G. (2011a). « Mettre la main à quelle pâte ? ». Alunni, Paoletti 2011, 163-76.
- Châtelet, G. (2011b). « La Mathématique comme geste de pensée ». Alunni, Paoletti 2011, 177-82.
- Châtelet, G. (2011c). « L'univers de Roger Penrose : un royaume dont le prince était un enfant ». Alunni, Paoletti 2011, 215-32.
- Damour, T. (2017). « La déraisonnable efficacité des diagrammes ». Alunni, André, Paoletti 2017, 231-60.
- <https://doi.org/10.1007/s11873-000-0000-11>.
- Deleuze, G. (1977). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Puf.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris.
- Duchamp, M. (2014). *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris.
- Florenski, P. (2007). *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*. Torino.
- Florenski, P. [1922-1923] (2008). « Symbolarium. Il punto ». Florenski, P., *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*. Trad. di Valentina Parisi. Reggio Emilia, 217-62.
- Guitart, R. (2013). « Figures, lettres et preuves: pulsation et figurations au lieu de l'écriture ». Nicolas 2013, 141-56.
- Hutchinson Guest, A. (1970). *Labanotation, or, Kinetography Laban : the system of analyzing and recording movement*. New York.
- Hutchinson Guest, A. (1990). « Dance notation ». *Theater, Theatricality and Architecture, Perspecta*. Cambridge (MA), 26, 203-14.

²⁹ Cf. Viktorina, Lukanova 1990, 187-97.

³⁰ Ce noir que Malevitch avait introduit « en tant que cinquième dimension dans l'art ». Ekaterina Voronina, Irina Rustamov et Irina Waqar, conservatrices à la galerie Tretiakov, parviendront également à déchiffrer sous le noir du tableau une autre inscription, allusion au titre du tableau du poète Paul Bilhaud (1854-1933) : *Le combat des nègres dans une cave la nuit*, un tableau noir dans un cadre doré, qui sera accroché à l'occasion de la première exposition des *Arts incohérents* de 1882. Ce monochrome aura inspiré à Alphonse Allais (1854-1905) l'année suivante l'accrochage d'un simple bristol blanc intitulé : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, qui fera partie de sa série de sept peintures « monochromes ». Un clin d'œil de Malevitch à l'auteur du tableau noir et peut-être à ses déclinaisons par Alphonse Allais, qui seront publiées quinze ans plus tard, avec *Le combat des nègres dans une cave la nuit* de Bilhaud, dans son *Album primo-avrilesque* (Allais 1897). « Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste, oserais-je dire, monochromal », écrira Allais dans sa préface. Cf. aussi Rosenberg 2014.

- Kandinsky, W. (1970). *Point ligne plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*. Paris.
- Knust, A. (1956). *Abriss der Kinetographie Laban*. Hamburg.
- Knust, A. (1959). « An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation) ». *Journal of the International Folk Music*, 11, 73-96.
- Knust, A. (1979). *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. London.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*. Arles.
- Loupe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. 3ème. Bruxelles.
- Malevitch, K. S. [1969] (1993). *Essays on Art, 1915-1933*. Ed. by T. Andersen. London.
- Maillard, C. (1993). *Machines vertige, en cours de scènes et d'actes*. s.l./France.
- Mallarmé, S. [1945] (1979). *Œuvres Complètes*. Mondor, H. ; Jean-Aubry, G. (éds), Paris. Collection Bibliothèque de la Pléiade 65.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle*. Paris.
- Nicolas, F. (éd.) (2013). *Les mutations de l'écriture*. Paris. Logique Langage Science Philosophie 3.
- Nietzsche, F. (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra*. 2 vols. Trad. fr. et préface de G. Bianquis. Paris. Trad. de: *Also sprach Zarathustra*. Chemnitz, 1883-5.
- Petzinger, G. von (s.d.). « Geometric Signs & Symbols in Rock Art. A New Understanding ». http://www.bradshawfoundation.com/geometric_signs/geometric_signs_france.php.
- Robert, É. (2012). « Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans le Paléolithique supérieur ouest-européen ». Clottes, J. (éd.), *L'art pléistocène dans le monde = Actes du Congrès IFRAO* (Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010). Tarascon-sur-Ariège, 1941-58.
- Rosenberg, R. (2014). « De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait ». Le Men, S. (éd.), *L'art de la caricature*. Paris, 27-40.
- Tagliagambe, S. (2013). *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*. Roma.
- Viktorina, M.; Lukanova, A. (1990). « A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretiakov Gallery ». D'Andrea, J. (ed.), *Kazimir Malevich* (Washington, DC, 16 September-4 November 1990; Los Angeles, 28 November 1990-13 January 1991; New York, 7 February-24 March 1991). Los Angeles, 187-97.

Alia Itinera

Des figures hors cadre L'émergence du corps sculpté dans l'architecture de la Renaissance en France

Sarah Munoz

Université de Lausanne, Suisse

Abstract Sculpted Renaissance medallions, inspired by ancient coins and *clipeatae imagines*, were developed in French monuments from around 1500 to 1550. First applied to the surface of the wall and restricted to a face, they showed, around 1530-1540, transformations related to the adaptation and variation of the body in the decoration. Characters in very high relief, sometimes represented up to the hips, were multiplied, freed from their frame, addressing the viewer and creating illusion games when they were placed in false windows. These decorations thus testify to the relationship between structure and sculpture and the growing humanisation of the wall.

Keywords Medallions. Busts. Portraits. Ornament. Renaissance.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Les têtes en médaillon et leurs variations. – 3 Émergence du buste et affranchissement du cadre. – 4 Affirmation du corps dans le décor : jeux d'illusion et théâtralité. – 5 Conclusion.

1 Introduction

Au cœur de l'abondante sculpture décorative qui enrichit nombre de monuments français dans la première moitié du XVI^e siècle, les têtes en médaillon constituaient un motif de choix, un gage de modernité et de culture particulièrement apprécié.¹ En France, ces ornements apparurent dès les prémices du décor *all'antica*, dans les années 1500, et disparurent autour de 1550, alors qu'une architecture davantage fondée sur les ordres classiques,

qui étaient diffusés par les traités d'architecture, fut développée.² Consistant en la représentation d'un visage ou d'un buste mis en valeur par un cadre circulaire, inspirée des monnaies et des *imagines clipeatae*, les têtes en médaillon se révèlent singulières et significatives au sein de l'ensemble des motifs 'à l'antique' en raison de leur caractère figuratif. Elles participent ainsi de l'essor du portrait à la Renaissance et répondent à l'impor-

1 Munoz 2016.

2 Voir par exemple Martin 1547; Deswarte-Rosa 2004.



Peer review

Submitted	2020-07-09
Accepted	2020-10-14
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Munoz, S. (2020). "Des figures hors cadre. L'émergence du corps sculpté dans l'architecture de la Renaissance". *Venezia Arti*, n.s., 29, 195-214.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/012

tance que prenait l'individu qui se « découv[r]ait » lui-même « dans ses faits et gestes ».³

Le goût pour les visages et bustes ornementaux dans l'architecture du Moyen Âge en France pourrait en partie expliquer le succès que connurent ces motifs dans les monuments de la Renaissance. L'art roman témoignait déjà de jeux d'illusion mettant en scène des personnages sculptés qui animaient l'élévation ou les portails. De nombreux visages occupaient les modillons, les chapiteaux, les culots et les clefs de voûte dans l'architecture religieuse. En conclusion de son étude sur la tête de feuilles, Pierre-Yves Le Pogam soulignait ainsi « l'humanisation universelle du décor » déjà présente dans l'art gothique.⁴

Si deux types de médaillons sont généralement évoqués, à savoir ceux présentant des visages de profil en bas-relief, qui rappellent les monnaies anciennes, et ceux montrant des têtes ou bustes de

face en haut-relief, inspirés des *imagines clipeatae*, les portraits présents dans la sculpture décorative dessinent cependant des personnages aux formes plus diverses et parfois complexes. Du visage vu de profil inséré dans un cercle à la figure à mi-corps en très haut-relief, les mêmes emplacements et un goût similaire pour l'humain sont observés. Cet ornement comprend ainsi des variations aussi multiples que des profils d'appliques, des médaillons contenant des visages vus de profil, des têtes présentées de face ou des bustes en haut-relief, des effigies contenues dans d'autres types d'encadrements ou encore des figures à mi-corps autonomes. À la différence de la plupart des motifs 'à l'antique', qui connurent des variations mais peu d'évolution formelle, les médaillons, de leur apparition à leur raréfaction durant la première moitié du XVI^e siècle, gagnèrent en autonomie et en relief.⁵

2 Les têtes en médaillon et leurs variations

Au cours des quatre premières décennies du XVI^e siècle, les médaillons témoignèrent de variations qui tendent à montrer des transformations liées à la mise en valeur du visage. L'observation de la sculpture décorative des édifices qui sont assurément datés permet d'analyser la place accordée à la figure humaine et l'évolution de cette considération.

Les monuments français de la Renaissance furent d'abord enrichis de profils en bas-relief, représentant des personnages évocateurs de l'Antiquité, taillés dans des médaillons plus ou moins imposants. Cette typologie répondait au goût grandissant pour la numismatique et s'inscrivait dans un contexte humaniste. Certains visages étaient par exemple inspirés de ceux d'empereurs romains vus sur des monnaies ou dans les 'livres de médailles' qui se multipliaient au XVI^e siècle.⁶ Ce goût trouvait sa source dans plusieurs monuments que les Français avaient pu admirer dans le royaume de Naples, la République de Gênes et le Duché de Mi-

lan. De tels profils décorent par exemple l'arc-de-triomphe du Castelnuovo de Naples, la façade de la chartreuse de Pavie, et les portails du palais Doria à Gênes et du palais Vimercati à Milan.⁷ En France, des profils 'à l'antique', notamment des séries d'effigies impériales, furent ainsi plaqués à la manière de médailles probablement au château du Verger de Seiches-sur-le-Loir dès 1502,⁸ à celui de Gailion vers 1508-1509 [fig. 1],⁹ de Nançay vers 1508-1510,¹⁰ et de Meillant avant 1511.¹¹ Ces ornements en marbre furent taillés par des Italiens qui contribuèrent à introduire les motifs de la Renaissance en France. Il s'agit alors d'œuvres réalisées en Italie puis exportées, ou de reliefs sculptés au sein d'ateliers italiens itinérants ou installés en France.

Les profils furent ensuite diffusés dans la sculpture décorative de plusieurs monuments élevés dans les années 1510 dans diverses provinces. En Anjou, il apparaît au portail sud de la chapelle du château de Thouars, de 1503-1516.¹² En Touraine,

³ Chastel 1989, 221.

⁴ Le Pogam 2007, 42.

⁵ Trois cartes placées en annexe de cet article permettent de situer les villes françaises évoquées et de percevoir la diffusion des multiples formes que prenaient les médaillons et bustes durant la première moitié du XVI^e siècle.

⁶ Fulvio 1517; Huttich 1525.

⁷ Bedocchi Melucci 1988; Burnett, Schofield 1997, 1998; Di Battista 1998-1999; Schofield 1999; Passoni, Stoppa 2000.

⁸ Guillaume 2003, 144.

⁹ Bresc-Bautier 2007, 2010.

¹⁰ Chancel-Bardelot 2002, 21-2; Bresc-Bautier 2010, 21.

¹¹ Jestaz 2003, 295.

¹² Guillaume 2004b, 311-12.

plusieurs profils enrichirent le portique de l'hôtel Jacques de Beaune de Tours en 1518,¹³ tandis qu'en Charente, ce type de portrait fut mis à l'honneur dans le 'balcon du roi' du château de Cognac, remanié à partir de la même année.¹⁴ Dans le Quercy, ces effigies furent employées à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul et au château de Lagrèzette, tous deux situés à Caillac et remaniés entre 1515 et 1520 pour l'archidiacre Gilibert de Massaut.¹⁵

Par la suite, dans les années 1520, de nombreux monuments témoignèrent du recours aux profils dans la plupart des provinces. Dans l'Orléanais, ils furent sculptés sous la forme de petits médaillons pour entourer des baies, sur la façade des Loges du château de Blois, remanié de 1515 à 1524.¹⁶ De plus grands visages furent employés, de nouveau dans le Quercy, au château de Montal (à Saint-Jean-Lespinasse), sous les marches de l'escalier portant les dates 1520 et 1521.¹⁷ Dans l'architecture bourguignonne, les profils furent introduits dans la première cour de l'hôtel Pétral, à Beaune, en 1522.¹⁸ Plus au Nord, en Champagne, les façades sur cour de l'hôtel Le Vergeur, à Reims, furent enrichies de profils en médaillon, vers 1523.¹⁹ À Tours, ce fut également à cette date que fut achevée la construction de l'hôtel Babou de la Bourdaisière, orné de portraits impériaux.²⁰ Les exemples d'édifices ornés de profils taillés dans des médaillons, dont les constructions sont assez précisément datées, se multiplièrent encore en France jusqu'à la fin des années 1520 : au château d'Azay-le-Rideau avant 1522,²¹ à la collégiale des Roches-Tranchelion, à Avon-les-Roches, avant 1524,²² au château de Bonnivet de Vendevre-du-Poitou et à celui des Granges-Cathus de Talmont-Saint-Hilaire vers 1525,²³ au château de La Rochefoucauld avant 1528,²⁴ à l'hôtel Bérenguier-Maynier de Toulouse dans ces mêmes années,²⁵ ou encore sur la façade de la maison Jaillot de Paray-le-Monial vers 1525-1528,²⁶ où se trouvent vingt-huit profils. Les



Figure 1 Profil d'applique et cadre provenant du château de Gaillon. 1508-1509. Pierre et marbre. Château de Gaillon, dépôt lapidaire

profils sculptés semblent se raréfier après les décennies 1510-1520. Les bas-reliefs insérés dans la galerie dite François I^{er} du château d'Oiron, après 1541, font par exemple partie des rares médaillons de cette typologie parmi les monuments les mieux datés.²⁷

À partir de 1530 environ, l'insertion de têtes et bustes vus de face, surgissant plus ou moins

¹³ Guillaume 2012, 99.

¹⁴ Babelon 1989, 118; Adam, Audebrand, Crépin-Leblond 1994, 4.

¹⁵ Didon 1996, 250-1; Séraphin 1990, 62-3.

¹⁶ Crépin-Leblond 2002, 13-15.

¹⁷ Cueille, Dubin 2009, 7.

¹⁸ David 1933, 270-1, 297.

¹⁹ Jadart 1912, 140-2.

²⁰ Auvray 1940, 448-9; Leveel 2003, 129.

²¹ Pagazani, Salmon 2018; Munoz 2018b.

²² Noblet 2003, 106.

²³ Guillaume 2006, 32-5; Guillaume 1996, 259.

²⁴ Guillaume 1999a, 231.

²⁵ Papillault 1996, 128-31.

²⁶ Lefèvre-Pontalis 1916, 64.

²⁷ Didier, Guillaume 2000, 26-43; Guillaume 2004a.



Figure 2 Buste en médaillon. 1522. Pierre. Beaune, cour de l'hôtel Pétral

de la surface, conférait davantage d'animation à l'édifice. Cependant, plus que le témoignage d'un simple attrait pour le rythme rendu par la sculpture décorative, la forme que prirent ces ornements révèle des préférences formelles qui se rapportent à l'évolution de l'histoire du goût à la Renaissance. Ces bustes, qui rendent compte d'une accentuation du relief et de l'illusion de personnages habitant l'architecture, font écho aux nombreuses effigies peintes dans des *oculi* en trompe-l'œil qui envahissent les voûtes des églises italiennes, à la basilique Santa Croce de Florence ou au baptistère de Sienne, qui trouvèrent leur mise en re-

lief dans plusieurs portes en bronze, par exemple dans les portes nord et est du baptistère de Florence réalisées par Lorenzo Ghiberti, puis de façon plus grandiose dans les séries d'ornements en terre cuite vernissée des Della Robbia, notamment à la chartreuse de Galluzzo. Les premiers personnages sculptés répondant à cette typologie dans les monuments français furent ceux en terre cuite de l'hôtel Lallemand de Bourges, vers 1506-1513.²⁸ Coupés sous l'encolure, ils correspondent à des visages sortant de médaillons concaves, proches des *imagines clipeatae*. Dans la même ville, ce type de représentation fut repris en 1515 dans le décor de l'hôtel Cujas, où ces têtes en haut-relief gagnent en prestige par l'emploi du marbre.²⁹ Rencontrant le regard des habitants et des visiteurs, ces personnages présentés de face inspirent alors davantage d'interaction que les profils en bas-relief. Ces ornements furent ensuite diffusés le long de la Loire dans les années 1520, dans l'escalier du château de Chenonceaux entre 1513 et 1522³⁰ et au château de La Verrerie, à Oizon, vers 1520-1525.³¹ Des têtes en haut-relief apparurent également dans diverses provinces françaises durant les mêmes années, par exemple en Bourgogne, dès 1522, à l'hôtel Pétral de Beaune, dont les galeries de la première cour affichent des effigies vues de face, au buste plus ou moins élaboré [fig. 2], au milieu de deux profils, créant une symétrie sur chacun des niveaux.³²

Néanmoins, l'observation fondée sur les monuments datés montre que les médaillons à têtes et bustes en haut-relief furent beaucoup plus fréquents et plus largement diffusés à partir de la fin des années 1520 et durant les années 1530. Dans le Quercy, le décor de l'archidiaconé Saint-Jean de Cahors, de 1525-1528, est uniquement constitué de bustes vus de face.³³ De même, de tels ornements furent sculptés à l'hôtel Berthelot de Poitiers vers 1529,³⁴ à l'hôtel Bourgtheroulde de Rouen vers 1528-1532³⁵ et à l'hôtel-de-ville de Beaugency vers 1526-1533.³⁶ Des jeux de relief, accentués par le fait que les bustes sont positionnés devant leur encadrement ou superposés à des moulures, s'observent aussi à la maison des Têtes de Valence, de

²⁸ Ribault 1973.

²⁹ Jongleux 1931, 5-8.

³⁰ Guillaume 1969.

³¹ Ribault 1995, 661-2.

³² David 1933, 270-1, 297.

³³ Tollon 1993a ; Béa 2008.

³⁴ Fillion 2003.

³⁵ Gillot, Lettéron 1996, 40-1.

³⁶ Banchereau 1931; Droguet 2007.

1528-1532,³⁷ et à la chapelle Bouton de Beaune, de 1529-1533.³⁸ Des têtes en torsion projetées hors de leur encadrement, qui rappellent les petites effigies en bronze de la célèbre 'porte du Paradis' du baptistère de Florence, créent également davantage de vivacité dans l'architecture, au portail de la chapelle du château de Pagny, construite en 1531-1533,³⁹ et dans la cour de l'hôtel de Pins à Toulouse, élevé entre 1528 et 1537.⁴⁰ Ainsi, ces ornements furent développés dans le décor des monuments construits dans les années 1530, dans toutes les provinces françaises. En témoignent par exemple les lucarnes du manoir de Bévillers, à Gonfreville-l'Orcher, construit entre 1528 et 1536,⁴¹ ou la façade de l'église Saint-Pierre de Dreux, terminée entre 1524 et 1541.⁴² En Normandie, le manoir d'Ango de Varengeville-sur-Mer, élevé entre 1530 et 1541,⁴³ se démarque par des médaillons dans lesquels les personnages sont vus de face et en buste mais sculptés en très bas-relief, comme le montrent aussi les ornements du château de Beauvais, à Vèvres. Au contraire, en Auvergne, ceux en terre cuite de la maison des Consuls de Riom, de 1530-1541, rendent compte d'un attrait pour la proéminence de la figure sur la façade.⁴⁴ Modelés en haut-relief et représentés jusqu'au sternum, leurs visages sortent du sommet du médaillon, comme à l'hôtel Sardini de Paris, aussi en terre cuite.

Plusieurs villes du Sud-Ouest affichent précisément une large diffusion de ces ornements. À Toulouse, l'hôtel de Bernuy comprend un ensemble important de bustes vus de face, intégrés vers 1530 au-dessus du portail et des fenêtres de la tour de la seconde cour.⁴⁵ Par leur

insertion dans l'angle saillant de la tour hexagonale, ils contribuent à créer un surcroît de relief, alors que les cadres sont réduits en épousant cet angle. De même, certains personnages du contre-fort dit Gramont de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, élevé vers 1531-1535, adoptent des poses tortueuses.⁴⁶ Leur proéminence est accentuée par le fait que la tête dépasse légèrement par-dessus la partie supérieure du médaillon, comme cela est aussi visible dans la cour du château d'Assier, où ces ornements furent mis en place vers 1535 et dont les vestiges indiquent que les bustes présentés de face y étaient privilégiés.⁴⁷ Parmi les médaillons provenant de ce château, trois sont attribués à Girolamo Della Robbia, ce dernier ayant ainsi contribué à diffuser cet ornement en France.⁴⁸ Non loin, certaines lucarnes du château de Montal, dont une porte la date 1534, sont enrichies de telles effigies, dont les têtes outrepassent plus largement l'encadrement.⁴⁹ D'autres exemples datés se rencontrent aussi sur l'élévation nord de la chapelle épiscopale de la cathédrale Saint-Pierre de Condom, où le même millésime 1534 est gravé.⁵⁰

Ce goût persista dans les années 1540 dans toute la France, de manière un peu moins intense cependant. Des bustes vus de face dans des médaillons furent ainsi réalisés en 1540 pour la cheminée de l'hôtel Tornié-Barrassy à Toulouse,⁵¹ pour celle du château de Saint-Blancard,⁵² puis vers 1541 pour l'escalier du château d'Oiron⁵³ et pour la maison du Bailliage d'Amiens,⁵⁴ et vers 1540-1544 pour la façade de l'ancienne église Saint-Solenne de Blois.⁵⁵ Élevée vers 1545-1547, la maison des Chevaliers

³⁷ Lacroix 1881.

³⁸ David 1929.

³⁹ Journé 2001.

⁴⁰ Papillault 1996, 135-43; Debuiche 2016, 153.

⁴¹ Étienne, Pagazani 2003.

⁴² Salet 1953.

⁴³ Crépin-Leblond 2005.

⁴⁴ Renaud 2003.

⁴⁵ Papillault 1996, 109-24; Debuiche 2012.

⁴⁶ Roudié 1975, 216-19.

⁴⁷ Prunet-Tricaud 2014, 112-142; Pagazani 2018.

⁴⁸ Munoz 2018a.

⁴⁹ Cueille, Dubin 2009, 6-8.

⁵⁰ Balagna 2003, 153-4.

⁵¹ Munoz 2012, 85; Debuiche 2016, 213.

⁵² Babelon 1989, 767.

⁵³ Crépin-Leblond 2012.

⁵⁴ *La Picardie...* 1893-1899, 67.

⁵⁵ Cospérec 1994, 194-7.



Figure 3 Buste en médaillon. 1545-1547. Pierre. Viviers, façade de la maison des Chevaliers

de Viviers déploie enfin quatre bustes de grandes dimensions, vus jusque sous le sternum [fig. 3].⁵⁶ Placés sous les baies du deuxième niveau, ils permettent de noter l'amplification de l'insertion de figures humaines dans l'architecture et la prépondérance de leur emplacement autour des fenêtres.

Si les médaillons étaient d'abord inscrits dans l'ornementation 'à l'antique' de la Renaissance, l'em-

ploi de visages davantage mis en valeur, au sein de champs décoratifs privilégiés, permettait de composer de manière plus manifeste une écriture particulière du mur qui visait à animer les monuments par le relief. Le décor de ces édifices était ainsi doté d'un caractère humain, amplifiant alors la tradition médiévale d'insertion de la figure dans l'architecture.

3 Émergence du buste et affranchissement du cadre

Certaines effigies prennent davantage d'ampleur sur la façade et témoignent d'une plus grande volonté d'illusion en raison de leur apparition jusqu'à la taille ou avec les bras visibles. La représentation des bras dépend souvent de celle d'objets qui servent à l'identification de ces personnages. À partir des années 1530, le décor sculpté connut ainsi un développement du corps toujours mis en valeur par des médaillons, mais aussi, et de plus en plus, par le biais d'autres encadrements, comme cela pouvait aussi être observé dans le grand cloître de la chartreuse de Pavie.

La première demeure à illustrer ce procédé est probablement l'hôtel parisien de Pierre Le Gendre, du début du XVI^e siècle, dont un des vestiges est garni d'un buste d'homme de grandes dimensions,

placé dans une coquille au cadre élargi qui laisse entrevoir son riche costume, son collier ainsi que le faucon qu'il tient dans une main.⁵⁷ Ce type de portrait restait cependant rare jusque dans les années 1530. La grande voûte surbaissée taillée vers 1530-1536 pour la cour de l'hôtel de Bernuy, à Toulouse, affiche ainsi deux chapeaux de triomphe dans lesquels sont sculptés un homme et une femme dont les bras tiennent des phylactères.⁵⁸ De même, l'arc de la façade de la chapelle du château d'Ussé, à Rigny-Ussé, commencée en 1521 et consacrée en 1538, est garni de treize effigies vues presque jusqu'à la taille, dont les bras tiennent des attributs permettant d'identifier le Christ et les apôtres.⁵⁹ Des bustes de dimensions supérieures sont visibles sur le porche de l'église Saint-Michel de Dijon, de

⁵⁶ Vasselin 2003.

⁵⁷ Hervier 1977, 48.

⁵⁸ Papillault 1996, 109-24; Debuiche 2012.

⁵⁹ Guillaume, Lamirault-Sorin 2003.



Figure 4 Buste d'Ézéchiël. 1537. Pierre. Dijon, porche de l'église Saint-Michel



Figure 5 Buste de Robert de Balsac. 1527. Pierre. Saint-Jean-Lespinasse, cour du château de Montal

1537, où six portraits prennent place dans des couronnes.⁶⁰ Certains d'entre eux ne tiennent aucun objet, ce qui tend à indiquer un goût pour l'émergence de la figure, sans que la présence des bras n'ait toujours d'utilité définie [fig. 4].

Par ailleurs, le développement formel de la figure humaine peut être intimement lié aux encadrements dont le traitement parfois exceptionnel contribue à faire ressortir des effigies taillées en très haut-relief sur l'élévation. L'ensemble mis en scène dans les façades sur cour du château de Montal, daté de 1527, expose ainsi les portraits de la propriétaire Jeanne de Balsac et de sa famille, représentés à la manière de bustes privés à l'italienne et placés devant des médaillons.⁶¹ Ces encadrements semblent alors davantage destinés à les désigner, par leur mise en valeur et par l'indication de leurs noms, qu'à les contenir sur la surface du mur [fig. 5]. D'une autre manière encore, les prophètes présents sur la façade de la collégiale Saint-Jean-Baptiste de Montrésor, de 1532-1541, montrent un relief accentué par le creusement de champs concaves qui n'ont plus fonction d'encadrement.⁶²

Une plus grande mise en valeur des bustes vus

de face dans l'architecture s'opère à travers des encadrements autres que les médaillons, l'effigie pouvant alors occuper davantage d'espace. Surtout situés autour des baies et dans les entablements, ces reliefs témoignent d'une place toujours plus importante de la figure dans le décor, révélant des enjeux liés à l'interaction suscitée entre portrait et observateur. Ces personnages étaient cependant toujours inspirés de l'Antiquité, notamment des stèles funéraires romaines, lesquelles étaient fréquemment décorées de bustes sans encadrement circulaire, parfois placés dans de grandes niches rectangulaires.

Les frontons qui couronnent les portes, les fenêtres et les lucarnes constituaient des cadres privilégiés pour accueillir de tels portraits. Comme les précédents ornements, cette typologie trouvait ses modèles dans l'art italien, notamment au Castelnuovo de Naples. Par l'examen de cet élément en tant que champ décoratif, Jean Guillaume a justement rendu compte de l'attrait pour la richesse ornementale qui le caractérisait en France, plus qu'en Italie.⁶³ Les premiers frontons ayant reçu de tels reliefs garnissent par exemple le haut de la porte du manoir de La Possonnière, à Couture-sur-Loir, re-

⁶⁰ Chédeau 1997.

⁶¹ Roudié 1981.

⁶² Guilbaut 2001, 35.

⁶³ Guillaume 1983, 208.

manié vers 1515,⁶⁴ le couronnement des lucarnes de l'aile François I^{er} du château de Blois, de 1515-1524,⁶⁵ et celui d'une lucarne conservée au Victoria & Albert Museum de Londres, provenant du château de Chambord, dont la construction décidée en 1516 par François I^{er} fut commencée en 1519 et interrompue en 1525-1526.⁶⁶ Cet élément indique, comme les précédents, que les frontons réalisés entre 1515 et 1525 étaient le plus souvent surhaussés, selon des proportions qui renvoyaient au goût pour la verticalité héritée de l'architecture gothique. Leurs tympanons faisaient ainsi valoir des formes favorables à l'accueil du buste, la coupe horizontale de ce dernier pouvant être posée sur la base et la tête pouvant être inscrite dans le sommet.

Par la suite, à partir de 1525 environ et dans les années 1530, les monuments bénéficièrent d'une plus grande variété de frontons dans lesquels les effigies pouvaient être plus ou moins développées. Des figures à mi-corps garnissent dans les frontons curvilignes des lucarnes au château des Granges-Cathus, élevé vers 1525,⁶⁷ et au château de Villesavin, à Tour-en-Sologne, construit de 1526 à 1537.⁶⁸ Ce dernier montre plusieurs lucarnes, portant parfois la date de 1537, qui affichent des personnages féminins vus jusqu'à la taille représentant les Muses. Leur vue à mi-corps et les actions qu'elles exécutent évoquent ainsi une présence humaine au-dessus des ouvertures, témoignant d'une place plus importante accordée à la figure et à l'animation que cette dernière procure à l'architecture. D'autres bustes inscrits dans des frontons trapézoïdaux et semi-circulaires se trouvent aussi à l'hôtel Chabouillé de Moret-sur-Loing, de 1527 environ,⁶⁹ au château de Puyguilhem à Villars, de 1525-1530,⁷⁰ ou encore au château de Fontaine-Henry, vers 1537-1544.⁷¹ Enfin, l'hôtel d'Escoville à Caen, construit entre 1534 et 1540,⁷² laisse voir un attrait important pour le développement et la mise en scène de la figure humaine. Des hommes et des femmes vus à mi-corps et superposés sont sculptés dans divers encadre-

ments et sont représentés en train de jouer d'un instrument ou accoudés aux allèges.

Plusieurs monuments élevés à partir des années 1540 témoignent quant à eux d'un goût pour les frontons de diverses formes surbaissés, lesquels permettent de mettre en valeur des bustes outrepassant parfois largement leur sommet. Si cela peut être observé sur le pavillon est du château de Gramont, réalisé entre 1530 et 1545,⁷³ ce procédé est plus richement décliné sur la façade sur cour de l'aile nord du château de Bournazel, qui fut élevée en 1545 avant que l'aile est ne soit construite.⁷⁴ L'entrée ainsi que toutes les baies des deux premiers niveaux sont ainsi surmontées d'un fronton triangulaire ou parfois semi-circulaire surbaissé, alors que les lucarnes du troisième niveau sont couronnées de frontons trapézoïdaux, chacun de ces cadres étant pourvu d'un buste en haut-relief. Non loin, ce dernier type de fronton se retrouve pour deux lucarnes du château de Graves à Villefranche-de-Rouergue, construit entre 1543 et 1555,⁷⁵ où l'affirmation de la figure, plus appuyée encore, se traduit par la représentation d'un homme et d'une femme à mi-corps dont les bras sont apparents [fig. 6].

Des effigies sculptées en haut-relief pouvaient aussi être insérées dans d'autres types d'encadrements qui contribuaient à les mettre en valeur. Un principe original consiste par exemple à enrichir le décor des frises doriques de bustes prenant la place des métopes entre deux triglyphes. La façade de l'hôtel de La Salle à Reims, sur laquelle est gravée la date de 1545, expose un premier niveau scandé de pilastres doriques surmonté d'un second à pilastres ioniques. Créant un rythme régulier sur la partie gauche de la façade, les métopes de la frise du premier niveau sont ainsi garnies de patères, d'écus et d'effigies d'hommes et de femmes vêtus 'à l'antique' taillées en haut-relief. Le portail de la chapelle des fonts baptismaux de l'église de Semur-en-Auxois, caractérisé par une superposition des ordres dorique, ionique et corinthien, affiche le même procédé mais de façon accentuée, toutes les métopes de la frise du

⁶⁴ Contenson-Hallopeau 1986, 178.

⁶⁵ Crépin-Leblond 2002, 13-15.

⁶⁶ Chatenet [2001] 2013.

⁶⁷ Guillaume 1996.

⁶⁸ Ponsot 1990, 384-5.

⁶⁹ Bray 1958.

⁷⁰ Guillaume 1999b, 281, 288, 291.

⁷¹ Faisant 2010, 62-4.

⁷² Faisant 2013, I, 430-1.

⁷³ Dubin, Rebière 2011, 7-8; Tollon 2014.

⁷⁴ Verdier 2012, 14-19.

⁷⁵ Crépin-Leblond 2011.



Figure 6 Sommet d'une lucarne. 1543-1555. Pierre. Villefranche-de-Rouergue, château de Graves

premier niveau étant enrichies de bustes en haut-relief.⁷⁶ Dans la même église, le goût pour l'introduction de telles figures dans les frises s'observe aussi sur le portail de la chapelle sud, où trois personnages décorent les ressauts de l'entablement.

À la suite des médaillons qui révélaient déjà un goût de plus en plus prégnant pour le relief des visages, l'attrait pour des bustes émergents domina dans les années 1540. Cette décennie a précisément été perçue comme une période de transition

dans plusieurs domaines artistiques en Europe, durant laquelle un rapport nouveau entre la sculpture et l'architecture fut notamment illustré par la personnalité de Jean Goujon.⁷⁷ Insérées dans différents types d'encadrements qui les mettaient en valeur d'une autre manière et qui disparaissaient parfois derrière elles, ces effigies révèlent ainsi un plus grand intérêt pour la représentation du corps et pour l'interaction entre architecture et sculpture.

4 Affirmation du corps dans le décor : jeux d'illusion et théâtralité

Plusieurs monuments révèlent une place significative accordée au corps sculpté, ce dernier acquérant un rôle plus déterminant encore que les ornements observés précédemment. Ces personnages en haut-relief, le plus souvent représentés à mi-corps, sont totalement dépourvus d'encadrement ou sont placés dans de fausses fenêtres. Fei-

gnant une présence humaine, voire une activité, ils soulèvent alors des questions quant à leur iconographie.

Les médaillons eux-mêmes pouvaient témoigner de jeux d'illusion. Cela s'observe notamment à l'hôtel d'Escoville de Caen, construit entre 1534 et 1540,⁷⁸ où deux hommes barbus sont représen-

⁷⁶ Prache 1989.

⁷⁷ Boudon-Machuel, Julien 2015.

⁷⁸ Beck 2003; Faisant 2013, 1 : 430-1.



Figure 7 Détail d'une lucarne. 1537. Pierre. Château de Fontaine-Henry. Wikimedia Commons

tés surgissant de médaillons sculptés sur l'entablement du second niveau et passant les bras par des *oculi* creusés sous cet entablement pour tenir les chutes d'ornements qui rythment la façade. Un jeu d'illusion qui imite une activité humaine caractérise également une lucarne du château de Fontaine-Henry, reconstruit à partir de 1515 environ, puis vers 1537-1544.⁷⁹ Celle-ci, qui porte la date 1537, est ornée d'un buste d'homme représenté en train d'ouvrir l'*oculus* par lequel il surgit [fig. 7].

L'affirmation de la figure humaine dans l'architecture prend une plus grande intensité dans la réalisation de personnages en haut-relief totalement dépourvus d'encadrement. Usant de variations qui vont de têtes et bustes aux dimensions relativement réduites jusqu'à des effigies vues à mi-corps, ces hommes et femmes adoptent parfois

des positions particulières et confèrent encore davantage d'animation aux élévations en simulant une présence, en même temps qu'ils révèlent de façon plus vive l'interaction fondamentale entre sculpture et architecture à la Renaissance. Des bustes sans encadrement mais tout d'abord peu développés enrichissent ainsi plusieurs monuments datés des années 1520-1530, dans diverses provinces françaises. Deux furent par exemple réalisés pour la porte de l'hôtel Berthelot de Poitiers, en 1529.⁸⁰ De même, à Troyes, à l'hôtel de Marisy, construit de 1528 à 1531, cinq bustes agrémentent la partie inférieure d'une échaugette.⁸¹ Au château de Chailly, qui fut remanié entre 1525 et 1534 pour Hugues de Loges, grand bailli d'Autun, puis entre 1544 et 1550 pour son fils Louis II, les écoinçons de l'arc du deuxième niveau de la façade sont aussi décorés d'effigies dépourvues d'encadrement.⁸²

À partir de la fin des années 1530, ces personnages prirent des formes beaucoup plus amples, avec parfois des bras représentés sans avoir pour fonction de tenir des attributs mais dans l'unique but d'accentuer l'expressivité et l'animation créées. Ainsi en témoigne, près de Troyes, le portail méridional de l'église Saint-Loup-de-Sens d'Auxon, daté de 1537.⁸³ Celui-ci met en évidence des figures placées dans des frontons et des apôtres taillés dans des cadres formés par la succession de colonnettes rythmant l'entablement, mais aussi deux autres bustes logés dans les écoinçons, plus grands encore. Un large ensemble d'effigies en haut-relief fut également sculpté en frise, sans encadrement, au sommet de la tour sud de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, qui fut achevée vers 1534-1547.⁸⁴

Cet attrait pour une stricte affirmation de la figure humaine est abondamment perceptible dans le Midi toulousain et, non loin, autour de Rodez. À Villefranche-de-Rouergue, la maison Dardenne, remaniée vers 1543, met ainsi l'Antiquité à l'honneur à travers douze bustes de femmes et d'hommes répartis sur les allèges des trois galeries et balcons sur cour [fig. 8].⁸⁵

En 1544, l'élévation de la tour de l'hôtel de Brucelles, à Toulouse, fut l'occasion de développer, au-dessus de chaque ouverture, sept personnages surgissant à mi-corps et proches de la ronde bosse [fig. 9].⁸⁶ Dans la même ville, les bustes disposés en

⁷⁹ Faisant 2010, 40-1, 62-4.

⁸⁰ Fillion 2003.

⁸¹ Pérouse de Montclos 1995.

⁸² Vignier 1989, 41.

⁸³ Vallery-Radot 1957; Boudon-Machuel 2011, 129-31.

⁸⁴ Noblet, Rapin 2001.

⁸⁵ Munoz 2016, 103-104.

⁸⁶ Papillault 1996, 153-6; Debuiche 2016, 356.



Figure 8 Vue d'ensemble de la cour. Vers 1543.
Villefranche-de-Rouergue, maison Dardenne



Figure 9 Buste du cinquième niveau. 1544. Pierre. Toulouse, tour de l'hôtel de Brucelles

frise qui décoraient l'ancien clocher de l'église de la Dalbade, taillés entre 1547 et 1556, montraient un vaste ensemble de personnages saillants, dépourvus de cadre, représentant des personnages bibliques.⁸⁷ Plus à l'est, à Caunes-Minervois, si la galerie de la première cour de l'hôtel d'Alibert porte cinq bustes en médaillon précisément datés par une inscription de 1552, la seconde cour affiche quant à elle deux bustes jaillissant de la pierre sur l'allège d'une autre galerie, cette partie de l'édifice correspondant à la date de 1560, présente sur le puits.⁸⁸ La récurrence de ce type de représentation, observée dans le Sud-Ouest de la France entre 1540 et 1560, pourrait ainsi permettre de proposer

une datation large pour les effigies présentant une mise en scène relativement proche, dans la cour de la maison Jeanne de Lartigue, à Bordeaux, dont les circonstances de construction sont inconnues.⁸⁹

Enfin, dénotant une mise en scène amplifiée de la figure humaine sur les élévations, d'autres effigies étaient insérées à l'intérieur de baies feintes dont les modèles se trouvent quant à eux dans l'art gothique français et surtout flamand ou germanique.⁹⁰ En France, le palais Jacques Cœur de Bourges fut ainsi le premier à jouer avec ces spectaculaires effets d'illusion, entre 1443 et 1451.⁹¹ La façade sur rue est ornée de deux fausses fenêtres, aux allèges desquelles sont accoudés un homme et une femme, dont les bustes ont été inversés lors des restaurations du XIXe siècle, et placés de part et d'autre d'une grande niche qui contenait le portrait équestre de Charles VII.⁹² Les effets créés sur la façade par la réalisation de fausses fenêtres s'inscrivent ainsi dans le goût pour les jeux d'illusion, appréciés et diffusés à la Renaissance depuis le célèbre *oculus* peint par Mantegna dans la Chambre des Époux du Palais ducal de Mantoue ou la mouche de Giotto rendue fameuse par Vasari.⁹³ Comme ces trompe-l'œil peints, les bustes placés dans des baies feintes sculptées donnaient une nouvelle dimension à l'imitation de la nature. Au XVIe siècle, l'érudite florentin Vincenzo Borghini, dans sa *Selva di notizie*, qui questionnait la supériorité des arts, comparait ainsi le pouvoir du relief, propre à la sculpture, à celui de la couleur, relative à la peinture, lorsqu'il s'agissait de créer des jeux d'illusion.⁹⁴

Le thème décoratif des fausses fenêtres fut repris dans plusieurs demeures du XVIe siècle, principalement dans les années 1530-1550, afin d'attirer l'attention sur certains personnages. La présence simulée de ces derniers trouve un écho dans le fait qu'ils sont généralement placés autour des ouvertures. Vers 1525-1528, deux fausses fenêtres richement ornées furent ainsi sculptées sur la façade de la maison Jaillot de Paray-le-Monial.⁹⁵ Placés directement au-dessus du premier niveau, un homme et une femme y apparaissent vêtus d'habits du XVIe siècle. Ils se tournent l'un vers l'autre et le personnage féminin tient une fleur

⁸⁷ Tollon 1993b.

⁸⁸ Bonnet 2003.

⁸⁹ Roudié 1975, 278.

⁹⁰ Louis 2012.

⁹¹ Ribault 2001, 26-7, 42-3.

⁹² Mérindol 1996.

⁹³ Chastel [1984] 1994.

⁹⁴ Barocchi 1971, 611-73; Carrara 2001.

⁹⁵ Lefèvre-Pontalis 1916, 64.



Figure 10 Vue de deux travées de la cour. 1548-1560.
Brive-la-Gaillarde, hôtel Labenche

dans sa main. Une ornementation proche caractérise le portail de la maison dite du marquis de Pontevès, à Barjols, sur lequel est inscrite la date de 1532. Une même mise en scène est opérée, les corps étant tournés l'un vers l'autre, tandis que la femme porte une main sur sa poitrine et arbore une corne d'abondance de l'autre et que l'homme tient un bâton de commandement et une fleur. Vers 1539-1541, l'élévation sud de l'église Notre-Dame-des-Marais, à La Ferté-Bernard, fut aussi garnie de baies feintes dans lesquelles sont présentés Jules César et Cléopâtre.⁹⁶ Ce principe fut magnifié, dans une sculpture maladroitement cependant, entre 1548 et 1560, à l'hôtel Labenche de Brive, où chaque travée des deux façades sur cour affiche une alternance de baies réelles et de fausses fenêtres d'où se penchent des bustes de femmes et d'hommes en très haut-relief [fig. 10].⁹⁷ Des présences feintes pouvaient aussi être retranscrites dans des cadres rectangulaires évoquant de simples ouvertures, à

l'instar de ceux taillés dans les années 1530-1550,⁹⁸ dans la cour de l'hôtel Guimoneau à Riom, desquels surgissent un homme et une femme, ou de ceux qui surmontent le portail de la chapelle de l'ossuaire Saint-Salomon à La Martyre. Datée de 1619, cette chapelle témoigne tout particulièrement des survivances tardives de l'ornementation Renaissance en Bretagne.⁹⁹

Par l'image récurrente de couples vêtus d'habits du XVI^e siècle, ces bustes, placés au regard de tous sur les façades ou de façon ostentatoire dans les cours des demeures privées, invitent à penser qu'il pourrait s'agir de représentations de propriétaires qui ne seraient pas toujours sculptés de façon réaliste mais le plus souvent de façon illusoire et allusive. Situés dans les mêmes champs décoratifs que les médaillons, ces corps sculptés émergeant de la surface du mur provoquaient une accentuation et une vivacité du relief qui induisaient de nouveaux rapports entre structure et sculpture décorative.

5 Conclusion

Tous les types de portraits, à savoir les profils en bas-relief mis en valeur par un cadre, les têtes présentées de trois quarts ou de face en haut-relief et les bustes vus à mi-corps, bien que différents, peuvent être rapprochés dans un même ensemble. La similarité des champs décoratifs qu'ils enrichissent et leurs fonctions communes d'accueil, d'animation et d'humanisation du décor indiquent en effet qu'ils découlent les uns des autres et qu'ils furent tous réalisés selon une même volonté antiquisante.

L'examen précis de ces différents ornements, fondé sur les monuments les mieux datés, rend compte de leur métamorphose depuis leur introduction au début du XVI^e siècle jusqu'à leur quasi disparition vers 1550. D'une manière générale, il apparaît ainsi que les visages vus de profil, qui marquèrent l'apparition de cet ornement, furent surtout diffusés jusque dans les premières années de la décennie 1530. Les têtes et bustes présentés de face dans des médaillons furent quant à eux plus largement appréciés entre 1520 et 1540. Enfin, les personnages dépourvus de cadre ou placés dans de fausses fe-

nêtres, parfois proches de la ronde bosse et vus jusqu'à la taille, se développèrent surtout dans les années 1540 et 1550. Ces transformations formelles révèlent ainsi un goût de plus en plus prononcé pour le relief, pour l'émergence du corps et pour la mise en scène d'une figure humaine vivifiée dans l'architecture. Ces métamorphoses changent alors l'interaction entre l'élévation et son décor. Accueil et animation sont renforcés par l'affirmation et le développement des effigies. Un siècle plus tard, ces procédés d'enrichissement résonnèrent dans la conférence sur *L'union de l'art avec la nature* prononcée le 4 juillet 1671 par le sculpteur Michel Anguier à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ce dernier conseillait de représenter « des personnes qui seraient venues du dedans du palais pour se faire voir sur les balcons ou par les fenêtres ».¹⁰⁰ La mise en relief progressive du corps sculpté sur la surface du mur trouvait ainsi un prolongement dans les prescriptions de l'un des plus importants sculpteurs du XVII^e siècle, qui affirmait la nécessité de créer des jeux d'illusion par l'humanisation de l'architecture.

⁹⁶ Pflieger 2015, 33-57.

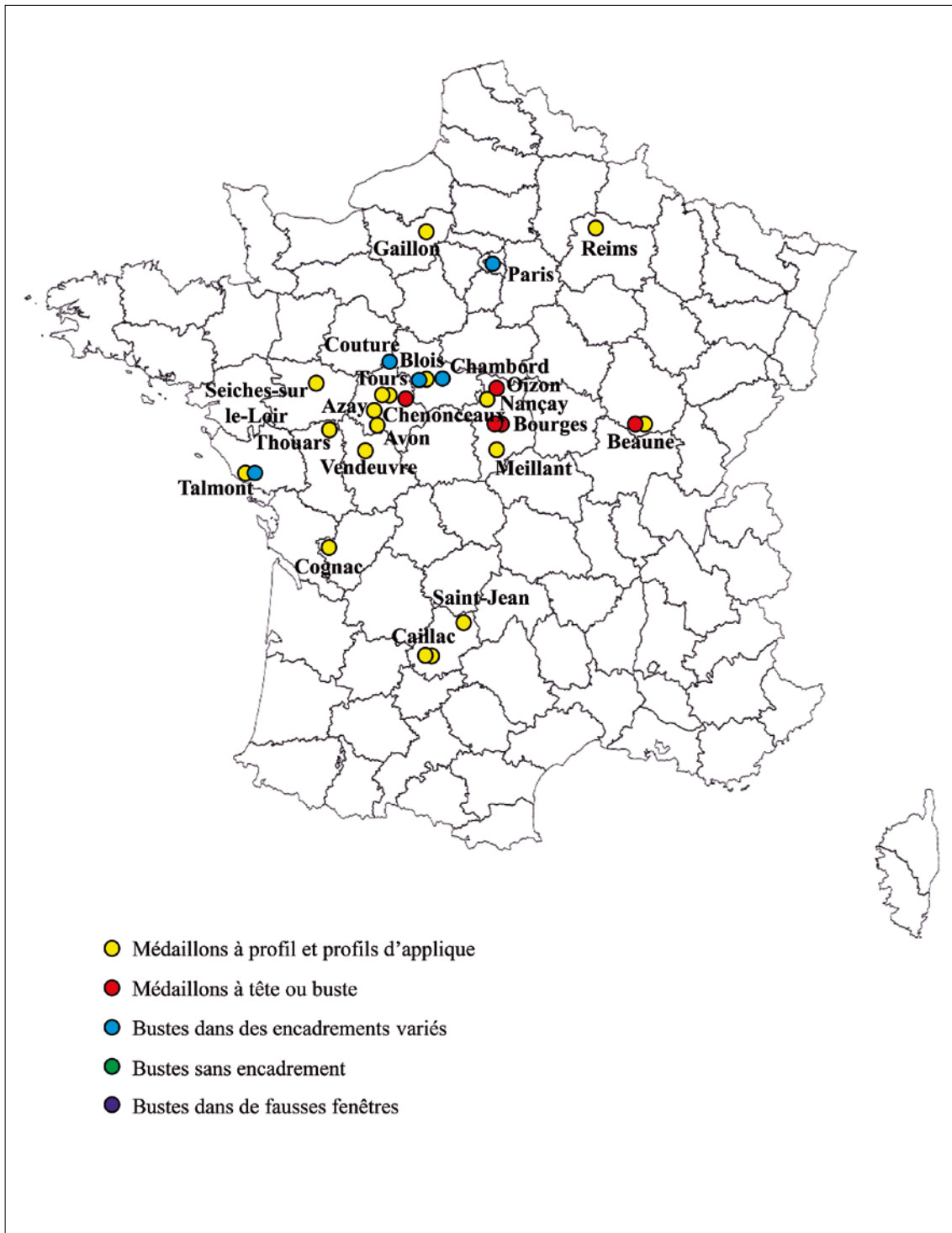
⁹⁷ Corvisier 2007.

⁹⁸ Thiéry 1935.

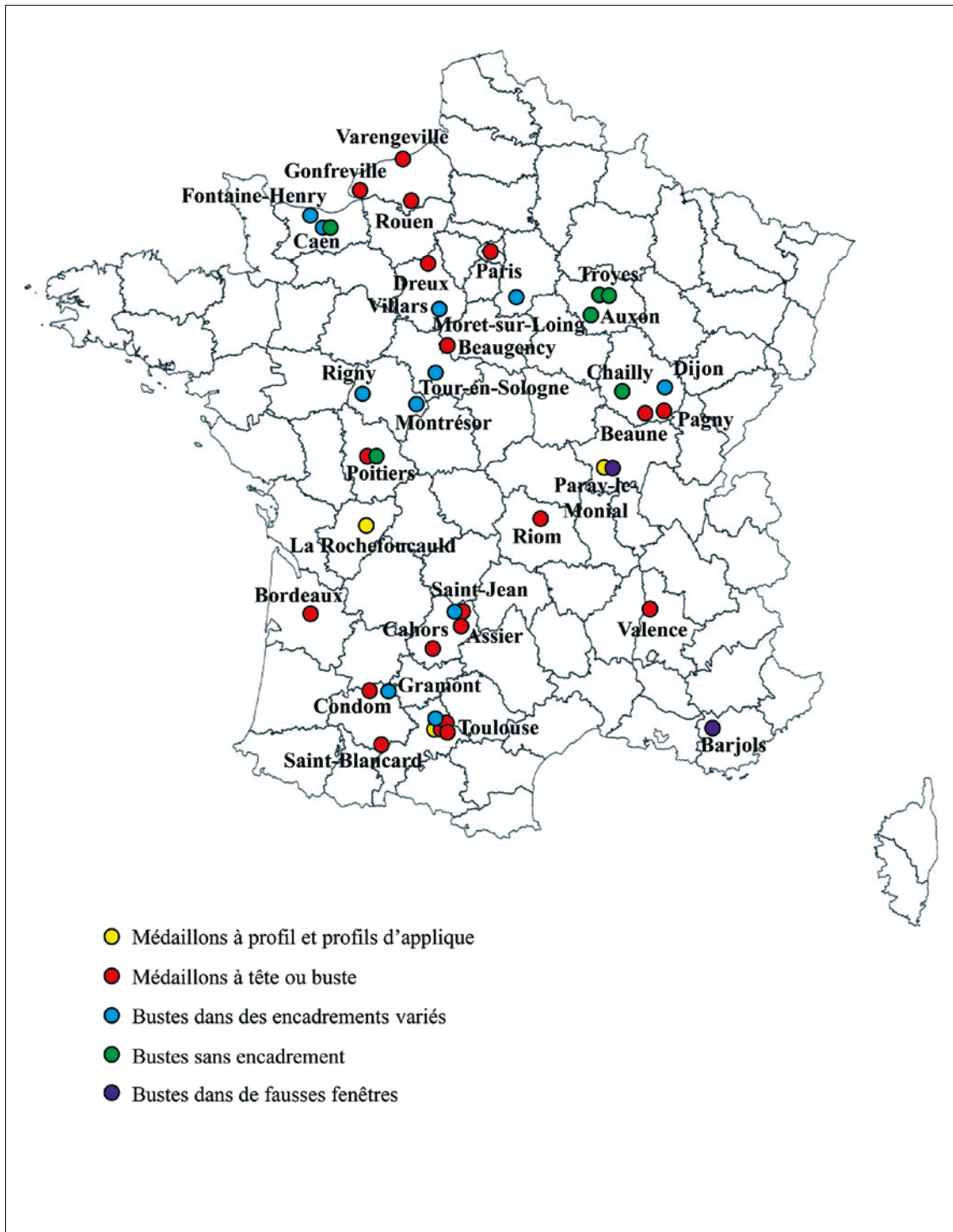
⁹⁹ Rioult 2009; Duhem 2012, 53.

¹⁰⁰ Lichtenstein, Michel 2006, 418-19.

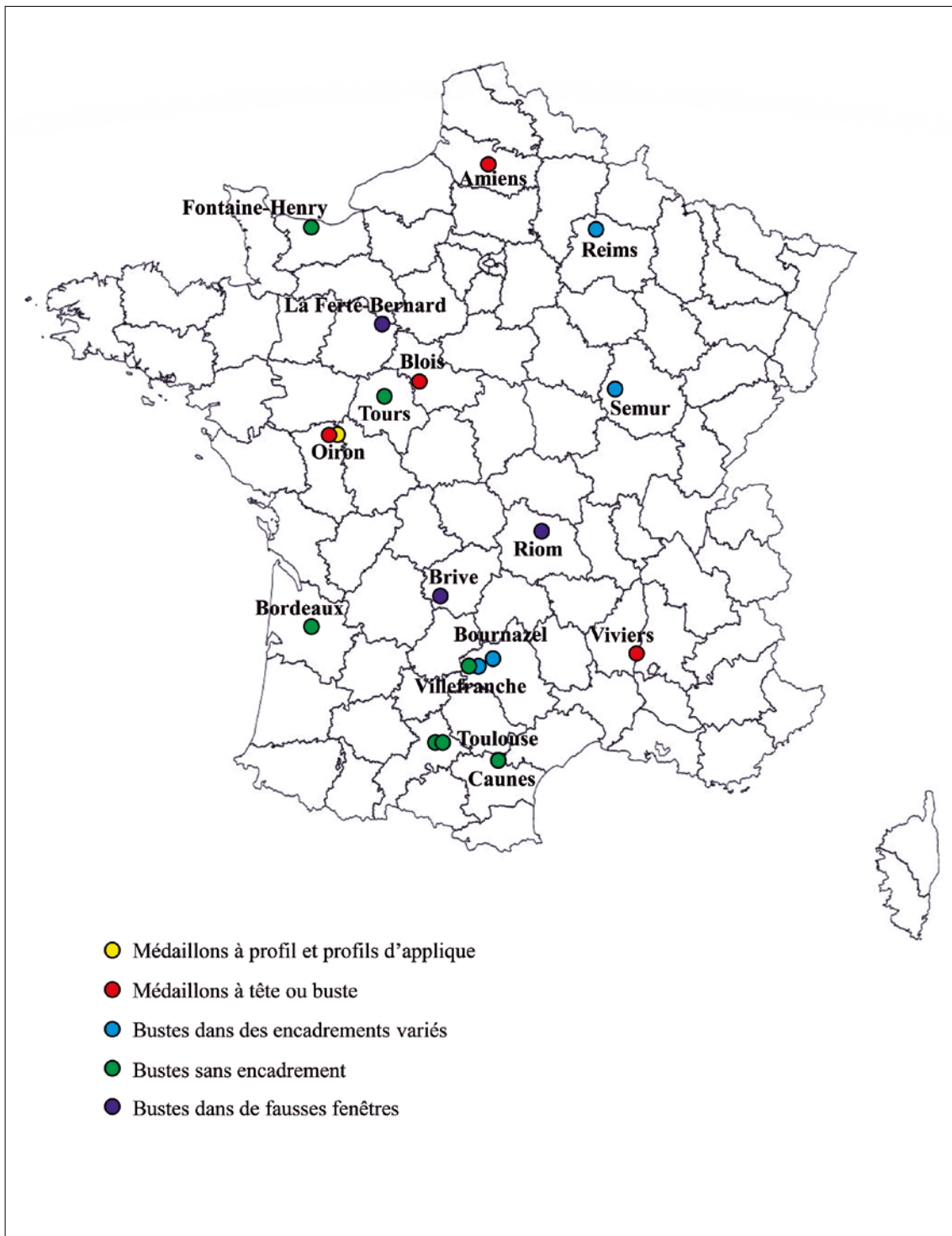
Appendices



Carte 1 Localisation des médaillons et bustes sculptés entre 1500 et 1525



Carte 2 Localisation des médaillons et bustes sculptés entre 1525 et 1540



Carte 3 Localisation des médaillons et bustes sculptés entre 1540 et 1560

Sources

Fulvio, A. (1517). *Illustrium imperatorum et illustrium virorum aut mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi emendatum correptumque opus per Andream Fuvium diligentissimum antiquarium*. Rome.

Huttich, J. (1525). *Imperatorum Romanorum libellus: Una cum imaginibus, ad vivam effigiem expressis*. Strasbourg.

Martin, J. (1547). *Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion Auteur Romain antique: mis de Latin en Francoys, par Ian Martin Secretaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt*. Paris.

Bibliographie

- Adam, C. ; Audebrand, F. ; Crépin-Leblond, T. (1994). *Les châteaux de François I^{er}*. Écouen.
- Auvray, H. (1940). « L'hôtel de la Société archéologique ou Babou de La Bourdaisière ou du Dauphin ». *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 27, 441-79.
- Babelon, J.-P. (1989). *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*. Paris.
- Balagna, C. (2003). « L'apparition des formes de la Renaissance dans l'architecture religieuse de la Gascogne centrale ». Esquieu, Y. (éd.), *Du gothique à la Renaissance. I-Architecture et décor en France (1470-1550) = Conference Proceedings* (Viviers, 20-23 September 2001). Aix-en-Provence, 145-62.
- Banchereau, J. (1931). « Hôtel de ville ». *Congrès archéologique de France*, 93, 355-8.
- Barocchi, P. (a cura di) (1971). *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano.
- Béa, A. (2008). « Dendrochronologie en Midi-Pyrénées. Bilan du programme 2004-2008 ». *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 68, 171-205.
- Beck, B. (2003). « Les monuments civils de la Renaissance caennaise ». Beck, B. ; Bouet, P. ; Étienne, C. ; Lettéron, I. (éds), *L'architecture de la Renaissance en Normandie = Conference Proceedings* (Cerisy-la-Salle, 30 September-4 October 1998), vol. 2. Condé-sur-Noireau ; Caen, 139-52.
- Bedocchi Melucci, A. (1988). « I ritratti all'antica nei portali genovesi del XV e XVI secolo ». *Rivista di archeologia*, 11, 63-88.
- Bonnet, J.-L. (2003). « Jehan d'Alibert, abbé et seigneur de Causne ». *Histoire et généalogie en Minervois*, 53, 16-25.
- Boudon-Machuel, M. (2011). *Un foyer artistique au temps des guerres de Religion, la sculpture religieuse en Champagne méridionale (1530-1600)*, habilitation à diriger des recherches en histoire de l'art. Tours.
- Boudon-Machuel, M. ; Julien, P. (2015). « Autour de Jean Goujon. Ambitions et inflexions de la sculpture française, royale et provinciale ». Baumer, L.E. ; Elsig, F. ; Frommel, S. (éds), *Les années 1540 : regards croisés sur les arts et les lettres = Conference Proceedings* (Genève, 11-12 avril 2011). Berne, 187-216.
- Bray, A. (1958). « Le retour à Moret de la 'Maison de François I^{er}' ». *Les monuments historiques de la France*, 4, 42-6.
- Bresc-Bautier, G. (2007). « Les médaillons de marbre provenant du château de Gaillon, début du XVI^e siècle ». *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 160-78.
- Bresc-Bautier, G. (2010). « Médailles et profils d'applique en marbre ». *Le château de Gaillon, fastes de la Renaissance en Normandie = Exhibition Catalogue* (Rouen, 27 February-12 May 2008). Rouen, 13-27.
- Burnett, A. ; Schofield, R. (1997). « The Medallions of the Basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence ». *Arte Lombarda*, 120, 5-27.
- Burnett, A. ; Schofield, R. (1998). « An Introduction to the Portrait Medallions on the Certosa di Pavia ». Mann, N. ; Syson, L. (eds), *The Image of the Individual: portraits in the Renaissance*. London, 55-66.
- Carrara, E. (2001). « Vasari e Borghini sul ritratto: gli appunti pliniani della 'Selva di notizie'; ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze ». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 243-91.
- Chancel-Bardelot, B. de (2002). « Hommes illustres en médaillons ». *Berry Magazine*, 62, 20-4.
- Chastel, A. (1989). *Mythe et crise de la Renaissance*. Genève ; Paris.
- Chastel, A. [1984] (1994). *Musca depicta*. Milan.
- Chatenet, M. [2001] (2013). *Chambord*. Paris.
- Chédeau, C. (1997). « L'église Saint-Michel de Dijon ». *Congrès archéologique de France*, 152, 277-96.
- Contenson-Hallopeau, M.-Laure de (1986). « Couturesur-le-Loir, le manoir de La Possonnière ». *Congrès archéologique de France*, 139, 178-89.
- Corvisier, C. (2007). « L'hôtel Labenche de Brive-la-Gaillarde ». *Congrès archéologique de France*, 163, 419-23.
- Cospérec, A. (1994). *Blois, la forme d'une ville. Étude topographique et monumentale* [PhD Dissertation, Tours, 1993]. Paris.
- Crépin-Leblond, T. (2002). *Le château de Blois*. Paris.
- Crépin-Leblond, T. (2005). « Le manoir d'Ango à Varengeville-sur-Mer ». *Congrès archéologique de France*, 161, 339-44.
- Crépin-Leblond, T. (2011). « Villefranche-de-Rouergue, château de Graves ». *Congrès archéologique de France*, 167, 438-42.
- Crépin-Leblond, T. (2012). « L'emploi de la terre cuite et de la céramique dans le décor monumental en France au XVI^e siècle ». Boudon-Machuel, M. (éd.), *La sculpture française du XVI^e siècle. Études et recherches = Conference Proceedings* (Paris, 1-2 October 2009; Troyes, 3 October 2009). Manosque, 56-61.
- Cueille, S. ; Dubin, A. (2009). *Le château de Montal*. Paris.
- David, H. (1929). « Une chapelle du XVI^e siècle à Notre-Dame de Beaune, la chapelle de Bouton ». *Congrès archéologique de France*, 91, 289-316.
- David, H. (1933). *De Sluter à Sambin, essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au*

- XVe et au XVIe siècle [PhD Dissertation, Paris, 1932]. Paris.
- Debuiche, C. (2012). « Un édifice toulousain de la Renaissance entre France et Espagne. L'hôtel de Bernuy ». Lugand, J. (éd.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles) = Conference Proceedings* (Toulouse, 27 November 2007, 2 March 2009, 11 May 2010). Perpignan, 35-54.
- Debuiche, C. (2016). *Architecture et culture savante à Toulouse à la Renaissance* [PhD Dissertation]. Toulouse.
- Deswarte-Rosa, S. (éd.) (2004). *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie. Vol. 1. Le Traité d'architecture de Sebastiano Serlio, une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*. Lyon.
- Di Battista, R. (1998-1999). « La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli ». *Annali di architettura : rivista del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 10-11, 7-21.
- Didier, F. ; Guillaume, J. (2000). « Hic terminus hæret ». *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*. Paris, 13-123, 296-309.
- Didon, C. (1996). *Châteaux, manoirs et logis. Le Lot*. Chauray.
- Droguet, V. (2007). « L'hôtel de ville de Beaugency et sa restauration au XIXe siècle ». *Bulletin Monumental*, 165(1), 99-108.
- Dubin, A. ; Rebière, J.-L. (2011). *Le château de Gramont*. Paris.
- Duhem, S. (2012). *Impudeurs & effronteries dans l'art religieux breton, XVe-XVIIIe siècles*. Brest.
- Étienne, C. ; Pagazani, X. (2003). « Le manoir de Bévilliers à Gonfreville-l'Orcher ». Beck, B. ; Bouet, P. ; Étienne, C. ; Lettéron, I. (éds), *L'architecture de la Renaissance en Normandie = Conference Proceedings* (Cerisy-la-Salle, 30 September-4 October 1998). Condé-sur-Noireau ; Caen, t. 2, 299-304.
- Esquieu, Y. (éd.) (2003). *Du gothique à la Renaissance. I-Architecture et décor en France (1470-1550) = Conference Proceedings* (Viviers, 20-23 September 2001). Aix-en-Provence.
- Faisant, É. (2010). *Fontaine-Henry*. Caen.
- Faisant, É. (2013). *L'architecture à Caen du règne de Charles VIII au début du règne de Louis XIII* [PhD Dissertation]. Nantes.
- Fillion, B. (2003). « L'hôtel Berthelot, 24, rue de la Chaîne, cinq cents ans d'histoire ». Pon, G. ; Debiès, M.-H. ; Fillion, B. (éds), *Le Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale (1953-2003)*. Turnhout, 7-29, 117-19.
- Gillot, D. ; Lettéron, I. (1996). *Rouen. L'hôtel de Bourgtheroulde, demeure des Le Roux*. Rouen.
- Guillaume, J. (1969). « Chenonceaux avant la construction de la galerie. Le château de Thomas Bohier et sa place dans l'architecture de la Renaissance ». *Gazette des Beaux-arts*, 110(73), 19-46.
- Guillaume, J. (1983). « L'ornement italien en France. Position du problème et méthode d'analyse ». *La scultura decorativa del primo Rinascimento = Atti del I Convegno Internazionale di studi* (Pavia, 16-18 September 1980). Rome, 207-12.
- Guillaume, J. (1996). « Talmont-Saint-Hilaire, les Granges-Cathus ». *Congrès archéologique de France*, 151, 259-68.
- Guillaume, J. (1999a). « Le château de La Rochefoucauld, la Renaissance ». *Congrès archéologique de France*, 153, 231-43.
- Guillaume, J. (1999b). « Le château de Puylaugue ». *Congrès archéologique de France*, 156, 281-91.
- Guillaume, J. (2003). « Le temps des expériences. La réception des formes 'à l'antique' dans les premières années de la Renaissance française ». Guillaume, J. (éd.), *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'antique » au début de la Renaissance = Conference Proceedings* (Tours, 1-4 June 1994). Paris, 143-76.
- Guillaume, J. (2004a). « Oiron au XVIe siècle, le château et l'église ». *Congrès archéologique de France*, 159, 201-8.
- Guillaume, J. (2004b). « Thouars, collégiale Notre-Dame ». *Congrès archéologique de France*, 159, 311-21.
- Guillaume, J. (2006). *Le château de Bonnavet. Entre Blois et Chambord, le chaînon manquant de la première Renaissance*. Paris..
- Guillaume, J. (2012). « Les débuts de l'architecture de la Renaissance à Tours ». Chancel-Bardelot, B. de ; Charron, P. ; Girault, P.-G. ; Guillouët, J.-M. (éds), *Tours 1500, capitale des arts = Exhibition Catalogue* (Tours, 17 March-17 June 2012). Paris; Tours, 90-104.
- Guillaume, J. ; Lamirault-Sorin, S. (2003). « Le château d'Ussé ». *Congrès archéologique de France*, 155, 369-85.
- Hervier, D. (1977). *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès, une famille parisienne à l'aube de la Renaissance. Étude historique et méthodologique* [PhD Dissertation, Paris, 1973]. Paris.
- Jestaz, B. (2003). « Les rapports des Français avec l'art et les artistes lombards, quelques traces ». Contamine, P. ; Guillaume, J. (éds), *Louis XII en Milanais = Conference Proceedings* (Tours, 30 June-3 July 1998). Paris, 273-303.
- Jongleux, E. (1931). *Une visite à l'hôtel de Cujas, Musée du Berry*. Bourges.
- Journé, E. (2001). « La chapelle de Pagny-le-Château ». *Recueil des travaux du Centre Beaunois d'études historiques*, 19, 17-39.
- La Picardie historique et monumentale. I. Arrondissement d'Amiens* (1893-1899). Amiens; Paris.
- Lacroix (1881). « La maison des Têtes à Valence ». *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme*, XV, 81-94, 215-23, 333-41.
- Le Pogam, P.-Y. (2007). « Le thème de la 'tête de feuilles' aux XIIIe et XIVe siècles. L'humanisme gothique à l'épreuve ? ». Baron, F. ; Bress-Bautier, G. ; Le Pogam, P.-Y. (éds), *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*. Dijon, 33-45.
- Lefèvre-Pontalis, E. (1916). « Paray-le-Monial, église, hôtel-de-ville et musée ». *Congrès archéologique de France*, 80, 53-65.
- Leveel, P. (2003). « L'ancien hôtel de la Bourdaisière ou du Gouvernement (XVIe-XIXe siècles) ». *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 49, 129-40.
- Lichtenstein, J. ; Michel, C. (éds) (2006). *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Tome I, Les conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681*. Paris.

- Louis, J. (2012). « Nicolas de Leyde et le thème du buste accoudé au nord des Alpes ». Dupeux, C. ; Recht, R. ; Roller, S. (éds), *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVIe siècle. Un regard moderne = Exhibition Catalogue* (Strasbourg, 30 March-8 July 2012). Strasbourg, 114-19.
- Mérindol, C. de (1996). « La disposition des bustes et de la statue équestre sur la façade de l'hôtel Jacques-Cœur à Bourges ». Goldman, P. ; Roth, C.-E. (éds), *En Berry, du Moyen-âge à la Renaissance. Pages d'histoire et d'histoire de l'art*. Bourges, 245-51.
- Munoz, S. (2012). « Architecture et figure sculptée dans la première moitié du XVIe siècle. Les têtes en médaillon dans les monuments toulousains ». Boudon-Machuel, M. (éd.), *La sculpture française du XVIe siècle = Conference Proceedings* (Paris, 1-2 October 2009; Troyes, 3 October 2009). Manosque, 80-91.
- Munoz, S. (2016). *Célébrer et paraître. Les têtes en médaillon sculptées dans l'architecture de la Renaissance en France* [PhD Dissertation]. Toulouse.
- Munoz, S. (2018a). « Girolamo Della Robbia (Florence, 1488-Paris, 1566). *Buste d'Alexandre* ». Hémerly, A. ; Julien, P. (éds), *Toulouse Renaissance = Exhibition Catalogue* (Toulouse, 17 March-24 September 2018), 119-23.
- Munoz, S. (2018b). « Médaillons sculptés ». Boudon-Machuel, M. (éd.), *Le château d'Azay-le-Rideau*. Paris, 85.
- Noblet, J. (2003). « Les collégiales castrales à vocation funéraire en région Centre. L'affirmation d'un statut social par l'architecture ? ». Esquieu 2003, 105-21.
- Noblet, J. ; Rapin, T. (2001). « L'évolution de la façade de la cathédrale de Tours (XIIe-XVIe siècles) ». *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 47, 67-77.
- Pagazani, X. (2018). « Le château d'Assier en Quercy : un chaînon manquant de la Renaissance ». Hémerly, A. ; Julien, P. (éds), *Toulouse Renaissance = Exhibition Catalogue* (Toulouse, 17 March-24 September 2018), 119-23.
- Pagazani, X. ; Salmon, J. (2018). « Le chantier ». Boudon-Machuel, M. (éd.), *Le château d'Azay-le-Rideau*. Paris, 48-61.
- Papillault, R. (1996). *Les hôtels particuliers du XVIe siècle à Toulouse*. Toulouse.
- Passoni, M.C. ; Stoppa, J. (2000). *Il tardogotico e il Rinascimento*. Milan..
- Pérouse de Montclos, J.-M. (1995). « Troyes, hôtel de Marisy ». Pérouse de Montclos, J.-M. (éd.), *Le guide du patrimoine. Champagne-Ardenne*. Paris, 386.
- Pflieger, M. (2015). *Le chœur de l'église Notre-Dame des Marais de La Ferté-Bernard. Une fenêtre ouverte sur la Renaissance 1535-1569* [PhD Dissertation]. Tours, 33-57.
- Ponsot, P. (1990). « Le château de Villesavin ». *Bulletin monumental*, 148, 384-85.
- Prache, A. (1989). « Notre-Dame de Semur-en-Auxois ». *Congrès archéologique de France*, 144, 291-301.
- Prunet-Tricaud, M.-R. (2014). *Le château d'Assier en Quercy. Une œuvre majeure de la Renaissance retrouvée* [PhD Dissertation, Paris, 2003]. Paris.
- Renaud, B. (2003). « Deux édifices riomois de la première Renaissance. L'hôtel de Cériers et la maison dite des Consuls ». *Congrès archéologique de France*, 158, 393-402.
- Ribault, J.-Y. (1973). « À propos du maçon Jean Hudde et de l'Hôtel Lallemand. Notes sur la Première Renaissance à Bourges ». *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 35, 66-82.
- Ribault, J.-Y. (1995). « La Verrerie ». Pérouse de Montclos, J.-M. (éd.), *Le guide du patrimoine. Centre, Val de Loire*. Paris, 661-2.
- Ribault, J.-Y. (2001). *Le palais de Jacques Cœur, Bourges*. Paris.
- Rioult, J.-J. (2009). « La Martyre, église Saint-Salomon ». *Congrès archéologique de France*, 165, 143-9.
- Roudié, P. (1975). *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais de 1453 à 1550* [PhD Dissertation, Bordeaux, 1969]. Bordeaux.
- Roudié, P. (1981). « Le maître de Biron et les bustes de Montal ». *Bulletin Monumental*, 139, 233-9.
- Salet, F. (1953). « L'église Saint-Pierre de Dreux ». *Bulletin monumental*, 111, 274-5.
- Schofield R. (1999). « The Certosa Medallions : An Addendum ». *Arte Lombarda*, 127, 74-84.
- Séraphin, G. (1990). *Cahors et la vallée du Lot*. Mercuès.
- Thiéry, Y. (1935). « Hôtels et monuments de la Renaissance à Riom ». *Bulletin Monumental*, 94, 460-6.
- Tollon, B. (1993a). « Cahors, l'archidiaconé Saint-Jean ». *Congrès archéologique de France*, 147, 87-98.
- Tollon, B. (1993b). « Nicolas Bachelier et la sculpture toulousaine au milieu du XVIe siècle ». Bresc-Bautier, G. (éd.), *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance = Conference Proceedings* (Paris, 26-27 October 1990). Paris, 362-84.
- Tollon Bruno (2014). « Gramont, château ». *Congrès archéologique de France*, 170, 227-33.
- Vallery-Radot, J. (1957). « L'église Saint-Loup à Auxon ». *Congrès Archéologique de France*, 113, 297-302.
- Vasselin, M. (2003). « La façade de la maison des Chevaliers à Viviers ». Esquieu 2003, 181-92.
- Verdier, T. (éd.) (2012). *Bournazel, un château de la Renaissance en Rouergue*. Bournazel.
- Vignier, F. (1989). « Château de Chailly ». *Congrès archéologique de France*, 144, 41-6.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia

