Venezia Arti

Nuova Serie 6 Vol. 33 Dicembre 2024

e-ISSN 2385-2720

Edizioni Ca'Foscari

Venezia Arti

e-ISSN 2385-2720

Rivista diretta da
Matteo Bertelé
Angelo Maria Monaco
Simone Piazza

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/

Venezia Arti

Rivista annuale - Nuova serie

Direzione scientifica
Matteo Bertelé (sezione Contemporaneo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Angelo Maria Monaco (sezione Età Moderna) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Simone Piazza (sezione Medioevo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, Alicante, España) John Bowlt (University of Southern California, USA) Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Freedberg (Columbia University, New York, USA) Giancarlo Gentilini (Università di Perugia, Italia) 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) Serena Romano (Université de Lausanne, Suisse) 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) Maria Bremer (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Elisa Caldarola (Università degli Studi di Torino, Italia; The Graduate Center, City University of New York, USA) Miriam De Rosa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Ghent University, Belgium) Luca Pietro Nicoletti (Università degli Studi di Udine, Italia) Vincenzina Ottomano (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Camilla Querin (Ohio Wesleyan University, USA) Sabrina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Clarissa Ricci (Università di Bologna, Italia) Pietro Rigolo (Getty Research Institute, USA)

Comitato di redazione (sezione Età Moderna) Giuseppe Capriotti (Università degli Studi di Macerata, Italia) Daniela Caracciolo (Università del Salento, 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 Maffeis (Politecnico di Milano, Italia) Émilie Passignat (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giorgio Tagliaferro (University of Warwick, UK)

Comitato di redazione (sezione Medioevo) Francesco Gangemi (Università degli Studi di Bergamo, Italia) Ruggero Longo (Università degli Studi di Siena, Italia) Giulia Puma (Université Côte d'Azur, France) Elisabetta Scirocco (Bibliotheca Hertziana, Roma, Italia) Nicoletta Usai (Università degli Studi di Cagliari , Italia)

Caporedattori Stefania Gerevini (Università Bocconi, Milano, Italia) Marco Scotti (Università IUAV di Venezia, Italia) Stefania Ventra (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 | Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2024 Università Ca' Foscari Venezia
© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

I testi degli articoli qui raccolti sono distribuiti con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
The texts of the articles here collected are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Le immagini sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale. Si rinvia alle didascalie per i crediti specifici.
The images are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. Please refer to the captions for the credits of each image.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: 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: 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/

Venezia Arti
Nuova Serie 6 – Vol. 33 – Dicembre 2024
e-ISSN 2385-2720

Sommario

VENEZIA ARTI

Editoriale
Matteo Bertelé, Angelo Maria Monaco, Simone Piazza 5

CROSS-POLLINATION

MEDIOEVO

Dall'*imago clipeata* alla *Theotokos Platytera*
Fenomeni di contaminazione e sublimazione nell'iconografia mariana dei primi secoli
Michele Celentano 11

Interscambi e circolarità di modelli: il caso delle pitture rupestri tardomedievali nel santuario micaelico alle Grottelle di Padula
Eleonora Chinappi 25

ETÀ MODERNA

Fine Technology Dialogue Across the Eastern Mediterranean in Giovanni Fontana's *Bellicorum Instrumentorum Liber*
Adriana de Miranda 37

La libertà del dilettante
Contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperiale
Giulia Cocconi 49

La linea d'acqua: sulla stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini
Camilla Pietrabissa 61

CONTEMPORANEO

Intorno a *Cabiria* di Giovanni Pastrone: Sofonisba come figura di coalescenza
Viviana Triscari 75

Learning from 'The East': Mark Tobey's 'White Writing' and the Shaping of American Abstract Expressionism
Phyllis Hanyang Zhong 89

Charting Knowledge: *The Situationist Times* at the Crossroads of Situationism, Publishing and Topology
Simone Rossi, Camilla Salvaneschi 107

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/2024/1/
DOI http://doi.org/10.14277/VA/2385-2720/2024/01

ALIA ITINERA

«Le cupole più antiche d'Italia s'osservano piane»
Ludovico Antonio David e la polemica contro l'impiego delle lanterne nelle cupole da affrescare
Stefano Pierguidi 125

Lo scardinamento dei ruoli e dello stereotipo sociale nella ricerca del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano alla fine degli anni Settanta
Irene Boyer, Valentina Rossi 137

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Editoriale

Matteo Bertelé, Angelo Maria Monaco, Simone Piazza

In botanica, per *cross-pollination* si intende quell'evento naturale in base al quale il polline è trasportato da un fiore a un altro attraverso l'azione meccanica del vento, di un insetto o di altri agenti imprevedibili. Numerose sono pertanto le possibilità combinatorie che garantiscono la sopravvivenza di una specie. Fra di esse, peraltro, si registrano non di rado casi di contaminazione da una specie all'altra, foriere di fenomeni di ibridazione: può accadere, quindi, che al posto di percorsi riproduttivi predefiniti si sviluppino forme originali e inaspettate (Stefano Mancuso, *L'incredibile viaggio delle piante*, Bari, 2018; ma anche *The Florence Experiment*, a project devised by Stefano Mancuso and Carsten Höller, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2018). Fatte le dovute distinzioni, incroci di generi, temi, approcci scientifici e metodologici sono sempre stati fonte di arricchimento nel campo del sapere e nel mondo dell'arte, contribuendo ad accelerare processi e a innovare linguaggi sia nella dimensione creativa, sia sul piano della critica.

Alla luce di tale premessa emerge un quadro proteiforme delle arti e della storia dell'arte, uno specchio terso della complessità come parametro che scardina le logiche della tassonomia, della settorialità scientifica o delle tecniche, allargando l'orizzonte alle tematiche della multidisciplinarietà e dell'interculturalità nell'ambito delle espressioni artistiche delle diverse epoche storiche.

Ecco che allora i contributi ricevuti da parte di affermati studiosi della storia delle arti colgono appieno i *desiderata* della call, mediante affondi su un ampio ventaglio di argomenti di ampio respiro e taglio specialistico: ciascuno di essi partecipa, in modo originale e incisivo, alla pubblicazione di un volume di notevole spessore e rigore scientifico.

Seguendo un filo rosso, che si dipana a partire dai secoli medievali, con gli scritti di Michele Celentano ed Eleonora Chinappi, aventi per oggetto, il primo le interconnessioni fra *imago clipeata* di matrice romana e iconografia della Theotokos Platytera, il secondo la circolazione di modelli figurativi nel contesto delle inedite pitture rupestri del santuario micaelico alle Grottelle di Padula, si passa all'epoca moderna con i testi di Adriana De Miranda, Giulia Cocconi e Camilla Pietrabissa. In questi tre saggi si spazia tra tecniche, tecnologia e iconografia, accompagnando il lettore alla scoperta, rispettivamente: di un importante trattato di strumentazione bellica quale è il *Bellicorum Instrumentorum Liber* di Giovanni Fontana, delle contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperiale; di un'immaginaria linea d'acqua nella stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini. Nella sezione dedicata al contemporaneo, Viviana Triscari propone una lettura del kolossal *Cabiria* del 1914 come "oggetto teorico" e "strumento meta-linguistico", frutto di innesti cinematografici e raffronti iconografici, da cui emerge la figura di Sofonisba come sommo emblema di ibridazione ipertestuale. Phyllis Zhong analizza l'opera dell'astrattista statunitense Mark Tobey da una prospettiva orientale, alla luce delle sue frequentazioni personali e dei suoi interessi per la calligrafia cinese e il buddismo zen, generando un'opera capace di mettere in discussione gerarchie storiografiche e rapporti di potere tra culture distanti. Camilla Salvaneschi e Simone Rossi propongono una rilettura di *The Situationist Times*, rivista edita negli anni Sessanta da Jacqueline de Jong, come terreno di sperimentazione e campo d'azione di pratiche concettuali, tecniche grafiche e strategie di comunicazione, sfidando così convenzioni metodologiche e disciplinari.

Chiude il numero *Alia itinera*, la sezione miscellanea della rivista, nella quale, da un'indagine preliminare al trattato inedito di architettura di Ludovico Antonio David nell'ambito della polemica 'barocca' contro l'impiego delle lanterne nelle cupole da affrescare, a firma di Stefano Pierguidi, si passa al contributo, documentato

da fonti inedite, di Irene Boyer e Valentina Rossi sul Collettivo Donne Fotoreporter, attivo a Milano negli anni Settanta come caso studio di militanza femminista, non privo di autoironia, contro gli stereotipi di genere di cui intende sovvertire i *Ruoli* (come nell'omonimo progetto).

In continuità con l'argomento del volume precedente, dedicato all'indagine della metamorfosi come soggetto o processo, questo numero si propone di proseguire la direzione intrapresa con contributi imperniati su fenomeni congiunturali, di rottura, di osmosi, di scambio, di traduzione, appunto di 'impollinazione incrociata'. E perciò, in linea con quanto espresso nella call (cui ha risposto una quantità di proposte ben superiore alle aspettative, che ci ha costretti, per esigenze editoriali, a una drastica selezione), possiamo fare nostre le parole di Piotr Piotrowski, a proposito del compimento di quella svolta spaziale (*spatial turn*) capace di generare un approccio "orizzontale" alla storia dell'arte: non più quindi una narrazione verticale dettata da influenze monodirezionali, dal centro alla periferia, ma trasferimenti di saperi, trasversali, reciproci e multidirezionali, all'interno di una struttura dialogica e policentrica.

Del resto, lungo un binario – come si diceva – ormai tracciato, anche per il tema della call del prossimo volume della Rivista verrà proposto un tema di ampia apertura e di 'svolta spaziale', legata all'unità minima architettonica, che consente di uscire dal proprio microcosmo o *comfort zone* per aprirsi al viaggio, quella zona liminare fra interno ed esterno, in senso sia fisico che metaforico: la soglia.

In ultimo una nota personale e condivisa: la direzione di una rivista scientifica presuppone un'assunzione di responsabilità nei confronti di tutte le colleghe e i colleghi che, a vari livelli, all'interno del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari (sede amministrativa di *Venezia Arti*) o da istituzioni esterne, collaborano attivamente alla sua pubblicazione. In questo senso è sentito desiderio di chi scrive ringraziare quante e quanti hanno fattivamente contribuito alla realizzazione di questo numero, che ci vede coinvolti, per la prima volta, in qualità di direttori. Fondamentale è stato il ruolo svolto dai tre caporedattori di area scientifica: Stefania Gerevini per il Medioevo, Stefania Ventra per l'età Moderna e Marco Scotti per il Contemporaneo. Assai nutrita è altresì la squadra di colleghe e colleghi coinvolti nel Comitato editoriale, senza la quale il volume non avrebbe visto la luce (dei pixel). Così, pure autorevole e necessaria, è la compagine di studiose e studiosi di chiara fama del Comitato scientifico, garante della qualità dell'impegno critico profuso, i cui eventuali meriti sono quindi, di fatto, corali. Infine, nel licenziare questo numero sulla *cross-pollination* desideriamo esprimere un sincero grazie alla collega Silvia Burini e al collega – ora direttore del Dipartimento – Giovanni Maria Fara, che ci hanno preceduto nella direzione di *Venezia Arti*, rivista che si avvicina ormai ai quarant'anni d'età, fondata – ci piace ricordarlo – nel lontano 1987 da Wladimiro Dorigo e Giuseppe Mazzariol, come caleidoscopico osservatorio cafoscarino rivolto alle arti di Venezia e oltre.

Venezia, il 18 dicembre 2024

Lilla Tabasso

Groviglio
2024

Vetro muranese soffiato e lavorato a lume dall'artista, 38 × 38 × 30 cm
Courtesy of Gallery Caterina Tognon, Venezia
Photo by Roberto Marossi

Cross-Pollination

Nuova serie 6 – Vol. 33 – Dicembre 2024

Medioevo

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Dall'*imago clipeata* alla *Theotokos Platytera* Fenomeni di contaminazione e sublimazione nell'iconografia mariana dei primi secoli

Michele Celentano
Università degli Studi Gabriele d'Annunzio, Italia

Abstract The particular iconographic theme of the *Theotokos Platytera* is manifested as an iconic representation in which the infant Christ is always inserted inside a clipeo – a disc with a circular shape or an ellipsoidal almond – that she holds up as if it were a portrait on the shield to impose on the veneration of the bystanders. Although the meaning underlying the use of clipeo is original and entirely in line with the contemporaries written of the most important ancient Christian authors, its use is presented as the reuse of a much older portrait typology and reinterpreted over the centuries, that is the *imago clipeata* which is conferred a multiple semantic value. The way in which the Virgin supports the *imago Christi* in the oldest attestations is configured as a transmigration of gestures and meanings borrowed from previous female clipeophores representations, thus giving life to 'hybrid' visual constructions extraordinarily rich in variations. The images of the *Platytera* are similar, in terms of iconography and meaning, to the type of the Victoria in clipeo scribens and rarest images of Aphrodite *hoplismene*. The analysis and iconographic comparison of the most ancient figurative testimonies highlight numerous conceptual links that demonstrate the persistence and continuity of the symbolic value attributed to the presence of the clipeo which gave rise to new visual formulas in Christian art recombined with familiar elements.

Keywords Aphrodite hoplismene. Clipeo. Marian iconography. Medieval art. Phiale. Platytera.

Il particolare tema visivo della *Theotokos Platytera* si manifesta come rappresentazione iconica in cui Maria – pur essendo raffigurata insieme a Gesù – non può essere iscritta nella comune tipologia di Madonna col Bambino: in questa variante, infatti, il Cristo infante non si trova direttamente tra le sue braccia ma è inserito sempre all'interno di un clipeo, di un disco dalla forma circolare o di mandorla ellissoidale, sorretto fisicamente dalla Madre o sospeso all'altezza del suo grembo esaltando maggiormente l'intima e miracolosa connessione. L'intromissione di questo scudo carica la visione di un valore aggiuntivo, puramente allegorico, che identifica Gesù (di cui il ritratto può limitarsi al volto, al busto o includere l'intera figura) come Divino Nascituro, rivelando l'intento sovrannaturale dell'apparizione.

Il termine *Platytera* (Πλατυτέρα) deriva dal sostantivo greco *platys* 'ampio' e vuol dire letteralmente 'più vasta/ampia' *ton Ouranon* 'dei Cieli' e fa riferimento al grande privilegio concesso a Maria di aver potuto accogliere nel suo grembo colui che il cielo non può contenere data l'incommensurabile maestà. Il primo germe di questo concetto poetico, costante nella letteratura religiosa mariana, sorge nei trattati dei Padri della Chiesa dell'Oriente cristiano e si trova espresso per la prima volta nell'inno *Epi soi chairei* della Divina Liturgia del santo teologo del IV secolo Basilio Magno, un testo caratterizzante ancora oggi il rito eucaristico ortodosso in determinati periodi liturgici.[1] La sua importanza risiede non solo nell'essere, probabilmente, la più antica fonte in cui compare il termine *Platyteran uranon* riferito a Maria, ma soprat-

1 Artioli 1988, 149; Chiaranz 2016, 223.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-08-31
Accepted 2024-10-31
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Celentano | CC BY 4.0

Citation Celentano, M. (2024). "Dall'*imago clipeata* alla *Theotokos Platytera*. Fenomeni di contaminazione e sublimazione nell'iconografia mariana dei primi secoli". *Venezia Arti*, 33, 11-24.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/0

tutto per la sua celebrità e diffusione divenendo spunto di riflessione per i testi successivi: la Liturgia comprendente l'inno, infatti, tradotta in diverse lingue come il copto, il siriaco, l'armeno e lo slavo caratterizza ancora oggi il rito liturgico di molte Chiese d'Oriente.[2] È necessario chiarire, tuttavia, che non si è certi del nome preciso con il quale originariamente fosse identificato questo tipo di raffigurazione, poiché molto spesso le attestazioni più antiche non sono accompagnate da alcuna epigrafia specifica;[3] il modello iconografico era noto con numerosi altri epiteti, di dote o di luogo: *Blachernitissa*, in relazione al quartiere di Blacherne a Costantinopoli, dotato di numerosi edifici religiosi, nel quale si ritiene fosse conservato il prototipo originario[4] (aggettivo, però, utilizzato per designare almeno altre quattro tipologie di icone ivi custodite);[5] *Episkepsis*, cioè 'scudo', 'protezione';[6] *Nikopeia*,[7] di cui si dirà oltre; *Panagiotissa*, ovvero 'Tuttasanta';[8] *Znamenie*, dalla parola russa Зна́мение, tradotta 'Madonna del Segno',[9] allusione al compimento della profezia veterotestamentaria di Isaia [7:14] di un concepimento verginale nella nascita di Gesù da Maria e *Zoodochos Pege*, che la identifica come Fonte, Sorgente, contenente la Vita.[10] L'appellativo *Platytera*, invece, sembra accompagnare un'immagine della Deipara con il Divino Nascituro entro un medaglione solo successivamente[11] come testimonia l'affresco absidale risalente al 1500 circa della chiesa dei SS. Apostoli di Kastoria,[12] dove le parole «Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ – Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ» appaiono chiaramente ai lati della Madre di Dio. Il divario tra fonti scritte, dove questo epiteto qualitativo è presente fin dall'epoca tardoantica, e la più tarda dimensione visuale può essere giustificato attraverso la mancanza di buona parte del patrimonio antico, di icone e programmi figurativi irrimediabilmente distrutti o perduti, che non permette una completa e certa ricostruzione della questione, ma tenendo conto di quanto la produzione letteraria abbia ispirato e influenzato l'iconografia mariana,[13] è agevole pensare che l'attributo *Platytera*, così soventemente ripreso nella tradizione omiletica e innografica per tutto l'arco del Medioevo, fosse in uso già nei secoli precedenti per aiutare la comprensione del significato teologico-dottrinale espresso visivamente dalla presenza del clipeo.

L'utilizzo della mandorla di luce, di un vero e proprio disco, diviene il mezzo che veicola simbolicamente il pensiero dei primi Padri della Chiesa riguardo al concepimento del tutto sensazionale della Vergine: Epifanio di Salamina (†403) vescovo vissuto alla fine del IV secolo, fa riferimento alla grande prerogativa di Maria di aver accolto dentro di sé l'incontenibile, cioè colui il quale né cielo né terra possono trattenere ma che, per amore dell'umanità e per sua espressa volontà si è reso da infinito a limitato.[14] Attico, Patriarca di Costantinopoli (†425) scrive, in un'omelia per celebrare il Natale del Signore, come il grembo di Maria sia stato onorato poiché ha racchiuso in sé colui non circoscrivibile nei cieli.[15] Ancora l'esegeta Esichio di Gerusalemme (†451), in un sermone composto in onore della Tuttasanta la definisce «tempio più vasto del cielo».[16] Un altro Patriarca di Costantinopoli, Proclo (†446) nel difendere solennemente il dogma della maternità divina – messo in dubbio insieme al suo effettivo ruolo nel Mistero della Salvezza ritenuto squisitamente trinitario dalle teorie dell'eresiarca Nestorio –,[17] elenca una serie di adombrazioni profetiche sostenendo come al momento dell'Incarnazione di Cristo, la Vergine sia divenuta identica al cielo accogliendo nell'utero colui che, sotto forma di puro *Logos*, dimorava prima in esso.[18] Nella celebre *Vita della*

2 Goggin 1913, 2: 321-2.

3 Zervou Tognazzi 1986, 215-7.

4 Paribeni 2007, 365-7; Angelidē, Papamastorakēs 2005, 210 ss.; Mango 1998, 71; Ševčenko Patterson 1991, 2170-7; Weis 1985, 20-44.

5 Pentcheva 2010, 102.

6 Angelidē 1994, 141; Pentcheva 2010, 231.

7 Mantas 2001, 80-3.

8 Pentcheva 2010, 196 nota 6.

9 Boriello 2014, 299 ss.

10 Teteriatnikov 2005, 229; Lange 1964, 52.

11 Pentcheva 2010, 196.

12 Chouliaras 2019, 228.

13 De Giorgi 2016, 5 nota 11.

14 Epifanio, *Panarion*. PG 41, 460.

15 Si veda, in proposito, Lebon 1933, 190.

16 Esichio, *Homilia*. PG 93, 1453-60.

17 Constas 2003; Randazzo 2016.

18 Proclo di Costantinopoli, *Oratio II. De incarnatione Domini nostri Jesu Christi, et de infusoriis*. PG 65, 691-704.

e-ISSN 2385-2720

Vergine, opera del VII secolo attribuita al monaco bizantino Massimo il Confessore (†662) e considerata tra le principali e più antiche biografie della Madre di Dio,[19] è invocata con epiteti quali «Verga fiorita di Jesse», «Roveto ardente», «Urna d'oro contenente la manna» e con il titolo di «Trono elevato più ampio dei cieli».[20] Una descrizione così poetica, carica di un fortissimo valore allegorico, è presente anche nella trattatistica religiosa occidentale: il panorama scritturistico latino, infatti, dispone di una serie di autori che hanno utilizzato questo stesso comparativo di maggioranza tra i quali il vescovo di Verona Zeno (*fl.* IV sec.), autore dei celebri *Trattati* in cui spiega come in modo del tutto meraviglioso Maria abbia concepito racchiudendo nel grembo colui immensamente vasto da non poter essere altrove contenuto[21] e Agostino d'Ippona (354-430), che in uno dei suoi *Sermoni* la eleva a benedetta tra le donne poiché ha accolto dentro di sé chi non può essere racchiuso nei cieli a causa dell'incomparabile grandezza.[22] Il medesimo elogio si ritrova, ancora, negli scritti del vescovo di Ravenna Pietro Crisologo[23] (†450) e di San Pier Damiani[24] (†1072).

Sebbene il significato sotteso all'utilizzo del clipeo in ambito mariano sia originale e del tutto in linea con le fonti scritte, il suo utilizzo si presenta come il reimpiego, caratteristico del mondo tardoantico e medioevale, di una tipologia ritrattistica preesistente e reinterpretata durante il corso dei secoli, cioè l'*imago clipeata* a cui è conferita una molteplice valenza semantica. A differenza dei normali ritratti, scolpiti o dipinti, quello clipeato – oltre a configurarsi come una preziosa 'immagine nell'immagine' che gioca volutamente con la percezione tra spazio reale e spazio apparente –, conferisce all'effigiato un carattere maggiormente solenne proprio grazie all'alterità del limite imposto dallo scudo. Forme circolari racchiudenti totalmente o parzialmente esseri divini sono già attestate nell'antico Egitto[25] dove, in luogo di dischi solari, circoscrivono la sacralità e inviolabilità dello spazio abitato dagli effigiati assolvendo al medesimo ruolo conferito al clipeo nei secoli successivi. Conosciuta in epoca greca fin dal periodo classico, poiché impiegata con una funzione celebrativa per rappresentare eroi e uomini illustri, l'*imago clipeata* assume il chiaro senso di 'porta aperta su una dimensione divina' in epoca ellenistica, quando è utilizzata per sottolineare il carattere sacrale dell'effigiato identificandosi con l'*Ouranos* entro cui possono trovare posto divinità, eroi vittoriosi e in generale personaggi importanti i quali, ritenuti degni di una prestigiosa ed elitaria distinzione sociale, vengono elevati *ad sidera* per essere onorati.[26] Il *clipeus* è noto anche a Roma e nelle sue province fin dal periodo repubblicano dove è adoperato in ambito funerario, talvolta sostenuto da *Nikai* o Eroti rimarcanti il movimento ascensionale dell'anima verso il cielo, per sottolineare la dimensione ultraterrena dei defunti; in periodo imperiale passa poi a designare il carattere onorifico e la dignità cultuale del sovrano.[27] Con l'avvento del cristianesimo esso diviene uno degli elementi utili, insieme al nimbo, per distinguere i personaggi importanti della storia sacra quali i santi, i martiri e i profeti[28] ma soprattutto per celebrare la glorificazione del figlio di Dio attraverso la sua immagine o i suoi diretti emblemi, quali la croce e il *chrismon* sostenuti in alcuni casi da angeli, dando così vita a una cifra iconografica straordinariamente ricca di varianti.

Emblematica, proprio perché raffigurata con una funzione trionfale analoga a quella delle *Nikai* pagane e degli angeli cristiani è la Vergine dipinta tra IV e VI secolo e ormai danneggiata sulla parete meridionale della cappella sepolcrale di Teodosia, nella necropoli meridionale dell'antica Antinoe a sud del Cairo,[29] forse la più antica testimonianza finora nota di una Madonna clipeofora. Maria, identificabile con certezza dal nome iscritto ai lati del suo capo, è posta alla sinistra della defunta e sorregge dal basso, con la mano sinistra velata, uno scudo circolare con al centro la croce **[fig. 1]**. Questo particolare gesto mutua da un antico cerimoniale achemenide, adottato poi dalla corte romana imperiale e bizantina secondo il quale i sudditi manifestavano rispetto, alla presenza

19 Gharib et al. 1989, 183-4.
20 Massimo il Confessore, *Vita della Vergine*. CSCO 478-9, 3-38.
21 Zeno, *Trattati* 2.12.2. PL 11, 416-17.
22 Agostino, *Sermone 184*, 3-3. NBA 32.1.7.
23 Pietro Crisologo, *Sermone 144*, 1-7. PL 52, 585B-586C.
24 Pier Damiani, *Sermone 46*. PL 144, 748B-761C.
25 Hornung 1999, 38, 77-8; Rambova, Piankoff 1954, 71-4.
26 Sotira 2013, 22.
27 Sotira 2013, 25-7.
28 Sotira 2013, 34 ss.
29 Del Francia Barocas 2012, 165-211; Manfredi 2012, 329-37; Breccia, Donadoni 1938, 285-318.

e-ISSN 2385-2720

del sovrano, coprendo le proprie mani con un velo o con parte del mantello.[30] Sembrerebbe un atteggiamento di riverenza e ossequio ancorché di adorazione rivolto al Figlio di Dio, ma può indicare l'azione del mantenere o l'attesa del ricevere (prefigurazione del concepimento divino) qualcosa ritenuto immensamente sacro tanto da non poter essere toccato a mani nude; da tale antico segno si è successivamente sviluppato l'uso dei veli liturgici con i quali accoliti e sacerdoti, durante le funzioni religiose, velavano le proprie mani per entrare in contatto con i vasi sacri e il Corpo di Cristo transustanziato in specie eucaristiche.[31] Il contesto funerario lascia facilmente supporre che Maria, modello e guida per i cristiani, mostri la croce come unica via da seguire per giungere alla salvezza eterna e aspirare alla risurrezione. Essa è simbolo della *Kenosis*,[32] di cui fine ultimo è la redenzione per mezzo del sacrificio del Redentore, reso attuabile proprio attraverso l'Incarnazione nel grembo della Madre.

All'Egitto del VI-VII secolo appartiene un'altra tra le più antiche testimonianze note di Maria che sostiene l'*imago clipeata*, rintracciabile precisamente nella cappella XXVIII del Monastero copto di Bawit[33] **[fig. 2]**. Il dipinto murale, conservato oggi presso il Museo del Cairo, decorava originariamente la nicchia absidale di uno dei numerosi edifici abbondantemente affrescati con pitture a soggetto sacro e profano nel complesso monastico costruito per volontà di Apa Apollo tra il 386 e il 388 nei pressi di Ermopoli.[34] La Madre di Dio, seduta in trono tra due arcangeli in atto di incensare con dei turiboli accesi, regge con entrambe le mani, sollevandolo leggermente, il medaglione celeste spostato in direzione del suo ginocchio sinistro. L'Emmanuele è seduto e ha nella mano sinistra un rotolo poggiato su un ginocchio, mentre con la destra benedice.[35] Al di là della semplice quanto sofisticata rappresentazione che mostra uno tra i primi esempi di *Theotokos Angheloktistos*, la presenza dell'aura azzurra circoscrive entro uno spazio 'alterato' e visibile il Cristo, rievocando quel significato cosmico di cui il clipeo era foriero già nei secoli precedenti. Quest'ellissoide di luce, dunque, evidenzia la diversità di dimensione del Figlio rispetto alla Madre, come se fosse presente ma non materialmente reale, cioè incarnato nel suo grembo e in attesa di nascere come uomo. Anche la Chiesa copta, attraverso i suoi testi, esalta la Deipara affidandole poeticamente il privilegio di essere più vasta del cielo, [36] è pertanto possibile ipotizzare che anche tra le mura del Monastero echeggiasse il celebre inno di Basilio Magno, creando una suggestiva e scenografica interrelazione catechetica tra testi, musica e immagini.[37]

Figura 1 *Vergine clipeofora*. IV-VI sec. Part. dell'affresco della parete meridionale. Antinoe, Cappella di Teodosia. Foto © Scavi Istituto Papirologico «G. Vitelli» 1936-38, Istituto Papirologico «G. Vitelli», Università degli Studi di Firenze. Su concessione

Il modo con il quale la Vergine solleva *l'imago Christi*, come a volerne esaltare il lato eroico e trionfale al cospetto degli astanti, richiama il linguaggio aulico romano-imperiale secondo cui al clipeo era stato conferito un valore apoteotico utile a rafforzare il processo di divinizzazione dell'imperatore per il tramite del suo ritratto;[38] l'Emmanuele entro la mandorla tra le braccia della Madre,

30 Santoro 1972, 37-42; Del Francia Barocas 2012, 182.

31 Borella 1941, 97-107.

32 In riferimento al momento dell'Incarnazione il termine identifica la consapevole umiliazione di Cristo accettando di abbassarsi alla forma umana per ubbidire così al volere del Padre e accettare consapevolmente la sua Passione, come spiegato da Paolo nella lettera ai Filippesi [Fili. 2:7].

33 Clédat 1916, 153-7.

34 Iacobini 2003, 63-76; 2000.

35 Kondakov [1914] 2014, 292-3; Cantone 2011, 17-25; Grabar 1946, 226-30.

36 Giamberardini 1974, 11 ss.; Gharib et al. 1991, 806 ss.

37 Poco si conosce circa la regola monastica e l'ordinamento liturgico del Monastero. Iacobini 2000, 38 nota 66.

38 Sotira 2013, 27

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 *Vergine con Bambino tra angeli*. VI-VII secolo. Affresco, part. della Cappella XXVIII del monastero di Apollo a Bawit. Il Cairo, Museo Copto. Foto: (Ihm, Tav. XVIII, I), Alma Mater Studiorum Università di Bologna, versione digitale disponibile con licenza CC BY ND su AlmaDL AMSHistorica. http://hdl.handle.net/20.500.14008/47574

Figura 3 *Victoria in clipeo scribens*. II secolo. Part. del fregio marmoreo della Colonna Traiana. Roma, Fori imperiali. Foto © Ministero della Cultura-Parco Archeologico del Colosseo. Su concessione

infatti, pur essendo un bambino poco dimostra della sua innocente umanità in favore della sua regalità, sottolineando come ciò che viene rappresentato sia il *Logos*, esistente nella natura divina ancor prima di divenire uomo. In quest'ottica mistagogica Gesù, pur avendo sembianze di un infante, è sempre vestito con abiti sacerdotali ed è benedicente, esaltando la sua condizione divina a discapito di quella umana. Questo emblematico insegnamento della dottrina cristiana, cioè di un fanciullo pienamente cosciente del motivo della sua Incarnazione e del suo ruolo messianico, trova esplicita formulazione tra XII e XIII secolo nell'esegetica della Scolastica medievale secondo la quale il Messia, al momento della sua concezione in Maria, aveva già assunto sembianze di uomo formato e perfetto.[39]

Se l'*imago clipeata* del Salvatore, con i tratti di un giovane fanciullo in piena coscienza di sé, appare come il corrispettivo visivo di queste meditazioni dottrinali ed è debitrice delle immagini del trionfo imperiale,[40] il modo in cui è sorretta – spostandola fuori dall'asse centrale del suo corpo –, sembra configurarsi come una trasmigrazione di gesti e simboli mutuati da rappresentazioni di divinità femminili precristiane caricate, però, di nuovi significati che danno origine a costruzioni iconografiche 'ibride', tra loro legate da un comune nesso paradigmatico. Innegabile è la somiglianza con il tipo della *Victoria in clipeo scribens*, stante o seduta, particolarmente diffuso durante il periodo romano imperiale con l'intento propagandistico di celebrare le imprese del sovrano,[41] come la Victoria alata inserita nel fregio della colonna di Traiano al fine di lasciare *in perpetuum* il ricordo delle vittorie dell'imperatore contro i Daci incidendone le gesta su uno scudo dalla forma ellissoidale sostenuto con un gesto del tutto familiare; o, ancora, la Victoria alata stante posta sul rovescio di un *follis* di Massenzio riferibile al 307-312 e ora esposto presso il Museo Archeologico Nazionale G. Asproni di Nuoro **[fig. 3]**.

A sua volta, come già notato,[42] lo schema della Vittoria con clipeo mutua, con tutta probabilità, da più antiche e rare immagini di Afrodite *hoplismene*, cioè armata, talvolta raffigurata mentre sostiene e indica lo scudo, come l'Afrodite di Perge[43] del II secolo d.C., oppure intenta a specchiarsi su quello dell'amato Ares:[44] ne sono illustri esempi la cosiddetta Afrodite di Brescia[45] databile al III secolo a.C., e la dea dipinta sulla più antica anfora a figure rosse, risalente al IV secolo a.C., conservata presso il Museo archeologico di Paestum **[fig. 4]**. In questo caso Afrodite è affiancata da due Eroti che la scortano adorandola, mentre lo spazio tutt'attorno si riempie di fiori sbocciati e rigogliosa vegetazione; si tratta di una formula schematica che non solo rievoca alla mente la successiva

39 Stancati 2009, 26-32.
40 Grabar 1968, 607 ss.
41 Cantone 2011, 20.
42 Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003, *passim*.
43 Moreno 2002, 119-57, in part. 127-30.
44 Chini 1997, 135 ss.
45 Patera, Morandini 2021; Bonoldi 2005; Bonoldi, Centanni, Lovisetto 2003.

Figura 4 *Afrodite con scudo tra due Eroti*. IV secolo a.C. Part. dell'Anfora del Pittore di Afrodite. Capaccio Paestum, Museo Archeologico di Paestum. Foto: Parchi Archeologici di Paestum e Velia, su concessione

Figura 5 *Afrodite che si specchia nello scudo*. II-III sec. d.C. Frammento di affresco. Corinto, Museo Archeologico. Foto: I. Ioannidou, L. Bartzioti © American School of Classical Studies at Athens, Corinth Excavations. Su concessione

impostazione iconografica della Vergine tra angeli – dimostrandone una chiara derivazione visuale – ma evidenzia il nesso concettuale tra il tema della natura rinvigorita dall'arrivo di Afrodite sulla terra, segnando il sopraggiungere della primavera dopo il gelo mortifero dell'inverno,[46] e l'idea cristiana di Risurrezione e del ritorno del figlio di Dio dal regno della morte alla vita.

Quelle riguardanti la dea della bellezza provvista di scudo sono immagini ispirate alle numerose (e a volte discordanti) fonti letterarie antiche che la descrivono come sposa, amante o sorella del dio della guerra Ares e per tale motivo dotata di alcune armi;[47] divinità dai molteplici aspetti connessi al mondo della natura e della fecondazione Afrodite diviene, durante il corso dei secoli, l'emblema sia dell'amore fisico e sensuale che ideale e puro.[48] Modello sicuramente apprezzato e reso celebre dalla circolazione su monete e oggetti di piccolo formato,[49] si attesta anche nell'arte monumentale con forme 'sincretiche' somiglianti per peculiarità dando vita, a loro volta, a numerose ed eterogenee possibilità espressive, come testimoniano rispettivamente il frammento di affresco proveniente da un edificio residenziale situato a est del teatro di Corinto, raffigurante Afrodite *hoplismene*[50] (II-III secolo) **[fig. 5]** e la divinità a essa dipendente seduta accanto a un atleta vittorioso e con uno scudo in mano, nel mosaico pavimentale di un altro edificio pubblico della stessa città, una probabile per-

46 Serafini 2010, 149; Moormann, Uitterhoeve 2004, 21.

47 Delivorrias 1984, 52, 102, 520; Kousser 2004, 97 ss. Pausania e Strabone ricordano le numerose città greche, in particolar modo a Corinto dove era venerata 'in armi'. L'armamento, tuttavia, potrebbe essere un attributo assorbito da culti più antichi di divinità femminili orientali. Cf. Serafini 2010, 152; Chini 1997, 133 ss.

48 Chini 1997, 134.

49 Robinson 2012, 117.

50 Hamiaux 2011, 71; Williams 2005, 236-40.

Figura 6 *Toletta di Venere*, part. del *Cofanetto di Proiecta*. Fine IV-inizio V secolo. Argento sbalzato e dorato. Londra, British Museum. ©The Trustees of the British Museum. License CC BY-NC-SA 4.0

Figura 7 *Donna che regge uno scudo*. 50-40 a.C. Part. di affresco proveniente dalla Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale. New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto © The Metropolitan Museum of Art. Public Domain

sonificazione di Corinto e dei giochi istimici.[51] Sul coperchio del più tardo cofanetto della cristiana *Proiecta* (fine IV-inizio V secolo), Venere – seduta dentro una conchiglia sostenuta da creature marine allo stesso modo in cui i due Eroti elevano il doppio ritratto clipeato degli sposi sul pannello superiore –, trattiene lo scudo che è definitivamente trasfigurato in uno specchio ellissoidale, strumento di 'mera' beltà, ricollegandosi alla scena di toletta sviluppata al di sotto, nello scomparto frontale del cofanetto[52] **[fig. 6]**.

Esiste un rapporto simbolico maggiormente evidente con la più antica ed enigmatica donna sorreggente uno scudo con la figura di un uomo nudo impressa al centro, proveniente dalla parete est del triclinio della Villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale, risalente agli anni 50-40 a.C. circa **[fig. 7]**. Sicuramente legata al significato narrativo delle altre megalografie presenti, è stata identificata come una veggente in atto di predire la nascita di un monarca, di cui il riflesso sull'ellisse è emblema anticipatore.[53] Si tratterebbe, in quest'ultimo caso, di un'ipotesi dall'alto valore allegorico che trova notevoli similitudini con il medesimo ruolo attribuito, successivamente, al disco cristico delle immagini mariane, tracciando una certa continuità e 'fluidità' iconografica durante il corso dei secoli. È anzi possibile ipotizzare cautamente che questa particolare figura femminile clipeofora non sia stata abbandonata al tramonto dell'età tardoantica e pagana, ma sia in realtà sopravvissuta rivestendo i nuovi panni della *Theotokos Platytera* con il clipeo divenuto elemento peculiare della sua gravidanza. A convalidare questo processo di ibridazione è l'impiego dell'appellativo *Nikephoros/Nikopoios*, cioè 'Apportatrice di Vittoria', attribuito in età antica ad Afrodite[54] e successivamente conferito alla Madre di Dio in qualità di garante della vittoria imperiale nel contesto bellico, come conferma il *recto* del sigillo di piombo del *Proedros* e *Parakoimomenos* Giovanni (XI-XII secolo), in cui l'iscrizione «ΜΡ ΘΥ ἡ Νικοποιός» accompagna proprio una riproduzione della Vergine con lo scudo innanzi al petto **[fig. 8]**.[55]

Il tipo della *Theometor* clipeofora ritorna su un'icona di lino, anch'essa proveniente dall'Egitto del VI-VII secolo, ma di cui sono poche e scarne le notizie certe circa la sua originaria destinazione,[56] venduta a un collezionista privato presso la Temple

51 Si tratta di *Eutychia*, la Buona Sorte, ma è stata identificata anche con una Vittoria o con la stessa Afrodite. Cf. Robinson 2012, 116, 127; Shapiro 1993, 86-8.

52 Kitzinger 2018, 44-5; Centanni 2005, 125.

53 `https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247011`. Altre ipotesi la identificano come ancella, figura rituale, o Venere in armi. Cf. Zanker 2020, 90-5; Grimaldi 2011, 552; Barnabei 1901, 58.

54 Pausania, *Periegesi della Grecia*, 2.19 § 6; Cf. Zolotnikova 1997, 255-76; Pirenne-Delforge 1994, 109.

55 Pentcheva 2010, 102-8; Kondakov [1914] 2014, 294.

56 Cantone 2011, 17-25.

Figura 8 *Theotokos Nikopoios*. XI-XII secolo. Recto del sigillo di piombo di Giovanni proedros e parakoimomenos. Cambridge, MA, Harvard Art Museum. Foto: Arthur M. Sackler Museum, lascito di Thomas Whittemore. Byzantine Collection, Dumbarton Oaks. Su concessione

Figura 9 *Vergine col Bambino*. VI-VII secolo. Pittura a encausto su lino. Collezione privata, (precedentemente: Londra, Temple Gallery). Foto: Ene Drăghici-Vasilescu 2007, 89, fig. c. Su concessione

Gallery di Londra dov'era conservata fino al 2005 **[fig. 9]**. Maria è ritratta frontalmente e regge, decentrandola leggermente rispetto all'asse del suo busto, la mandorla di cui è percettibile e tangibile solo la cornice esterna: il fondo dell'ellissoide, infatti, restituisce la sensazione di una completa trasparenza, come del resto conferma il dettaglio del palmo della mano destra visibile pur essendo posto dietro di essa. Il Cristo Emmanuele, seduto al suo interno, ha il capo nimbato ed è in atto di benedizione sebbene la pittura, molto deteriorata in questa zona, non consente di decifrare al meglio la posizione della mano destra né se con la sinistra stia tenendo un rotolo.[57] Se l'impostazione formale dell'icona ha un immediato rimando alle *imagines clipeate* recanti, come si è detto, un valore sacro ed eterno, la trasparenza del fondo costituisce, invece, un eccezionale *unicum* difficilmente riproposto nei secoli successivi: il divino infante appare diviso dallo spazio reale della Madre grazie alla cornice ellissoidale che lo circoscrive ma è allo stesso tempo unito intimamente a lei che lo sostiene senza sforzo come per innalzarlo alla visione dell'osservatore in quanto 'frutto del suo seno' quasi a voler suggerire il carattere prodigioso della sua gravidanza vista 'in trasparenza'.[58]

Sono i temi dell'amore, della vittoria e della vita, dunque, i *traits d'union* che collegano le figure femminili clipeofore pagane alla *Platytera*: come testimonianza del suo trionfo *Venus* sostiene lo scudo di Marte il quale, vinto con la forza dell'amore se ne disarma, spogliandosi, per unirsi a lei; le *Nikai* sorreggono il clipeo con inciso il nome del vincitore o le imprese da lui condotte, affinché la loro fama sia celebrata in eterno. Maria, invece, sorregge il figlio incarnato che nascendo rende possibile il trionfo della vita sulla morte e sul peccato originale.

Accanto a questa variante in cui la Vergine regge in maniera decentrata il clipeo come fosse, si è detto, un ritratto sullo scudo da imporre alla venerazione degli astanti se ne accosta una seconda, maggiormente intimistica, caratterizzata dall'*imago Christi* posta esattamente al centro del

57 Temple, Cormack 2005, 22-9.

58 Luquet 1924, 137 ss.

Figura 10 *Vergine col Bambino tra Sant'Anna con Maria Bambina e Sant'Elisabetta con Giovanni Battista*. VIII secolo. Affresco. Roma, Chiesa di Santa Maria Antiqua. Foto © Ministero della Cultura-Parco Archeologico del Colosseo. Su concessione

busto per identificarsi chiaramente con il suo ventre gravido ed enfatizzare ancora meglio il carattere divino della sua maternità. Tra i più antichi esempi di questo modello iconografico si segnala l'affresco campito nel catino dell'abside settentrionale della *Panagia Drosiani* sull'isola di Naxos, risalente alla seconda metà del VII secolo.[59] La bella *Platytera*, a mezzo busto e avvolta in un ampio maforio dal colore scuro superstite in labili tracce, trattiene il medaglione innanzi a sé e sembra voler stabilire, con la mano sinistra, un vero e proprio contatto fisico con l'Emmanuele presente al suo interno. Si tratta di un dettaglio particolarmente esclusivo e materno, visibile con maggiore chiarezza nell'icona murale, anch'essa del VII secolo, dipinta nell'esonartece della chiesa romana di Santa Sabina all'Aventino:[60] la mano destra della Madre è poggiata sopra l'ellissoide quasi a voler proteggere e carezzare il Figlio. La Vergine a Naxos, inoltre, dialogando metaforicamente con i ritratti clipeati dei santi medici anargiri Cosma e Damiano posti ai suoi lati e con l'insolita *Deesis* con Salomone e l'*Ecclesia*, presente nel registro inferiore dell'abside,[61] diviene il fulcro della composizione dal quale promana il concetto soteriologico dell'intercessione, tramite la preghiera, per la protezione dal male – inteso altresì come manifestazione di malattie fisiche e mentali –, e della salvezza eterna di anima e corpo.

Anche nella chiesa romana di Santa Maria Antiqua è visibile un'immagine della *Platytera* **[fig. 10]**: il celebre affresco delle tre madri decora una nicchia di piccole dimensioni ubicata in fondo alla navata laterale occidentale sul muro destro ed è datato al periodo di papa Paolo I (757-67) o poco dopo.[62] Maria sostiene dal basso con entrambe le mani (quella destra non più visibile) una mandorla blu con il Cristo Bambino in piedi visibile al centro, raffigurato con un rotolo, nel consueto gesto di benedizione. Ai loro lati trovano posto, anch'esse sedute, Sant'Anna e Sant'Elisabetta con in braccio i loro figli, rispettivamente Maria Bambina e

59 Masuda 2022, 322 ss.; Drandakis 1989, 18 ss.; 1988, 51-6, 87-9.

60 Tempesta 2016, 11 ss.

61 Lidov 2017, 11-2.

62 Bordi 2016, 35-53, in part. 51; 2014, 285-90. Kondakov [1914] 2014, 293; Matthiae 1987, 234 secondo cui la datazione proposta per l'affresco debba inserirsi all'incirca tra l'800 e l'850.

e-ISSN 2385-2720

Figura 11
Afrodite che sorregge una conchiglia. II-III secolo. Placchetta in osso. Atene, Museo Benaki. Foto: Thierry Jamard, su concessione

Figura 12
Figura alata (Nike?) che tiene una phiale. 340-330 a.C. Terracotta. Londra, British Museum. ©The Trustees of the British Museum. License CC BY-NC-SA 4.0

il piccolo Giovanni Battista. Senza dubbio l'affresco suggerisce, proprio in virtù dell'intromissione del *clipeus*, il carattere sensazionale della maternità della Vergine avvenuta per conseguenza di un concepimento senza concorso d'uomo a differenza di quello di Anna ed Elisabetta, sebbene anche quest'ultime siano ricordate dalle fonti come gravidanze miracolose. Il clipeo sembra volersi identificare con il ventre, redento e verginale, meritevole di contenere il Figlio di Dio;[63] il colore blu intenso, inoltre, assomigliando visivamente all'empireo, rimanda a quell'ormai celebre paragone di maggioranza tra la Vergine e il cielo effettivamente presente nel pensiero mariano di numerosi scrittori dell'ultimo periodo patristico.[64]

È ancora una volta un'iconografia di Afrodite, in questo caso *Anadiomene*, cioè emersa dalle acque, a configurarsi come prototipo che ha ispirato l'immagine mariana: presso il British Museum[65] di Londra e il Museo Benaki[66] di Atene sono custoditi due reperti – una statuetta in bronzo (I-II sec.) e una placchetta in osso (II-III sec.) **[fig. 11]** –, raffiguranti la dea che sorregge, per coprirsi, una conchiglia posta innanzi al pube o al ventre riproponendo una gestualità, come già constatato,[67] coincidente a quello della *Platytera*. La conchiglia, suo noto attributo,[68] non solo rievoca il mito della nascita di Afrodite dal mare e del suo approdo sulla terraferma ma, confluendo all'altezza del pube e del ventre (e fondendosi con esso) richiama i concetti di fertilità e procreazione propri del suo culto e sovrapponibili a quelli inneggianti la maternità divina di Maria, la cui gestazione è paragonata dalle fonti letterarie antiche a una conchiglia: come la perla è misteriosamente originata in modo verginale al suo interno, così Maria concepisce nel suo utero, da sola e senza concorso d'uomo, Gesù.[69]

Con lo sguardo rivolto ancora al mondo religioso precristiano è possibile individuare un altro archetipo che ha contaminato la costruzione iconografica della *Blachernitissa* con il medaglione sostenuto o sospeso innanzi al petto, come corrobora il confronto con una piccola statuetta di terracotta risalente al IV secolo a.C., ritrovata

63 Mango 1994, 165-70.
64 Gharib et al. 1989, 358, 413, 659.
65 Masson 1968, 395 fig. 15.
66 Papagiannaki 2010, 337 fig. 17.4.
67 Cantone 2011, 20.
68 Bratschkova 1938, 2 ss.
69 Gharib et al. 1991, 114; 192; 869.

e-ISSN 2385-2720

in Libia e oggi conservata, piuttosto deteriorata, presso il British Museum **[fig. 12]**. È una divinità in piedi, alata, verosimilmente una *Nike*, che sostiene innanzi a sé all'altezza del ventre un oggetto circolare molto simile a un clipeo identificato come una *phiale*. Le *phialai*, preziosi vasi senza piedi né anse, dall'invaso poco profondo e spesso decorato, erano particolarmente utilizzate durante i rituali religiosi per contenere e offrire le libagioni (spesso liquidi) alle divinità. Connesse, dunque, più di altri utensili alla dimensione cerimoniale e sacerdotale, hanno trovato una ricca riproduzione nell'arte religiosa greca, etrusca e romana.[70] Il rituale dell'offerta evocato dal manufatto si intreccia, attraverso segni e significati, al sacrificio di Cristo e alla sua Passione: la Vergine sostiene il clipeo come una *phiale* divenendo metafora stessa del sacramento eucaristico istituito dal Figlio il quale ha liberamente accettato di immolarsi per la salvezza umana. Tale offerta di sé è attuabile solo grazie all'Incarnazione di Gesù nel grembo di Maria di cui il ruolo nell'Economia della salvezza è considerato dai Padri della Chiesa per nulla secondario. Ella è l'altare,[71] la mensa del sacrificio eucaristico e il vaso dell'olocausto; la letteratura religiosa dei primi secoli la paragona a una «Coppa colma di letizia»[72] e a un «Vaso d'oro contenente la manna».[73]

Sembra che il clipeo, seguendo un percorso di 'naturale ibridazione' e trasformazione, abbia trasmesso il suo significato all'interno di sistemi religiosi e culturali differenti, originando forme iconografiche nuove ma ricombinate con elementi familiari. Il suo valore simbolico non ha soltanto fatto risaltare l'effige (o l'emblema) di chi vi è ritratto al suo interno, ma ha conferito qualità e merito al ruolo di chi lo sostiene, facilitando negli osservatori contemporanei interpretazioni ricche e ben strutturate, in linea con gli insegnamenti dottrinali.

Bibliografia

Agostino d'Ippona (1986). *Sermone 184*. Bellini, P.; Cruciani, F.; Tarulli, V. (a cura di). Roma. Nuova Biblioteca Agostiniana 32/1.

Angelidē, C.; Papamastorakēs, T. (2005). «Picturing the Spiritual Protector from Blachernitissa to Hodegetria». Vassilaki, M. (ed.), *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 209-23. https://doi.org/10.4324/9781315252674–34.

Angelidē, C. (1994). «Un texte patriographique ed édifiant: le 'discours narratif' sur les Hodègoi». *Revue des études byzantines*, 52, 113-49. https://doi.org/10.3406/rebyz.1994.1888.

Artioli, M.B. (1988). *Liturgia eucaristica bizantina*. Torino.

Barnabei, F. (1901). *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale. Relazione a S.E. il ministro dell'Istruzione Pubblica con una memoria di Felice Barnabei*. Roma.

Bergamo, M.; Centanni, M. (2005). *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano.

Breccia, E.; Donadoni, S. (1938). «Le prime ricerche italiane ad Antinoe (Scavi dell 'Istituto Papirologico Fiorentino negli anni 1936-1937». *Aegyptus*, 18(3-4), 285-318.

Bonoldi, L.; Centanni, M.; Lovisetto, L. (2003). «Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia». *La Rivista di Engramma*, 25, 55-72. https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2535.

Bonoldi, L. (2005). «Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia». *La rivista di Engramma*, 41, 1-14. https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2229.

Bordi, G. (2014). «Santa Maria Antiqua prima di Maria Regina». Bordi, G. et al. (a cura di) *L'officina dello sguardo; scritti in onore di Maria Andaloro*. Roma, 285-90.

Bordi, G. (2016). «Santa Maria Antiqua attraverso i suoi palinsesti pittorici». Andaloro M. et al. (a cura di), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*. Milano, 35-53.

Borella, P. (1941). «Le mani velate nella liturgia e nell'antica arte cristiana». *Arte cristiana*, 29, 97-107.

Boriello, L. (2014). «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente: la Vergine Orante del Segno». *Arte cristiana*, 102, 299-310.

Bottini, A. (2010). «Una Phiale mesomphalos in argento ed oro da Metaponto». *Kölner Jahrbuch*, 43, 147-56.

Bratschkova, M. (1938). *Die Muschel in der antiken Kunst*, Sofia.

Cantone, V. (2011). «Iconografia mariana e culto popolare nel Codice Siriaco 341 di Parigi». *Rivista di storia della miniatura*, 15, 17-25.

Centanni M. (a cura di) (2005). *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. Milano.

Chiaranz, P. (2016). *Liturgikon, il rito della Proskomìdia e le Liturgie eucaristiche nella Chiesa greco-ortodossa*. Venezia.

70 Bottini 2010, 147-51 note 6-8; Morelli 2005b, 177 ss. È, inoltre, interessante notare come la dimensione femminile sia spesso associata al tema dell'offerta alla divinità che si manifesta, a livello artistico, anche attraverso il legame cerimoniale tra le donne e le patere. Morelli 2005a, 568.

71 Si veda, in proposito: Lidov 2017, 10 ss.

72 Gharib et al. 1988, 960.

73 Gharib et al.1989, 412, 644.

Chini, P. (1997). «Afrodite armata su alcune lucerne del Museo Nazionale Romano e dell'Antiquarium Comunale di Roma». *Rivista di Studi Pompeiani*, 8, 129-42.

Chouliaras, I.P. (2019). «Οι πρώτες φάσεις διακόσμησης του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Χρύσοβο Ναυπακτίας (αρχές του 14ου αιώνα και π. 1500)». Δελτίον ΧΑΕ, 40, 223-70. https://doi.org/10.12681/dchae.21833.

Clédat, J. (1916). *Le Monastère et la nécropole de Baouît*. 2 voll. Le Caire.

Constas, N. (2003). *Proclus of Costantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity: Homilies 1-5, Texts and Translations*. Leiden. https://doi.org/10.1163/9789047404309_006.

De Giorgi, M. (2016). *Il transito della Vergine. Testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale*. Spoleto.

Del Francia Barocas, L. (2012). «L'immagine della croce nell'Egitto cristiano». *Rivista Degli Studi Orientali*, 85(1-4), 165-211.

Delivorrias, A. (1984). s.v. «Aphrodite». Gialoúris, N. (ed.), *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. 2. Zurich, 1-2.

Drandakis, N.B. (1989). «Panagia Drosiani». Chatzidakis, M. et al. (eds), *Byzantine Art in Greece: Naxos*. Athen.

Drandakis, N.B. (1988). Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή Νάξου. Athen.

Ene Drăghici-Vasilescu, E. (2007). «A Gaze from the Fourth Century. Part two: The Rendering of Christ in the Temple Icon of the Theotokos». *Byzantinoslavica*, 65, 83-90. https://doi.org/10.14795/j.v6i1.380.

Epifanio di Salamina (1857). *Panarion*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Graeca 41.

Esichio di Gerusalemme (1865). *Homilia in honore Sancta Maria Mater Dei*. Migne, J.P: (éd.). Paris. Patrologia Graeca 93.

Gharib, G. et al. (a cura di) (1988). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 1. Roma.

Gharib, G. et al. (a cura di) (1989). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 2. Roma.

Gharib, G. et al. (a cura di) (1990). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3. Roma.

Gharib, G. et al. (a cura di) (1991). *Testi mariani del primo millennio*, vol. 4. Roma.

Giamberardini, G. (1974). *Il culto mariano in Egitto nei primi sei secoli: origine-sviluppo-cause*. Gerusalemme.

Gianotti, G.F. (a cura di) (2023). *La porta d'Oriente: Cipro e la molteplicità delle culture*. Torino.

Goggin, J.F. (1913). s.v. «Liturgy of St. Basil». Herbermann, C.G. et al. (eds), *Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*, vol. 2. New York.

Grabar, A. (1946). *Martyrium, recherche sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. 2. Paris.

Grabar, A. (1968). «L'imago clipeata chretienne». Grabar, A. (éd.), *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. 1. Paris, 607-12. *https://doi.org/10.3406/crai.1957.10755*.

Grimaldi, M. (2011). «Alcuni esempi di riflessi della grande scultura ellenistica nella pittura romano-campana». La Torre, G.F., Torelli, M. (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni = Atti del Convegno di Studi* (Messina, 24-25 settembre 2009). Roma, 547-80.

Hamiaux, M. (2017). «Le type statuaire de la Venus de Milo». *Revue archéologique*, 1, 63, 65-84. https://doi.org/10.3917/arch.171.0065.

Hornung, E. (1999). *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Ithaca, NY. Trad. of: *Altägyptische Jenseitsbücher*. Darmstadt, 1997.

Iacobini, A. (2000). *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*. Roma.

Iacobini, A. (2003). «Arte per i monaci nell'Egitto bizantino: componenti iconiche e componenti narrative negli affreschi di Bawit». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 27-30 settembre 2000). Parma, 63-76.

Kitzinger, E. (2005). *Alle origini dell'arte bizantina; correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*. Edizione italiana a cura di M. Andaloro; P. Ceraretti. Milano.

Kondakov, N.P. [1914] (2014). *Iconografia della Madre di Dio*. Trad. di I. Foletti. Roma. Trad. di: *Ikonografija bogomateri*. Petrograd.

Kousser, R. (2004). «The World of Aphrodite in the Late Fifth Century B.C.». Marconi, C. (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Leiden, 97-112. https://doi.org/10.1163/9789047405146_011.

Lange, R. (1964). *Die byzantinische Reliefikone*. Recklinghausen.

Lebon, J. (1933). «Discours d'Atticus de Constantinople sur la sainte Mère de Dieu». *Le Muséon. Revue d'études orientales*, 46, 167-202.

Lidov, A. (2017). «The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture». *Ikon*, 10, 9-26. https://doi.org/10.1484/j.ikon.4.2017002.

Luquet, G.H. (1924). «Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien». *Revue Archéologique*, 19. Paris, 137-49.

Mango, C.A. (1998). «The Origins of the Blachernae Shrine at Costantinople». Cambi, N.; Marin, E. (eds), *Radovi XIII. međunarodnog Kongresa za Starokršćansku Arheologiju = Acta XIII Congressus internationalis archaeologiae christianae* (Split-Poreć, 25 September-1 October 1994), vol. 2. Split, 61-76. https://doi.org/10.12681/dchae.1101.

Mango, C.A., (1994). «The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos». *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, ser. 4, 17, 165-70.

Manfredi, M. (2012). «Il sito di Antinoe». *Rivista degli studi orientali*, n.s., 85(1-4), 329-37.

Mantas, A.P. (2001). Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας, *843-1204*. Αθήνα.

Matthiae, G. (1987). *Pittura romana del Medioevo*, vol. 1. Roma.

Masuda, T. (2022). «The Virgin Orans in Byzantine Apse Decoration». *Waseda Rilas Journal*, 10, 309-24.

Masson, O. (1968). «Kypriaka». *Bulletin de correspondance hellénique*, 92(2), 375-409. https://doi.org/10.3406/bch.1968.4907.

Massimo il Confessore (1986). *Vie de la Vierge*. Van Esbroeck, M.J. (éd.). Louvain. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 478-9/Scriptores Iberici 22.

Morelli, A.L. (2005a). «Occorrenze iconografiche della patera nelle emissioni a nome delle Auguste».

Alfaro, C. et al. (a cura di), *XIII Congreso Internacional de Numismática = Atti del Convegno* (Madrid, 15-19 settembre 2003), vol. 1. Madrid, 567-76.

Morelli, A.L. (2005b). «L'attributo della Patera e il ruolo religioso delle Auguste: la documentazione numismatica». Pera, R. (a cura di), *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*. Roma, 177-90.

Moreno, P. (2002). «Iconografia e stile della Vittoria di Brescia». Rossi, F. (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri = Atti del Convegno di Studi* (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, 3 aprile 2001). Milano, 119-57.

Moormann, E.M., Uitterhoeve, W. (2004). *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Trad. di E. Tetamo. Milano. Trad. di: *Van Achilleus tot Zeus*. Nijmegen, 1987.

Papagiannaki, A. (2010). «Aphrodite in Late Antique and Medieval Byzantium». Smith, A.C.; Pickup, S. (eds), *Brill's Companion to Aphrodite*. Leiden, 321-46. https://doi.org/10.1163/9789047444503_018.

Paribeni, A. (2007). «Separati in casa: i destini paralleli della chiesa e del palazzo delle Blacherne a Costantinopoli». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: la chiesa e il palazzo = Atti del Convegno internazionale di Studi* (Parma, 20-24 settembre 2005). Milano, 357-68.

Patera, A.; Morandini F. (a cura di) (2021). *La Vittoria alata di Brescia "non ho visto nulla di più bello"*. Milano.

Pentcheva, B.V. (2010). *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio*. Trad. di A. Regalzi. Milano. Trad. di: *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. Philadelphia, 2006.

Pier Damiani (1853). *Sermo 46*. Migne, J.P. (éd.), *Nativitate B.M. Virginis*. Paris. Patrologia Latina 144.

Pietro Crisologo (1846). *Sermone 144*. Migne, J.P. (éd.), Paris. Patrologia Latina 52.

Pirenne-Delforge, V. (1994). *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athens. https://doi.org/10.4000/books.pulg.1409.

Proclo di Costantinopoli (1864). *Oratio II. De incarnatione Domini nostri Jesu Christi, et de infusoriis*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Graeca 65.

Rambova, N., Piankoff, A. (eds) (1954). *Mythological Papyri*. New York. Bollingen Series XL-3. https://doi.org/10.4000/books.pulg.1409.

Randazzo, C. (2016). *La fuoriuscita del Logos: modalità ed effetti nei testi patristici dei primi quattro secoli. Identità del rapporto tra le modalità atemporali e temporali e tra i relativi effetti*. Lecce.

Robinson, B.A. (2012). «'Good Luck' from Corinth: A Mosaic of Allegory, Athletics, and City Identity». *American Journal of Archaeology*, 116(1), 105-32. https://doi.org/10.3764/aja.116.1.0105.

Santoro, A. (1972). «A proposito del cerimoniale delle 'mani coperte' nel mondo achemenide». *Rivista degli studi orientali*, 47(1-2), 37-42.

Serafini, N. (2010). «'Fra cielo e guerra': attorno ad un recente studio di Afrodite». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 96(3), 145-53.

Ševčenko Patterson, N. (1991). s.v. «Virgin Blachernitissa», «Virgin Platytera». Każdan, A.P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3. New York; Oxford.

Shapiro, H.A. (1993). *Personifications in Greek Art: the representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.* Zurich.

Sotira, L. (2013). *Dal mondo pagano a quello cristiano: l'imago clipeata (IV-IX secolo): mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*. Roma.

Stancati, T. (2009). *Tre mariologie. Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Tommaso da Kempis*. Napoli.

Tempesta, C. (a cura di) (2016). *L'icona murale di Santa Sabina all'Aventino*. Roma.

Temple, R.; Cormack, R. (eds) (2005). *Masterpieces of Early Christian Art and Icons = Exhibition, The Temple Gallery* (London, 15 June-30July 2005). London.

Teteriatnikov, N. (2005). «The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning Its Origin». Vassilaki, M. (ed.), *Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 225-38. https://doi.org/10.4324/9781315252674–35.

Volker, W. (2008). *Massimo il Confessore. Maestro della vita spirituale*. Trad. di C. Moreschini. Milano. Trad. di: *Maximus Confessor als Meister des geistlichen Lebens*. Wiesbaden, 1965.

Weis, A. (1985). *Die Madonna Platytera. Entwurf fur ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas*. Königstein im Taunusr.

Williams, C.K. (2005). «Roman Corinth: The Final Years of Pagan Cult Facilities Along East Theater Street». Schowalter, D.N.; Friesen, S.J. (eds), *Urban Religion in Roman Corinth: Interdisciplinary Approaches*. Cambridge, 221-47.

Zanker, P. et al (2020). *Roman Art: A Guide Through the Metropolitan Museum of Art's Collection*. New York.

Zeno di Verona (1845). *Trattati*. Migne, J.P. (éd.). Paris. Patrologia Latina 11.

Zervou Tognazzi, I. (1986). «L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria». *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, n.s., 40, 215-88.

Zolotnikova, O. (1997). «A Female Divinity in the Religious Policy of Antiochus IV through the Greek Religious Iconography». *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche*, 26, 255-76.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Interscambi e circolarità di modelli: il caso delle pitture rupestri tardomedievali nel santuario micaelico alle Grottelle di Padula

Eleonora Chinappi
Università La Sapienza Roma, Italia

Abstract The recent restoration of the partially unpublished late medieval paintings in the sanctuary of San Michele in Padula has made it possible to examine pictorial texts and their context. These include isolated panels, devotional aedicules and altars painted in the core of the sanctuary and in the atrium, among them narrative scenes rich in lively stylistic and compositional solutions expressed through idioms of popular intonation. Although the hermitage, then sanctuary, represents an isolated place by definition, it reveals an inverse tendency towards openness, a nature that has proved particularly permeant to allogenic elements over the centuries. In this perspective, the paintings in question are interesting for a series of reflections, which concern interchanges and circulation of models. The final results of these analyses offer an authentic fragment regarding the figurative culture of the *Regnum*.

Keywords Padula. Naples. Medieval painting. Angevin. Pilgrimage.

Summary 1 Dall'eremo al santuario: sulla rotta degli *itinera peregrinorum*. – 2 I pannelli mariani: un'ipotesi per il patronato. – 3 L'edicola agiografica di san Giacomo maggiore. – 4 *Alia fragmenta picta*.

1 Dall'eremo al santuario: sulla rotta degli *itinera peregrinorum*

Il santuario micaelico alle Grottelle di Padula si incunea lungo il versante orientale del colle San Sepolcro, immerso nel Vallo di Diano, cerniera tra Cilento e Lucania storica, crinale fluttuante nell'alto Medioevo tra i domini longobardi e i territori bizantini **[fig. 1]**.[1] Dalla particolare conformazione geologica del sito ne deriva il toponimo associato alla dedicazione a san Michele, sulla scia del binomio 'ancestrale' che ha unito sin dagli esordi del cristianesimo siti di matrice rupestre al culto deputato all'arcangelo psicopompo.

La posizione, solo in apparenza isolata, sembra averne plasmato fin dal passato più remoto le caratteristiche identitarie, riflettendosi nella sua *historia* e 'fortuna' conservativa. Quest'ultima di sicuro decretata dalla continuità cultuale, favorita dalla prossimità dell'insediamento rupestre con il tracciato della consolare del Mezzogiorno tirrenico ab Regio ad Capuam: la via Popilia. A tal proposito, la critica di settore ritiene che il santuario sia un tipico esempio di *transfert* di sacralità, che sorto ai piedi dell'antica *civita* di *Cosilinum*,[2] sia stato

Desidero ringraziare il professore Simone Piazza per avermi segnalato le pitture oggetto di questo studio e per la cortese generosità con cui ha condiviso i suoi preziosi consigli.

1 Sacco 1914, 2: 301, 3: 95-7; Giudice 2000, 25-30; Braca 2004, 161-4; Pinto 2014, 16-22; Cancellaro 2016; Sento 2017; Ambrogi 2018.

2 Gallo 2004.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-08-28
Accepted 2024-10-31
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Chinappi | CC BY 4.0

Citation Chinappi, N. (2024). "Interscambi e circolarità di modelli: il caso delle pitture rupestri tardomedievali nel santuario micaelico alle Grottelle di Padul". *Venezia Arti*, 33, 25-34.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/0

Figura 1 Padula, San Michele alle Grottelle. Foto Autore

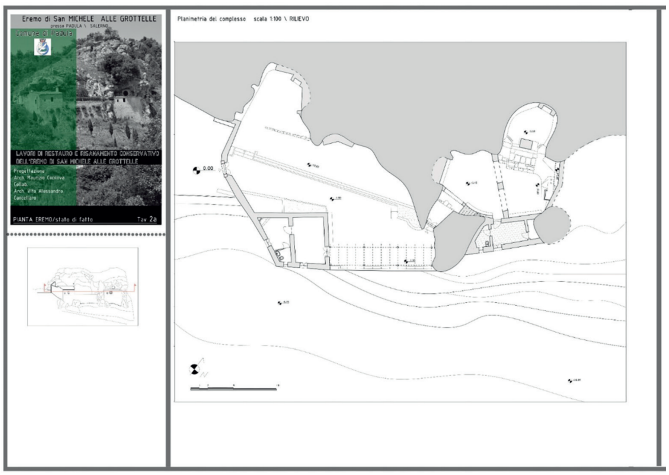


Figura 2 Padula, San Michele alle Grottelle. Pianta. Rilievo arch. A. Cancellaro

in origine consacrato ad Attis, divinità frigia legata al culto della Madre terra,[3] per poi a cavallo tra V-VI secolo d.C., in concomitanza con la fondazione di Padula,[4] divenire rifugio destinato all'ascesi di monaci italo-greci.[5]

Le testimonianze pittoriche ivi conservate oggetto del presente affondo non risalgono a un periodo antecedente il tardo XIV secolo,[6] lasciando di fatto sospese le conoscenze riguardanti i precedenti secoli medievali, eccezion fatta per l'attestazione documentaria del sito micaelico a partire dall'ultimo quarto dell'XI secolo, quando nel 1079 figurava alle dipendenze del cenobio benedettino di San Nicola al Torone con l'intitolazione a *S. Michele de Padulicla*,[7] entrambi confluiti nel Cinquecento tra i possedimenti della Certosa di San Lorenzo.[8]

Lasciato alle spalle il centro abitato di Padula, il santuario si raggiunge attraverso un percorso impervio che si snoda verso est inerpicandosi fin sulla cima della collina che lo ospita. Lo spazio del complesso si sviluppa lungo l'asse W-E, alle cui estremità si situano due bassi corpi di fabbrica in bozze di calcare locale separati da un giardino pensile che, ricavato a ridosso del muro di contenimento, congiunge l'ingresso e l'edificio adibito a foresteria alla cavità ospitante la grotta cultuale incastonata direttamente nel masso roccioso **[fig. 2]**. Varcato un portale di fattura moderna, si accede al settore che costeggia il ripido fianco del monte, una sorta di vestibolo che precede l'antro ospitante il nucleo cultuale principale. Lungo il profilo della roccia viva, nell'alveo di quella che si delinea come una 'semi' spelonca, creatasi a seguito del crollo parziale della 'volta' originaria, vennero realizzati in età medievale due ampi pannelli in muratura, *a latere* di un'edicola sporgente sovrastante un altare, originariamente dipinta, atti ad accogliere sul finire del Trecento due storie mariane, che ne riflettono il ruolo di punto cultuale di carattere secondario.[9]

Costeggiata la parete verticale si raggiunge l'accesso alla grotta semipogea, che si articola in due cavità. Quella in ingresso accoglie lungo la sponda sinistra il monumento funebre di Bernardino Brancaccio, abate di San Nicola al Toro-

3 Riguardo al culto di Attis: Mango 1984, 41; Caffaro 1996, 163; Baratta 2000, 60-1.

4 Risale pressappoco agli stessi anni la più antica attestazione di Padula, quando un certo Ugo di Avena donava all'abbazia di Cava de' Tirreni la chiesa di San Nicola *quid dicitur de Padule*, Visentin 2016, 113.

5 Tortorella 1983a, 577-88; 1983b, 121; Caffaro 1996, 163; Schiavone, Buonomo 1999; Papaleo 2020, 41-2.

6 In relazione all'età moderna le Visite pastorali custodite presso l'Archivio diocesano di Teggiano-Policastro menzionano di rado la cappella rupestre senza far cenno alcuno alle pitture murali.

7 Ebner 1982, 2: 241-2.

8 Ebner 1982, 2: 241-2.

9 Il restauro dei murali promosso dalla Regione Campania, sotto la direzione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Salerno e Avellino è stato ultimato nel 2022 dai restauratori Luigi Parascandolo e Giuseppe Libretti. Colgo l'occasione per ringraziare il parroco di Padula don Giuseppe Radesca, Vicario Generale della Diocesi di Teggiano-Policastro, per la gentile disponibilità. Ringrazio altresì il dott. Massimiliano Galletti per il prezioso supporto tecnico nel corso del sopralluogo.

ne (†1538). La seconda, dalle dimensioni più dilatate, venne adibita a navata, mentre la terminazione curva presente sul lato nord-ovest sfruttata come spazio presbiteriale rialzandolo su quattro gradini. In età moderna, al centro del 'presbiterio' fu posizionato un nuovo altare, in sostituzione di quello più antico presente nel mezzo della curva absidale, come ricorda l'iscrizione dipinta '1693' inserita nella trama degli ornati fitoformi a decoro del retro della mensa.[10] Lungo il profilo dell'emiciclo corre tutto intorno un sedile in muratura, interrotto dalla presenza di un altare risalente al Medioevo. La mensa realizzata in muratura, ridipinta sul fronte con i sopracitati motivi ornamentali tardobarocchi, si incassa parzialmente nella parete di fondo incorniciata da un'edicola centinata in aggetto, interamente decorata da affreschi tardo trecenteschi dedicati a san Giacomo maggiore.[11]

Al culto deputato all'arcangelo Michele, che nell'ambito di siti rupestri campani sfiora ben trenta casi, tredici nella sola diocesi salernitana, attestato alle Grottelle a partire dall'XI secolo, si accostò nel medesimo santuario quello iacopeo,[12] altresì documentato sul territorio dal borgo di Monte San Giacomo (SA) e dalle pitture murali di XIV e XV secolo rispettivamente conservate nella cattedrale di Salerno[13] e in Sant'Anna a Nocera Inferiore, anch'essa collocata lungo il tracciato della Popilia.[14] Quest'ultima, come la via Appia, risulta punteggiata da santuari, che confermano come fungesse da percorso preferenziale per i pellegrini 'meridionali': micaelici, iacopei, romei e gerosolimitani.

Le ragioni sottese all'abbinamento cultuale tra i due santi alle Grottelle,[15] considerando il fatto che nel XIV secolo pur restando viva la dedicazione all'Arcangelo la grotta accolse sull'altare maggiore l'icona murale dell'Apostolo, sembrano risiedere nel ruolo di 'psicopompi' a entrambi attribuito, invocati per assicurarsi la protezione lungo gli itinerari dei pellegrinaggi terresti, implorati come salvatori e traghettatori delle anime nel viaggio tra il regno dei vivi e l'aldilà.[16]

2 I pannelli mariani: un'ipotesi per il patronato

La coppia di ampi pannelli, dal formato pressoché rettangolare, dipinti lungo la parete rocciosa all'ingresso del santuario ospita due episodi dedicati al culto della Vergine: l'Incoronazione e la Natività **[fig. 3]**. I due murali risultano connessi e separati al contempo da un altare racchiuso entro un'edicola, anch'esso in origine dipinto. L'*incipit* della decorazione si situa in corrispondenza dello sguscio della superficie aggettante, dove su un omogeneo fondo bianco si stagliano due figurette maschili inginocchiate ritratte in preghiera **[fig. 4]**. Una cornice, contenuta entro un listello color ocra, a scacchi rossi su fondo bianco cadenzata da un sottile motivo cruciforme, ripetuta analoga sul lato opposto, apre la composizione **[fig. 5]**. Su uno sfondo azzurro quattro figure angeliche intente a suonare liuti e organi portativi aleggiano ai lati di un ampio trono ligneo chiuso in basso da una linea di archeggiature continue.[17] Su di esso è adagiato un cuscino purpureo, mentre dalla spalliera ricade una cortina verde decorata a losanghe campite con un motivo ornamentale riprodotto in serie mediante la tecnica dello *stencil*. Sul trono Cristo, avvolto in un leggero mantello dai toni perlacei steso su una tunica dorata a crocette, è raffigurato nell'atto di incoronare la Vergine. Quest'ultima, abbigliata con un manto gallonato che ne riveste la tunica purpurea dagli orli preziosi, presenta la tradizionale iconografia che ne prevede le mani incrociate all'altezza del petto e il capo leggermente reclinato, nell'attimo esatto in cui il Figlio la incorona. Nel registro inferiore, completano la scena, disponendosi ai lati dello scanno su un piano dalla trama marmorea: il Battista, identificato dall'iscrizione dipinta e dai tradizionali attributi iconografici della tunica di cammello e del bastone, e sul lato opposto un santo dalle sembianze giovanili abbigliato con veste e mantello ritratto in atteggiamento benedicente (san Giovanni evangelista?).

Proseguendo verso destra, si osserva come la decorazione pittorica avanzasse in continuità con l'altare posto al centro tra i due pannelli. Qui si snodava lungo la superficie della sovrastante edicola, dove permangono labili tracce di cromia in corrispondenza della base del fondo della nicchia,

10 Il recente intervento di restauro ha adeguato la mensa alle nuove esigenze liturgiche, inglobandola in una struttura removibile.

11 La più antica attestazione degli affreschi di San Giacomo si trova in Lenormant 1883, 119, che ebbe a definirli «curieuses».

12 Gervasio 2005, 59-92.

13 Dalena 2008, 40-63, in particolare 44.

14 Zarra 2015, 4-14.

15 Un utile raffronto tra i due culti è offerto da Palumbo 2023.

16 Riguardo al ruolo di san Giacomo psicopompo si rinvia a Dal Bosco 2022, 252-4.

17 Per una panoramica del tema nella pittura campana del XV secolo: De Carolis, Di Lorenzo 2007, 18-45.

e-ISSN 2385-2720

Figura 3 Padula, San Michele alle Grottelle. Vestibolo. Foto Massimiliano Galletti

Figura 4 Padula, San Michele alle Grottelle. Vestibolo. Committenti (?). Foto Autore

delimitata lungo il profilo curvilineo da un listello di pittura rossa. Si tratta di linee confuse pertinenti a perduti paludamenti riferibili a una figura posta in origine al centro della composizione e alle sagome di una coppia di messaggeri alati. Questi ultimi dipinti verosimilmente ai lati della Vergine in trono, come sembra potersi evincere dall'esame autoptico degli esigui lacerti.

La decorazione procedeva estendendosi all'imbotte dell'archivolto scandito da immagini chiuse entro cornici quadrilobate, di cui sopravvivono in corrispondenza della chiave il volto di un santo e il toro alato di san Luca. Le facce interne dei piedritti dovevano invece essere occupate da due figure stanti, come attestano i modesti resti pittorici relativi al personaggio raffigurato in origine lungo il lato destro.

La superficie dipinta avanzava verso ovest, estendendosi sull'aletta destra dell'edicola, dove si scorge la lacunosa sagoma di un personaggio, che tratti della veste militare, del mantello e un accenno delle ali riconducono alla presunta raffigurazione del titolare del santuario. Da qui, una cornice a motivi geometrici ripetuta anche sul lato opposto, che replica lo schema decorativo del pannello precedente, introduce la Natività di Maria **[fig. 6]**.[18]

Il murale, interessato da un'estesa lacuna che ha cancellato il nucleo centrale della composizione, è caratterizzato da un omogeneo fondo azzurro percorso da linee marezzate e da una distesa di esili pianticelle che lo tappezzano per intero. La scena, scomposta in due episodi, mostra in alto il Sogno di Gioacchino e in basso la Natività. Gioacchino, il cui volto è perduto, compare come da iconografia nelle vesti di pastore circondato da armenti, mentre riceve l'annuncio dell'angelo raffigurato con tunica purpurea e croce astile. Al di sotto, entro una sorta di cavità racchiusa da un giro di mura, si svolge l'ormai incompleta Natività. Sant'Anna viene rappresentata con velo e aureola, all'interno di un morbido giaciglio, con lo sguardo rivolto verso il centro della scena. All'estremità del capezzale fanno la loro comparsa due personaggi in ginocchio, il primo a sinistra conservato solo per metà è identificabile per via della veste e dell'aureola con lo stesso Gioacchino, seguito da un uomo canuto ritratto in preghiera. La presenza di questa figura, in scala minore, priva di aureola, desta una certa curiosità, motivata dal fatto che, pur presentando il tradizionale abbigliamento pastorale, calzari intrecciati e cappuccio a punta, indossa anche una sorta di saio con cocol-

18 Il tema iconografico ha suscitato interpretazioni contrastanti, individuato dapprima come Dormizione di Maria da Caffaro 1996, 12 e in seguito come Natività di Gesù da Braca 2004, 162. Interpretazioni che non hanno tenuto conto della parte superiore del dipinto in cui l'ambientazione della scena, che segue la narrazione del protovangelo di Giacomo, si rivela dirimente. Mentre è stato giustamente osservato come si mostri piuttosto originale, rispetto al conservato, l'abbinamento tra i due temi iconografici, dove la scelta ricaduta sulla Natività piuttosto che sulla più attestata *Dormitio Virginis* appare decisamente inconsueta, Braca 2004, 162.

Figura 5 Padula, San Michele alle Grottelle. Vestibolo. Incoronazione della Vergine. Foto Autore

Figura 6 Padula, San Michele alle Grottelle. Vestibolo. Annuncio a Giocchino e Natività della Vergine. Foto Autore

la. Elementi che fanno propendere per una lettura orientata alla possibile identificazione con un personaggio contemporaneo o quasi alle pitture, così come si potrebbe ipotizzare per le due figure maschili dipinte *a latere* della decorazione del primo pannello.

A questo punto è doveroso interrogarsi sul patronato di entrambi i pannelli, che per stile risultano essere tra loro coevi. Dall'analisi delle vicende padulesi emerge per i secoli XIV e XV un legame politico-culturale che stringe a doppio filo Padula alla nobile famiglia napoletana dei Sanseverino.[19] Come è noto la stessa Certosa di San Lorenzo venne fondata da Tommaso II Sanseverino, conte di Marsico, barone di Cilento e signore di Padula, nel 1306, e il dominio della famiglia sul territorio si intensificò con Tommaso III vicario generale del Regno al tempo di Giovanna I (†1358), proseguendo con i suoi discendenti Antonio, Giovan Tommaso IV sino al XV secolo inoltrato. La committenza Sanseverino nei dintorni di Padula risulta ben testimoniata attraverso i monumenti funebri del conte Enrico nella cattedrale di Teggiano (1336) e del figlio Tommaso III nella chiesa francescana di Mercato San Severino (1360 ca.).[20] È interessante notare come in quest'ultimo caso il *gisant* indossi il saio francescano a sacralizzare il saldo legame con l'ordine mendicante confermato da Tommaso IV, fondatore a Padula nel 1380 della chiesa di San Francesco.[21]

Il presunto patronato dei Sanseverino alle Grottelle appare altresì sostanziato dalle componenti formali dei pannelli, che mostrano *de facto* come il loro autore rientri a pieno titolo nella sfera di influenza diretta della cultura pittorica di matrice angioino-partenopea. Nell'impostazione iconografica dell'Incoronazione e per certi versi nella resa formale dei personaggi risuona infatti l'eco, riferita da un pennello decisamente popolare dell'anonimo artefice, delle prove mature del *magister* Roberto d'Oderisio, attestato nel 1382 alla corte napoletana di Carlo III di Durazzo,[22] alla cui Incoronazione del polittico Coppola il pittore delle Grottelle dimostra di essersi ispirato, riproponendone il modello mediante un'interpretazione originale e semplificata frutto della lettura popolare di un'iconografia che nel salernitano passa attraverso il poco che resta dell'Incoronazione nella cappella di Santa Lucia di Massaquano,[23] anch'essa di scuola oderisiana.[24] Mentre in merito all'episodio della Natività, volutamente orientato alla rappresentazione della scena 'in grotta', guardando al conservato e al contesto individuato in questa sede come ambiente culturale di riferimento, che

19 Natella 1980; Pollastri 1991, 237-60.

20 Braca 2006, 147-63.

21 Raspi Serra 1981, 636; D'Anzilio 2018, 201-16.

22 Vitolo 2006, 13-34.

23 Autiero, Maietta 1996.

24 Riguardo agli esempi regnicoli andranno ricordati per l'alta Campania l'Incoronazione di Casaluce (seconda metà del XIV secolo), nel territorio lucano quella di Santa Lucia delle Malve (inizi XIV) e l'affresco nella cripta di san Francesco a Irsina, più vicino all'esempio padulese anche per via della presenza degli angeli musicisti (inizi del XV): Chinappi 2020, 47.

e-ISSN 2385-2720

travalica l'ambito esclusivo della pittura rupestre,[25] un modello plausibile potrebbe rintracciarsi in quella di Cristo in San Lorenzo Maggiore a Napoli attribuita a Montano d'Arezzo,[26] promotore di una versione del tema *en plein air*, rispetto alle ambientazioni d'interno ben più attestate per il periodo in esame che scivola nel tardogotico.

Sotto il profilo della cronologia l'esecuzione dei pannelli ben si colloca intorno all'ottavo decennio del Trecento e precisamente negli anni di Giovan Tommaso IV Sanseverino. Un'ulteriore conferma in favore di questa ipotesi deriva indirettamente dalla presenza dei committenti, identificati con Antonio e Giovan Tommaso, dipinti ai piedi della perduta raffigurazione della Vergine in trono negli affreschi tardo trecenteschi della chiesa di San Pietro nella vicina Polla **[fig. 7]**.[27] L'iconografia e le sembianze dei presunti committenti in preghiera delle Grottelle, raffigurati nello sguscio del primo pannello, richiama da vicino i due personaggi *a latere* dell'Incoronazione di Polla, suggerendo la possibilità che anche nel caso padulese si trattasse di padre e figlio, quest'ultimo al comando dal 1383, più che verosimile patrocinatore degli affreschi mariani in questione e della plausibile commemorazione nella scena della Natività del padre ormai defunto raffigurato in vesti francescane.

Va altresì precisato come la presenza nei pannelli di modelli così schiettamente tardoangioini non sarebbe del tutto scontata nell'ambito di un santuario rupestre ai confini con le terre lucane, dove ci si aspetterebbero semmai i ben più classici e seriali tabelloni devozionali, piuttosto che questo tipo di composizioni a carattere narrativo. A sua volta, un messaggio formale così puntualmente ispirato al contesto partenopeo accende un ulteriore *alert* sul presunto e più che credibile patronato dei Sanseverino, i soli a conti fatti che avrebbero potuto nel frangente del tardo Trecento garantire un dialogo artistico tra Padula e la capitale del Regno.

La scelta di sfruttare uno spazio esterno al nucleo cultuale vero e proprio rappresenta altresì un indicatore, che rivela come a livello pittorico gli spazi principali all'interno del santuario fossero per così dire saturi, ponendo di riflesso in una subordinazione temporale questo intervento rispetto all'edicola di San Giacomo di poco precedente, come si vedrà a breve.

Sotto il profilo strettamente stilistico, il risultato finale intriso di indirizzi provinciali resta implicabile alle prevedibili conseguenze di un ingaggio ricaduto su un pittore dalle doti artistiche alquanto modeste che può trovare le sue ragioni nel contesto cultuale stesso, dove il committente, sospinto dalla volontà di suggellarne la personale frequentazione, dimostra di aver perseguito come fine primario quello di porsi *sub tutela sanctorum* nel senso più autentico e spirituale, tralasciando finalità autocelebrative e strumentali, come rivelerebbe non troppo velatamente la scelta di assegnare valore al contenuto più che alla forma, oltre che quella di farsi raffigurare in una posizione visiva assai discreta.

3 L'edicola agiografica di san Giacomo maggiore

Un'ulteriore conferma del fermento cultuale che investì il santuario delle Grottelle nel tardo Medioevo deriva dalla presenza dell'altare maggiore della grotta interamente decorato con le Storie di san Giacomo di Zebedeo, affiancate da santi e sovrastati dall'Annunciazione **[fig. 8]**.[28] Sulla superficie di fondo dell'edicola aggettante, su modello di quella già vista in ingresso, si staglia iconica la figura dell'Apostolo accolta su un fondo cremisi, all'interno di una cornice a listelli che segue il profilo della nicchia chiusa in alto da una terminazione trilobata, entro i cui spazi di risulta si inserisce una coppia di foglie stilizzate.

Il Santo, avvolto in una tunica dorata dagli orli perlinati con un manto azzurro foderato di porpora, trattiene il bordone a cui si intreccia la bisaccia contrassegnata dalle tre conchiglie, come da tradizionale iconografia, mentre con l'altra mano scorciata a mo' di ventaglio sorregge un volume aperto. Su ambo i lati del pannello centrale compaiono tre riquadri che narrano cinque episodi dei miracoli del Santo, tratti dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze e dai *Miracula S. Jacobi Majoris*,[29] mentre il sesto è dedicato interamente all'immagine di una coppia di pellegrini in preghiera. La narrazione ha inizio con il *Miracolo dell'impiccato*, dove si

25 Il tema della Natività in ambito rupestre, sebbene riferito a quella del Salvatore, trova un importante precedente, risalente al principio del XIV secolo, nel murale dipinto all'interno del santuario della Madonna del Parto, già dedicato al culto di San Michele arcangelo, lungo la via Francigena ai piedi di Sutri: Piazza 2006, 63-5, in particolare 63.

26 Leone de Castris 2005, 95-125.

27 Vitolo 2001, 14-15.

28 Caffaro 1980, 10-11; 1996; Tortorella 1983b, 121; Gargiullo 1997, 5-18; 1999; 2005, 434-87; Baratta 2000, 60-1; Braca 2004, 163-4; Zarra 2015, 14; Arlotta 2022, 10-17; Dal Bosco 2022, 252-4.

29 *Codice callistino* 2008, 351-3.

e-ISSN 2385-2720

Figura 7 Polla, San Pietro. Committenti. Foto Alberico Fausti

Figura 8 Padula, San Michele alle Grottelle. Edicola di san Giacomo Maggiore con santi e Annunciazione. Foto Autore

osserva un giovane che penzola da una forca liberato dall'intervento di san Giacomo.[30] Segue il pannello con i pellegrini oranti, che ricompaiono in primo piano all'interno dell'ultimo della fila, mentre sullo sfondo si svolge il cosiddetto *Miracolo del gallo e della gallina*.[31] Si tratta di due episodi, strettamente correlati, che narrano la storia del giovane pellegrino Hugonell, ingiustamente accusato di furto e condannato a morte durante il suo pellegrinaggio verso il santuario galiziano. Secondo la narrazione l'Apostolo, invocato dai genitori con cui il giovane stava affrontando il viaggio, intervenne salvandolo, cosicché la coppia recatasi dal pretore per farlo liberare riferì dell'evento miracoloso. Lo scettico governatore per tutta risposta sentenziò che il loro figlio era vivo come il gallo e la gallina imbanditi sulla sua tavola, che in quell'esatto momento si rianimarono tra lo stupore generale.

La narrazione prosegue sul lato destro con i cosiddetti miracoli della Solidarietà. Nel primo riquadro san Giacomo, invocato da un pellegrino per la morte improvvisa del suo compagno di viaggio, appare in sella a un destriero per scortarli fino al suo santuario. Di ritorno dal viaggio, uno di loro contrae la lebbra e l'amico per guarirlo si persuade a lavarlo con il sangue dei suoi figli, che salvati *in extremis* dall'intervento dell'Apostolo, vengono rappresentati assopiti all'interno di un ampio giaciglio mentre il santo offre loro protezione donandogli un pomo d'oro.

La superficie dipinta, entro un telaio a pseudo tessere musive, si estende in corrispondenza dell'intradosso dell'edicola con la raffigurazione in chiave dell'*Agnus Dei* entro una cornice quadrilobata. Da qui, si dispiegano le effigi dei dodici apostoli, accompagnati da un'iscrizione *picta* posta a seconda dello spazio a disposizione, in quelli di risulta o sulle aureole. Sostengono idealmente l'edicola le immagini dei diaconi-protomartiri Stefano e Lorenzo con i tradizionali attributi iconografici. Mentre in corrispondenza della sommità, entro singoli pannelli, viene rappresentata l'Annunciazione. Sulla sinistra, entro un riquadro su fondo oltremare chiuso da un telaio a listelli, compare l'arcangelo Gabriele a cui corrisponde su quello opposto la Vergine sorpresa nella lettura. Infine dal pannello posizionato in cima all'edicola, dalla mano benedicente di Dio Padre si diparte lo Spirito Santo, sottoforma di una figuretta umana tramutata in colomba, in un'immagine intrisa di significati e piuttosto originale che non trova precedenti nell'ambito dello stesso contesto se non nel confronto con un'analoga Annunciazione 'scomposta' raffigurata sul fronte del baldacchino funebre del vescovo Giacomo Martono (†1370) nella cattedrale di Caserta Vecchia.[32]

30 Piccat 1985, 287-310.
31 Bianco 2021, 172-3.
32 Chinappi 2015, 212-13.

e-ISSN 2385-2720

Come nell'esempio casertano, anche alle Grottelle lo stile complessivo del pannello agiografico rinvia al linguaggio artistico maturato nella capitale angioina all'ombra della lezione di Roberto d'Oderisio. Qui reinterpretata attraverso un'espressività marcata, restituita sottoforma di espressioni facciali caratterizzate dall'esasperazione di alcuni caratteri stilistici tipici dei personaggi dipinti dal maestro qui resi attraverso un tratto pittorico netto a definire gli occhi 'mandorlati' eccessivamente ravvicinati, le labbra spesse contratte in una smorfia, i classici turgori dei volti oderisiani mutati in mal gestite protuberanze. D'altro canto, ulteriori dettagli anatomici come la resa delle mani tozze e malamente scorciate, nella difficoltà effettiva di restituirne la gestualità e l'atto prensile, i padiglioni auricolari dei diaconi trasformati in curiose 'girelle', sullo sfondo di espressioni facciali fiacche, ne ricacciano l'autore, decisamente più a suo agio nella schietta e a tratti icastica rappresentazione narrativa, in un alveo strettamente provinciale. A loro volta i dettagli ornamentali delle vesti e le incorniciature a pseudo tessere musive costituiscono dei rilevanti elementi di valutazione cronologica che consentono, a fronte dei suddetti caratteri formali, di calarne l'esecuzione intorno e non troppo oltre l'ottavo decennio del XIV secolo, quando la spinta per un accentuato decorativismo, qui ancora molto misurata, diverrà di fatto preponderante.

Sotto il profilo iconografico il pannello, memore nell'impostazione delle tavole agiografiche di primo Duecento e delle icone murali diffuse nel Mezzogiorno a stesso soggetto,[33] condensa attorno alle storie agiografiche iacopee una semplificata rappresentazione della *Missio apostolorum*, scortata dai due diaconi, primi coadiuvatori effettivi dell'operato degli apostoli. Il tutto racchiuso sotto il cappello dell'Incarnazione del Verbo, che connota la rappresentazione devozionale di toni didascalici volti a contestualizzare la figura di san Giacomo di fronte a una platea popolare.

Ben in vista, nell'organizzazione spaziale del dipinto, appare infine lo spazio destinato alla coppia di pellegrini iacopei che ritorna in due occasioni nelle scenette dei miracoli.[34] Tra questi, il secondo riquadro a loro interamente dedicato evoca l'immagine di anonimi committenti la cui ripetuta presenza sarebbe al contrario da ritenersi del tutto pleonastica ai fini della sola narrazione agiografica.

4 *Alia fragmenta picta*

Lungo il profilo orientale della grotta è possibile osservare altri murali, tra cui una Crocifissione dipinta in corrispondenza dello sperone destro, che si affaccia nel presbiterio all'altezza dell'attuale altare maggiore. Si tratta di un pannello dal formato quadrangolare con Crocifisso aggettante e due sottostanti tabelloni con profilature listate, al cui interno compaiono la Vergine e san Giovanni evangelista **[fig. 9]**. Il Salvatore segue l'iconografia del Cristo *patiens* nel modello oderisiano della Crocifissione di Eboli, che il pittore attivo alle Grottelle dimostra di conoscere con precisione, replicandone la resa del torace largo e smisuratamente scarnificato all'altezza del bacino e gli arti dalla linea sinuosa in una sequenza pedissequa alla versione ebolitana.[35] Quest'ultima viene citata anche nella resa dei dettagli del volto del Cristo, così come sotto il profilo iconografico nella scelta di posizionare piccole figure angeliche di giottesca memoria che ne raccolgono il sangue alle estremità dei bracci trasversali della croce. Mentre più corsiva rispetto alla lezione del *magister* e intaccata da un'esasperata drammatizzazione della mozione degli affetti, tipico frutto dell'interpolazione in chiave popolare del modello originale, si rivela la resa dell'Evangelista – nulla al contrario si può desumere della Vergine interessata all'altezza del volto da una lacuna – che contribuisce a rinviarne l'esecuzione al crinale del XIV secolo, confermando a chiosa come al santuario delle Grottelle abbia prevalso senza dubbio la lezione oderisiana, sotto la spinta della circolarità dei modelli 'partenopei' determinata dalla situazione politico-culturale di Padula, che in tal modo svela a tutti gli effetti la sua *facies* di terra angioina.

Lungo la parete destra della spelonca si concentrano altri resti pittorici **[fig. 10]**. Un ampio pannello agiografico di secondo Trecento, racchiuso entro una cornicetta a losanghe intarsiata a microtessere, prevedeva la presenza di una figura stante, attorniata da storie, identificata dall'iscrizione frammentaria con Caterina d'Alessandria.[36]

33 Falla Castelfranchi 2013, 167-83; Riccardi 2013, 163-74, 179-80.

34 Per il rapporto tra gli affreschi padulesi e il cammino di Santiago: Sensi 2005, 765-6. Mentre per l'iconografia si riscontra un'analogia con i pellegrini raffigurati nel già citato santuario sutrino: Gnignera 2019, 280-2.

35 Paone 2009, 81-93 (con bibl. precedente).

36 Il culto deputato a santa Caterina nelle terre angioine va incontro a un netto incremento a partire dal terzo decennio del XIV secolo: Chinappi 2020, 114.

e-ISSN 2385-2720

Figura 9 Padula, San Michele alle Grottelle. Crocifissione. Foto Autore

Figura 10 Padula, San Michele alle Grottelle. Pannelli con santa Caterina e san Benedetto. Foto Autore

Seguono murali isolati e frammentari riferibili al principio del XV secolo raffiguranti san Benedetto in trono, poco più avanti san Francesco che riceve le stimmate e a lato la Vergine regina in trono con Bambino, mentre in corrispondenza dello spigolo destro su un tabellone palinsesto si conserva parte della figura di sant'Antonio abate.

Questi ultimi frammenti devozionali, riservati ai santi della tradizione monastica, confermano come quel fermento artistico che coinvolse il santuario padulese nel tardo Trecento, testimoniato dai pannelli mariani dell'atrio, dall'edicola agiografica di san Giacomo maggiore, dalla Crocifissione e dal mutilo tabellone con santa Caterina, si sia di fatto protratto per almeno i primi decenni del secolo successivo sospinto da anonimi evergeti.

Un'ultima annotazione deriva infine dall'esame autoptico complessivo delle pareti del nucleo cultuale da cui si evince la mancanza di altre superfici verticali con tracce d'intonaco, atte ad accogliere in passato murali, che non può affatto passare inosservata. Questo stato di cose, che porta a escludere la mancanza della figura di san Michele cagionata da una pura fatalità conservativa, restituisce in filigrana la suggestione di un messaggio effusivo che nell'assenza dell'*imago* del santo titolare, dipinta o scolpita, tende a rivelarne ancor oggi una sua più acuta presenza.

Bibliografia

Abbate, F.; Ricco, A. (a cura di) (2019). *Ritorno al Cilento, saggi di archeologia e storia dell'arte*. Foggia.

Ambrogi, M. (2018). «Nella grotta dell'arcangelo». *Medioevo*, 1, 92-101.

Arlotta, G. (2022). «San Giacomo, la morte, l'amore filiale e l'amicizia compostellana nel Meridione d'Italia». *Compostella*, 43(1), 10-17.

Autiero, F.; Maietta, I. (1996). *La cappella di Santa Lucia nel casale di Massaquano e i suoi affreschi*. Venezia.

Baratta, E. (2000). «El camino de Santiago. Echi del pellegrinaggio galiziano nel Vallo di Daino. Il ciclo pittorico di San Michele alle Grottelle a Padula». Soprintendenza B.A.A.A.S. di Salerno e Avellino (a cura di), *Memorie di Pietra e di Carta. Pellegrinaggi e luoghi di devozione in Campania*. Casoria, 60-1.

Bianco, R. (2021). «Campania, Padula (SA)». Arlotta, G.; Caucci von Saucken, P. (a cura di), *San Giacomo, la forca e il gallo. Atlante delle opere d'arte in Italia*. Pomigliano d'Arco, 172-3.

Braca, A. (2004). «Presenze artistiche a Padula (esclusa la Certosa) tra Medioevo ed età Moderna». Abbate, F. et al. (a cura di), *Storia del Vallo di Diano*, vol. 4. Salerno, 155-81.

Braca, A. (2006) «Il monumento funebre di Tommaso III Sanseverino e alcuni problemi della scultura gotica napoletana del Trecento». Abbate, F. (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*. Napoli, 147-63.

Cancellaro, V.A. (2016). *L'eremo di San Michele a le Grottelle*. Padula.

Carafa, R. (2019). «Ancora su affreschi dal XIV al XV secolo: Padula e Polla». Abbate, F.; Ricco, A. (a cura di), *Ritorno al Cilento, saggi di archeologia e storia dell'arte*. Foggia, 75-82.

Caffaro, A. (1996). *L'eremitismo e il monachesimo nel Salernitano. Luoghi e strutture*. Salerno.

Chinappi, E. (2015). «I monumenti funebri di Francesco della Rath e di Giacomo Martono nella cattedrale di Caserta Vecchia». Gianandrea, M.; Gangemi, F.;

Costantini, C. (a cura di), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*. Roma, 212-13.
Chinappi, E. (2020). *Pittura murale di età angioina in Terra di Lavoro. Il Trecento da Aversa a Minturno*. Roma.
Codice callistino (2008). A cura di V.M. Berardi. Pomigliano d'Arco.
Dal Bosco, D. (2022). «Alcune rappresentazioni di San Giacomo psicopompo nell'arte italiana». *Ad Limina*, 13, 245-65.
Dalena, P.L. (2008). «Vie di pellegrinaggio nel Sud Italia verso Gerusalemme nel Medioevo». Castelli, G. (a cura di), *Roma-Gerusalemme. Lungo le vie Francigene del Sud*. Roma, 40-63.
D'Anzilio, M. (2018). «Il monumento funebre Sanseverino nella pieve di Santa Maria Maggiore di Diano: alcune considerazioni». Rossi, M.C.; De Duonni, V. (a cura di), *Le diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo = Atti del convegno* (Benevento, 19-20 ottobre 2018). Cerro al Volturno, 201-16.
De Carolis, A.; Di Lorenzo, P. (2007). «Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il Medioevo romanico e gotico». *Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta*, 2(3), 18-45.
Ebner, P. (1982). *Chiesa, baroni, popolo nel Cilento*, vol. 2. Roma.
Falla Castelfranchi, M. (2013). «L'icona agiografica nel Mezzogiorno e sue peculiarità». Menestò, E. (a cura di), *Agiografia e iconografia nelle aree della civiltà rupestre*. Spoleto, 167-83.
Gallo, M.C. (2004). *La riscoperta di Cosilinum*. Salerno.
Gargiullo, M. (1997). «Un affresco di pellegrinaggio nella Lucania medievale». *Compostella*, 23, 5-18.
Gargiullo, M. (1999). «Il romeo nell'iconografia medievale». D'Onofrio, M. (a cura di), *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350) = Catalogo della mostra* (Roma, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000). Milano, 143-50.
Gargiullo, M. (2005). «L'iconografia del pellegrino». Oldoni, M. (a cura di), *Tra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale = Atti del Convegno internazionale di studi* (Salerno, Cava de' Tirreni, Ravello, 26-29 ottobre 2000). Salerno, 435-87.
Gervasio, L. (2005). «Il culto micaelico nelle province di Avellino e Salerno in età medievale». *Apollo. Bollettino dei Musei provinciali del salernitano*, 21, 59-92.
Giudice, E. (2000). *Secoli di storia di fede e di arte nelle chiese di Padula*. S.l.
Gnignera, E. (2019). «L'affresco di Santa Maria del Parto a Sutri: l'abito dei pellegrini sulla via Francigena». Ceci, F.; Steingräber, S. (a cura di), *Fascinazione etrusca*. Grotte di Castro, 280-2.
Lenormant, F. (1883). *A travers la Lucanie et l'Apulie, notes de voyage*. Paris.
Leone de Castris, P.L. (2005). «Montano d'Arezzo a San Lorenzo». Romano, S.; Bock, N. (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*. Napoli, 95-125.
Mango, C. (1984). «St. Michael and Attis». *Deltion Tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, 12, 39-62.
Natella, P. (1980). *I Sanseverino di Marsico. Una terra, un regno*. Mercato San Severino.
Palumbo, A. (2023). *Il cammino delle anime. San Giacomo e San Michele due culti a confronto*. Ortona.
Papaleo, F. (2020). *Il culto micaelico nella provincia di Salerno. La grotta dell'Angelo di Pertosa Auletta*. Pertosa.
Paone, S. (2009). «Roberto d'Oderisio». Tomei, A. (a cura di), *Giotto e il Trecento = Catalogo della mostra* (Roma, marzo-giugno 2009). Milano, 233-4.
Piazza, S. (2006). *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*. Roma.
Piccat, M. (1985). «Il miracolo jacopeo del pellegrino impiccato. Riscontri tra narrazione e figurazione». Scalia, G. (a cura di), *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Perugia, 23-25 settembre 1983). Perugia, 287-310.
Pinto, V.M. (a cura di) (2014). *Alle origini della storia di Padula*. Padula.
Pollastri, S. (1991). «Une famille de l'aristocratie napolitaine sous les souverains angevins: les Sanseverino (1270-1420)». *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen-Age, temps modernes*, 103(1), 237-60.
Raspi Serra, J. (1981). «L'architettura degli Ordini Mendicanti nel principato salernitano». *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes*, 93, 605-81.
Riccardi, L. (2013). «Out of Necessity Comes Virtue: A Preliminary Index of 'Hagiographical Icons' in The Byzantine and Medieval Wall-Painting in Southern Italy». Maltseva, V.; Stanyukovich-Denisova, E.Y. (eds), *Actual Problems of Theory and History of Art*. St. Petersburg, 163-74.
Sacco, A. (1914). *La certosa di Padula*, voll. 2-3. Roma.
Schiavone, C.; Buonomo, E. (1999). *Sulle tracce dei monaci italo-greci nel Parco Nazionale del Cilento e Vallo di Diano*. Salerno.
Sento, M. (2017). *Storia di Padula*. S.l.
Sensi, M. (2005). «Il pellegrinaggio a Santiago attraverso i testamenti dei pellegrini italiani». Caucci von Saucken, P.G. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Santiago e l'Italia* (Perugia, 23-26 maggio 2002). Pomigliano d'Arco, 695-789.
Tortorella, A. (1983a). «Tradizioni grecobizantine a Padula (Salerno-Campania)». *Lares*, 49(4), 577-88.
Tortorella, A. (1983b). *Padula: un insediamento medievale nella Lucania bizantina*. Salerno.
Vitolo, G. (2001). *Organizzazione dello spazio e comuni rurali: San Pietro di Polla nei secoli XI-XV*. Agropoli.
Vitolo, P. (2006). «*Familiaris domesticus et magister pictor noster*: Roberto d'Oderisio e l'istituto della familiaritas nella Napoli angioina». *Rassegna storica salernitana*, 23, 13-34.
Visentin, B. (2016). *Dipendenze cavensi nel Vallo di Diano e dintorni*. Agropoli.
Zarra, C. (2015). «*Itinera peregrinorum* negli affreschi del complesso monastico di Sant'Anna a Nocera Inferiore». *Compostella*, 36, 4-14.

Età Moderna

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Fine Technology Dialogue Across the Eastern Mediterranean in Giovanni Fontana's *Bellicorum Instrumentorum Liber*

Adriana de Miranda
Università Ca' Foscari Venezia, Italy

Abstract The early fifteenth-century Venetian physician Giovanni di Michele, known as 'Fontana', likely earned his name due to a fountain he invented, described in the *Bellicorum instrumentorum liber, cum figuris et fictitijs literis conscriptus*, an illustrated treatise on fine technology written around 1418. This essay explores Fontana's connection with Arab culture, focusing on the relationship between his treatise and Islamic works on hydraulic fine technology, particularly automatic fountains, which were popular in both Islamic and Renaissance courts. The paper also highlights the influence of Fontana's work on Agostino Ramelli's sixteenth-century *Le diverse et artificiose machine*, a notable book on fine technology that includes descriptions of splendid automatic fountains.

Keywords Giovanni Fontana. Fine technology. Hydraulic devices. Automatic fountains. *Ḥiyal*.

Summary 1 Introduction. – 2 Islamic Influence in Fontana's *Mirabilia*. – 3 From East to West. – 4 Conclusion.

1 Introduction

Discussing Arabic fine technology, Donald Hill refers to "those types of machines or instruments that were designed to give pleasure to courtly circles" and explains the advanced scientific and technological principles they incorporated.[1] Fine technology encompasses self-moving artifacts, known as *automata*, created for amusement, timekeeping, and for diverse needs of scientists.[2]

Ancient sources trace the origins of fine technology to the writings of the Roman architect Vitruvius, who credited the Greek engineer Ctesibius, active in Alexandria in the third century B.C., with inventing the organ and the monumental water clock. However, Gian Paolo Ceserani theorises that Archita di Taranto designed the earliest automatic devices, including a bird-shaped device capable of flight by moving its wings and using the energy generated by the mechanism concealed in its stomach.[3] Although the original Greek manuscript is lost, Vitruvius notes that Ctesibius' work included things "quae non sunt ad necessitatem, sed ad deliciarum voluptatem".[4] Later achievements in fine technology have been attributed to Philo of Byzantium and Hero of Alexandria, both of whom, along with Ctesibius, conducted their studies at the Alexandrian School.[5]

1 Hill 1994, 25.

2 Zidan 2021, 141.

3 Ceserani 1983, 5.

4 Vitruvius, *De Architectura*, X 7.5 (Marco Vitruvio Pollione 1990). For a discussion on ancient sources related to self-moving devices see de Miranda 2018.

5 Valavanis, Vachtsevanos, Antsaklis 2007, 265-7. In the Alexandrian School, the most important centre of Greek culture, theoretical studies promoted applied sciences.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-08-31
Accepted 2024-10-21
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 | de Miranda CC BY 4.0

Citation de Miranda, A. (2024). "Fine Technology Dialogue Across the Eastern Mediterranean in Giovanni Fontana's Bellicorum Instrumentorum Liber", *Venezia Arti*, 33, 37-48.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/003

A significant number of Greek texts, including Hero's *Mechanica* and Philo's *Pneumatica*, were translated into Arabic, especially between the mid-eighth and mid-eleventh centuries, driven by the establishment of the Grand Library of Baghdad, *Bayt al-Ḥikma* (House of Wisdom).[6] Thus, Philo and Hero's experiments became reference points for Arab scientists. Notably, Arab scientists such as the Banū Mūsā brothers, al-Kindī, and al-Jazarī, who studied hydraulics, drew upon Greek works. Their interest in Greek authors is evident in manuscripts describing accurate and sophisticated *ḥiyal* (automata),[7] such as water-clocks, siphons, mechanical toys, and automatic fountains, showcasing the development of Hellenistic studies through innovative methods and detailed technical drawings. During the Islamic Golden Age, Muslim engineers manufactured advanced automata artifacts, mechanisms of which are still utilised in modern devices.

Donald Hill highlights that Islamic ideas were transmitted to Europe through interactions between craftsmen, travellers' reports, and inspections of earlier constructions.[8] Additionally, in the early fifteenth century, Giovanni Fontana significantly contributed to the transmission of Islamic ideas to the West. The *Bellicorum instrumentorum liber, cum figuris et fictitijs literis conscriptus*, encompasses a variety of ingenious devices designed for entertainment and pleasure, intended to amaze people with the elaborate mechanisms hidden within the devices. This work has played a fundamental role in promoting technical knowledge of these devices and their mechanical application through a re-evaluation of ancient texts. Fontana's connection with Arab culture is attributed to his frequent travels in Mesopotamia, during which he may have become familiar with studies on hydraulic devices conducted by medieval Arab scientists, incorporating many features of Islamic fine technology into his work.[9]

2 Islamic Influence in Fontana's *Mirabilia*

In the copy of Fontana's *Bellicorum instrumentorum liber*,[10] the Icon 242 – created between 1420 and 1440 and preserved in the Bayerische Staatsbibliothek of München – there is a reference to his name that may be linked to the fountain he invented. On folio 62*v*, we can read **[fig. 1]**:

> De fontibus forsitan non est inventus artifitialior durabiliorque. Est quoque proprie fantaxie, quia ego, Iohannes Fontana, semper in hiis studere placuit.

The *Bellicorum instrumentorum liber* was acquired by the Duke of Bavaria in the sixteenth century, having previously belonged to other South German collectors.[11] The book presents inventions, particularly related to hydraulics and pneumatics, with detailed technical descriptions and accurate drawings, including studies of public and automatic fountains.[12] The great interest that Fontana displays in hydraulic devices demonstrates his deep knowledge of Classical and Medieval sources, including Arabic texts.[13] He particularly references

6 Nadarajan 2007, 3. The early name of the library, *Khizanat al-Ḥikma* (The Treasury of Knowledge), derives from its function as a place for the preservation of rare books and poetry, a primary function of the *Bayt al-Ḥikma* until its destruction in 1258 during the Mongol siege of Baghdad.

7 The Arabic word *ḥiyal*, as applied to mechanics, can denote almost any machine from a small toy to a siege engine (Hassan, Hill 1986, 59).

8 Hill 1979, 22-3.

9 Battisti, Saccaro Battisti 1984.

10 Giovanni Fontana was born in Venice sometime during the 1390s, as evidenced by his licentiate and doctorate of arts at the University of Padua in 1418 (Clagett 1976, 6) and his medical degree in 1421, both of which are recorded in the university registry (Brotto, Zonta 1922, 144). He was also in Brescia in 1432 and appears to have visited Crete and Rome at some unspecified times (Birkenmajer 1932, 48). In the 1430s he was in Udine as a municipal physician. Here Fontana practised medicine for some time (Clagett 1976, 9). He authored treatises on a variety of subjects, including water-clocks, sand-clocks, measurement of depths under water, distances on the earth's surface, heights in the air, terrestrial distances, astronomical measurements, geometry and hydraulics. Fontana died in about 1454, as indicated by the date of the last document wherein the scientist was mentioned.

11 Hartig 1917, 122.

12 The book contains studies of fountains conducted by previous scientists as well as new inventions by Fontana. Fontana illustrates the *fons saracenicus* of the type Hero's fountain (f. 59*r*), the fountains invented by al-Kindī (ff. 28*v*, 46*r*, 46*v*, 47*r*, and 61*v*). New inventions include the *fons venetus* (ff. 22*v* and 23*r*), the *fons virginum* (f. 43*v*), a four-basins fountain (ff. 27*v* and 28*r*), a three-level fountain (f. 31*r*), and the fountain linked to his name (ff. 62*v* and 63*r*).

13 Among Greek authors, he refers to Aristotle, Plato, Archimedes, Philo of Byzantium and Hero of Alexandria. Among the Arabs he often refers to the Egyptian scientist ʿUmar Ibn Muḥammad al-Kindī (897-961), who should not be confused with the ninth-century Iraqi philosopher Abū Yūsuf Yaʿqūb al-Kindī (d. 867) (al-Jazarī 1974, 12; Hill 1979, 20).

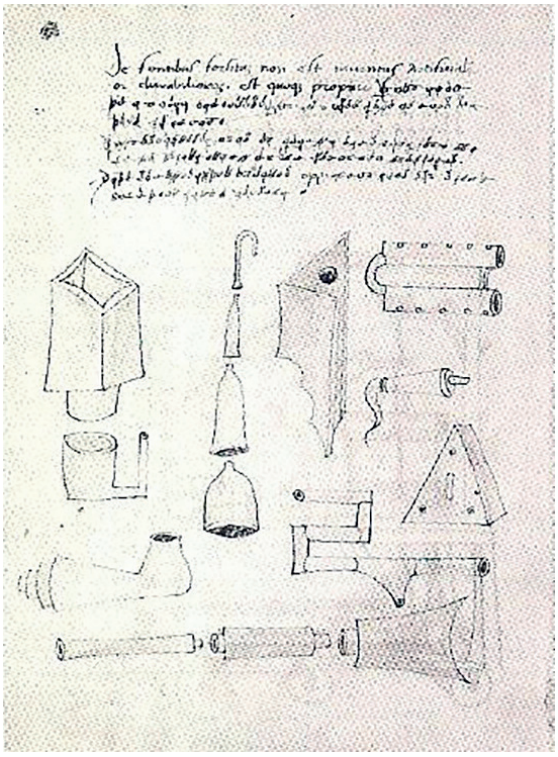


Figure 1 Technical components of the fountain invented by Fontana (f. 62*v*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

Hero of Alexandria and Philo of Byzantium, known to him through Arabic copies.[14]

Although the recipient of the *Bellicorum instrumentorum liber* remains unknown, he was likely a curious and erudite man.[15] Fontana's treatise clarifies simple and efficient mechanisms through detailed drawings, demonstrating the application of the physical principles described in ancient texts. In particular, the book includes studies of splendid automatic fountains, showcasing Fontana's interest in combining functionality with aesthetics, and presents a variety of shapes and operational methods.

The fountain represented on folio 63*r* **[fig. 2]** exhibits characteristics typical of Islamic automatic fountains, like those described by al-Jazarī and the Banū Mūsā brothers. Like Islamic *ḥiyal*, the device features a light structure and a sophisticated mechanism. It consists of small tanks that, through a system of siphons, create a perpetual flow of water **[fig. 3]**. A curved cistern (1) is filled with water, which is then poured into a parallelepiped basin (2) through a small pipe (p1). From there, water is carried through a vertical pipe (p2) and is poured into the curved cistern. Then a siphon (p3) carries the water to a cylindrical tank (3). Water enters a funnel/pipe (p4) from an opening (4) and discharges into the curved cistern, or, if the opening is closed by a flap valve, water can be discharged through a central vertical pipe (p5) **[fig. 2]**.

This fountain's description and the manuscript's structure reveal connections with Islamic culture.[16] Automatic fountains represent types of *ḥiyal* that were objects of study for Islamic scientists during the Golden Age. Fontana's inventions are described through an illustrated inventory of ingenious devices intended for amusement. Addressing the descriptions to the book's recipient is characteristic of Arab origin,[17] possibly derived from the Greeks.[18]

Although Fontana's drawings are accompanied by descriptions written in Latin and cypher,[19] the technical details of all hydraulic components are meticulously and carefully represented to clarify the machine's functioning. Describing the fountain illustrated on folio 63*r*, Fontana specifies that:

> Partes omnes fontis, et figura eius completa ita clare depingantur, ut cum levitate intelligas.[20]

Thus, writing that "all the parts of the fountain and its complete form are to be depicted so clearly that you will understand it readily", Fontana recalls the Islamic approach that immediate comprehension of the function is essential**,** as shown in the *ḥiyal* invented by al-Jazarī and the Banū Mūsā brothers. This is achieved through a drawing that clearly represents the internal apparatus of the device in detail, making the instrument easy to construct. Additionally, the note that the device "is arranged as a Persian fountain" underscores its Islamic features.[21]

14 Cardini 2006, 10.

15 Fontana was sent by the Doge of Venice to Brescia to visit Count Carmagnola, captain general of the Milanese army (Thorndike 1931, 35). However, an initial hypothesis, that Count Carmagnola was the recipient of the book, is not supported by convincing evidence (Battisti, Saccaro Battisti 1984, 27). Additionally, the notebook was written in about 1418. Fontana was in Brescia in 1432 (see note 10).

16 According to Eugenio Battisti, the drawing may be a copy from an Arabic manuscript (Battisti, Saccaro Battisti 1984, 96).

17 Battisti, Saccaro Battisti 1984, 26.

18 For instance, Philo's *Pneumatica* are addressed to an interlocutor called *Ariston* (Prager 1974, 46-7).

19 According to Bertrand Gille, Fontana wrote in cypher to protect the secrets of his inventions (Gille 1964, 72). The decryption of the Icon 242 has been done by Eugenio Battisti and published in his work in 1984 (Battisti, Saccaro Battisti 1984).

20 The written description of the device is on folio 62*v*.

21 Battisti, Saccaro Battisti 1984, 96.

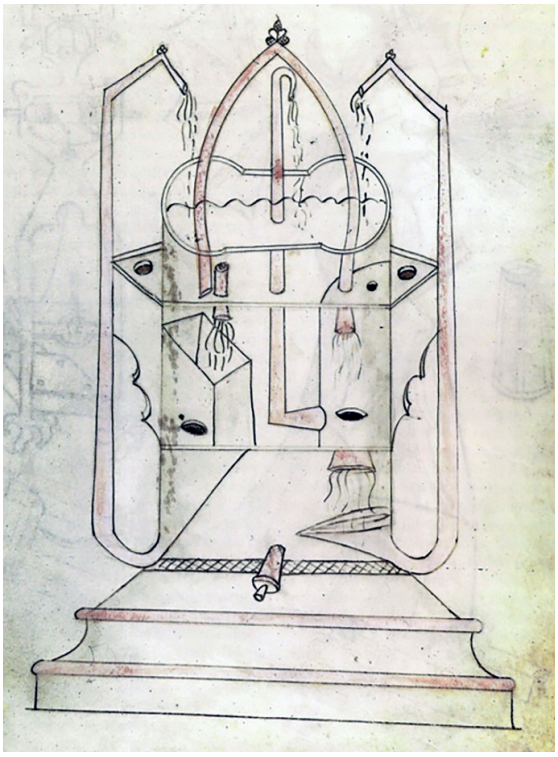


Figure 2 Fountain invented by Fontana (f. 63*r*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

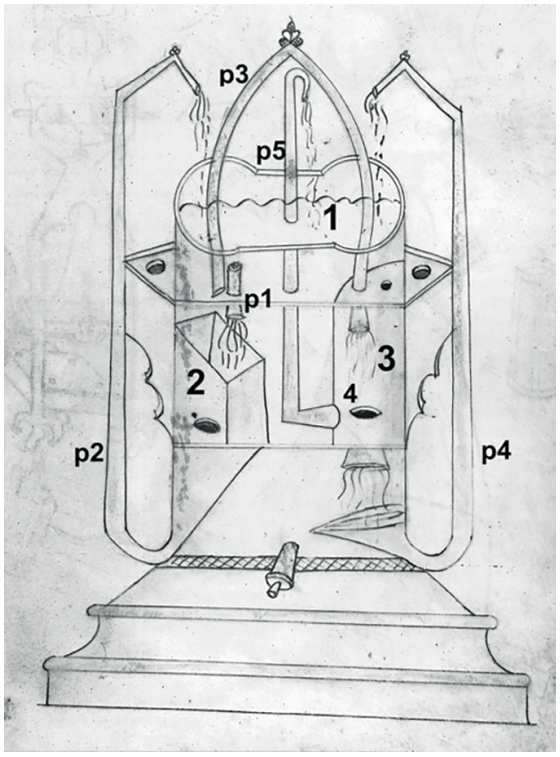


Figure 3 Fountain invented by Fontana with underlined the sequence of the function (reworked drawing by the author of folio 63*r*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

Recalling Arabic treatises on fine technology, Fontana's drawings show a chromatic correspondence of the device components. In the *Bellicorum instrumentorum liber*, the moving components are red, while the fixed parts are achromatic.

As mentioned above, the connection with Arab culture is further supported by Fontana's frequent travels in the Mediterranean, which – as E. Battisti remarks – took him to desert areas,[22] perhaps referring to Mesopotamian areas, where the Abbasid Caliphate, which ruled over most of the Arab world between 758 and 1258 AD, had emphasised and encouraged the development of science and technology.[23] Fontana may have learned of Islamic scientists' studies on hydraulic devices possibly through meetings with Arab scientists and visits to their libraries.[24]

In his work, Fontana often refers to the Arabic versions of the *Pneumatica* by Philo of Byzantium and Hero of Alexandria, which form the basis of the physical principles of his hydraulic automata.[25] He also mentions the tenth-century inventor al-Kindī's treatise on hydraulic automata, *De automatis et thaumantiis*, which Fontana studied through the Latin version of the original Arabic work. In the *Bellicorum instrumentorum liber* Fontana represents some of al-Kindī's fountains, which may have inspired some of his own, in terms of style and mechanism. The Latin version of al-Kindī's work mentions Hero's texts on pneumatics by describing automatic fountains. Fontana emphasises that al-Kindī's fountains were inspired by the physical principles of Greek authors.[26] According to Donald Hill, al-Kindī may have also known Arabic translations of Philo's *Pneumatica*.[27] In par-

22 Battisti, Saccaro Battisti 1984, 17.

23 Certainly, Fontana had a deep geographical knowledge of near and far east, as underlined in his *De Omnibus rebus naturalibus* (Thorndike 1934, 159-60).

24 Battisti, Saccaro Battisti 1984, 17.

25 Prager 1971.

26 Prager 1971, 25.

27 Hill 1979, 20.

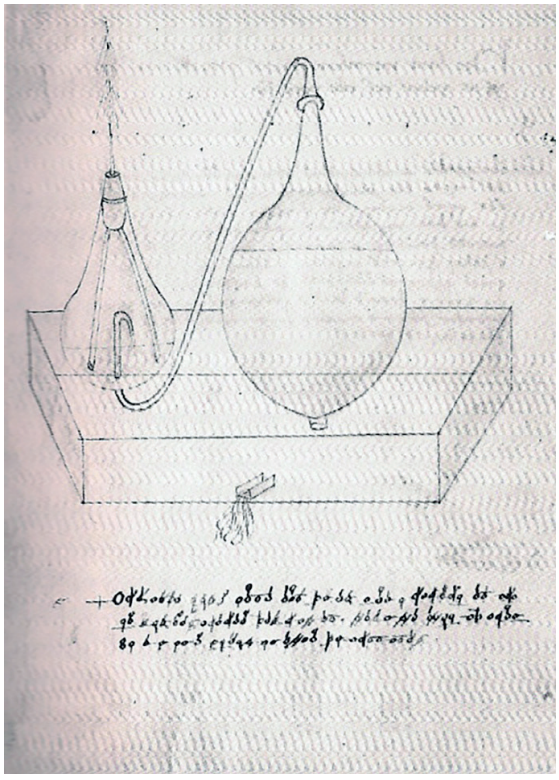


Figure 4 First al-Kindī's fountain redrawn by Giovanni Fontana (f. 28*v*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

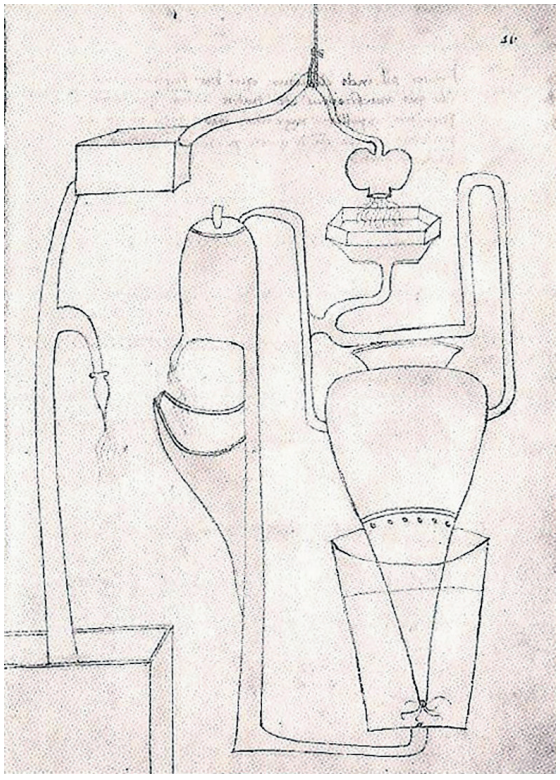


Figure 5 Second al-Kindī's fountain redrawn by Giovanni Fontana (f. 46*r*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

ticular, the drawing on folio 28*v* shows the hydraulic apparatus applying the principle of the miniature fountain described by Hero **[fig. 4]**.[28]

The mechanism of the fountain on folio 63*r* is similar to the one represented in the drawing of al-Kindī's fountain depicted on folio 46*r* **[fig. 5]**, characterised by a set of curved pipes through which water – supplied from a source at the top – discharges into a cylindrical basin at the bottom. From the basin, water rises through a pipe and is poured into a funnel from which it is directed to the cylindrical basin to continue its perpetual motion.

The splendid *Kitāb al-Ḥiyal* (Book of Ingenious Devices) written by the Banū Mūsā brothers around 850, was likely a further reference for Fontana's studies on fine technology. The Banū Mūsā brothers lived in Mesopotamia and were important scholars at the *Bayt al-Ḥikma*, Baghdad's renowned institution of scientific learning during the Golden Age of Islam. Their manuscript, which contains several types of fountains driven from below by a number of vertical jets,[29] seems to have inspired Fontana, directly or indirectly,[30] particularly with regard to the accuracy of technical components used in fine technology.

The creation of eloquent drawings showing the internal mechanism of the *ḥiyal* is also notable in the thirteenth-century *Kitāb fī ma 'rifat al-ḥiyal al-handasiyya* (The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices) by Ibn al-Razzāz al-Jazarī, who may have influenced Fontana's studies. Al-Jazarī

28 de Miranda 2014, 137-8.

29 There are two manuscripts of the *Kitāb al-Ḥiyal*: one is ms ar. 317 in the Vatican Library, the other is in two parts, i.e. the Codex Gotha 1348 in the Universitäts-Bibliothek at Gotha and the ms von Ahlwardt 5562 at Berlin.

30 Some Banū Mūsā's features were filtered by al-Jazarī, who, talking about fountains, claims to have drawn some of his ideas from the Banū Mūsā, improving some parts and introducing technical innovations. Al-Jazarī's opinion is that the Banū Mūsā's devices could not work properly because of the short-time interval for the changing of the water-jet shapes (al-Jazarī 1974, 157). For instance, with regard to the Banū Mūsā fountain operating by wind or water, al-Jazarī underlines that the time during which water flows through each pipe, in order to be transferred from each tank to the fountain, is not long enough for a complete rotation of the tank. Thus, in his projects al-Jazarī creates the necessary water pressure to determine the height of the gushes, the time necessary to obtain them and the shapes of the jets (de Miranda 2022, 144-5).

lived in the region of al-Jazīra, situated between the Tigris and the Euphrates, before entering the service of Prince Banū Artuq who governed the region of Diyār Bakr. During his travels in Mesopotamia, Fontana could have seen al-Jazarī's work, which – as Donald Hill has asserted – "is the most important of the Arabic treatises and probably the most important engineering document from any cultural area before the Renaissance".[31] Fontana applies some of al-Jazarī's technical innovations. For instance, in al-Jazarī's fountain with two floats **[fig. 6]**, the use of one or two bowls to receive the quantity of water to drive the device allows for precise timing of the fountain's operation. Al-Jazarī also intends to balance the quantity of water driving the device with that flowing through the pipes and that filling the bowls in a precise timeframe.[32]

Al-Jazarī's *ḥiyal* are playful objects that underscore a magical and intriguing aspect of the devices. Likewise, Fontana took serious interest in both magical and mechanical contrivances.[33] This is evidenced in his automata, which are wonderful toys with intricate appearances that, as noted, reveal their mechanical interiors.[34]

Like al-Jazarī and al-Kindī, Fontana employs impressively detailed drawings accompanying the descriptive text and pays particular attention to the accuracy of the assemblage of the device components. Recalling al-Jazarī's style, Fontana creates partially three-dimensional drawings where the internal hydraulic mechanism is entirely shown, as it also determines the shape of the devices, demonstrating essentiality and efficacy, as can be seen in the fountain represented on folio 63 recto **[fig. 2]**. As Antony Grafton has asserted, Fontana's devices "are illustrated in real time, as they would look while in operation and in diagrammatic form, to make clear exactly how they functioned".[35]

Figure 6 Fountain with two floats by al-Jazarī (Arabe 2477, 72, Paris, Bibliothèque Nationale)

Compared to Arab drawings, which are accompanied by an extensive explanation of the function of each *ḥila*, the incisive written description of Fontana's automata is counterbalanced by two different visions of the instrument: a drawing of each component and a drawing of the entire instrument **[figs 1-2]**.

3 From East to West

With the description of the fountain with seven pipes and three levels **[fig. 7]**, Fontana seems to combine the ingenious mechanism of the device derived from al-Kindī's fountain described on folio 47*r* **[fig. 8]** with its utilitarian use, anticipating the studies of cup-fountains that developed in fifteenth-century Italy. Al-Kindī's device is driven from below, where the cylindrical basin is set. Through a

31 Hill 1994, 27. Al-Jazarī's book includes studies of 50 *ḥiyal* intended to provide wonder and aesthetic pleasure to courtly circles (Hassan, Hill 1986, 59). Of the copies of Jazarī's work, the earliest, i.e. the Ahmet 3472, is preserved in the Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi at Istanbul, which also keeps other versions of the manuscript. Among the best preserved copies, in the Bodleian Library at Oxford are the Greaves 27, Marsh 669 and Fraser Or 186. The first translation by D. Hill in 1974 is mainly based on the Greaves 27 (Saliba 1985, 149).

32 de Miranda 2022, 145.

33 The thaumaturgical aspect of his inventions, which recalls the magical and wonder provided by the Islamic *ḥiyal*, is supported by the medicine training activity of the author, as specified above.

34 Grafton 2007, 51-3.

35 Grafton 2007, 46.

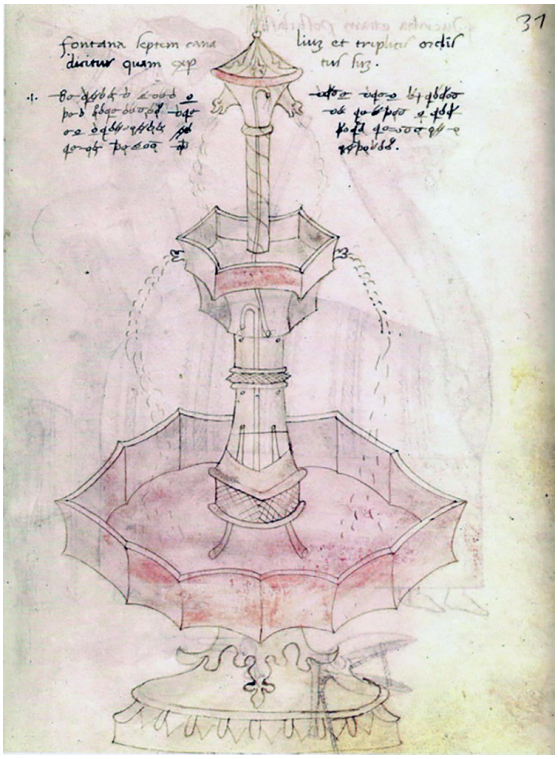


Figure 7 Fountain with seven pipes and three levels (f. 31*r*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

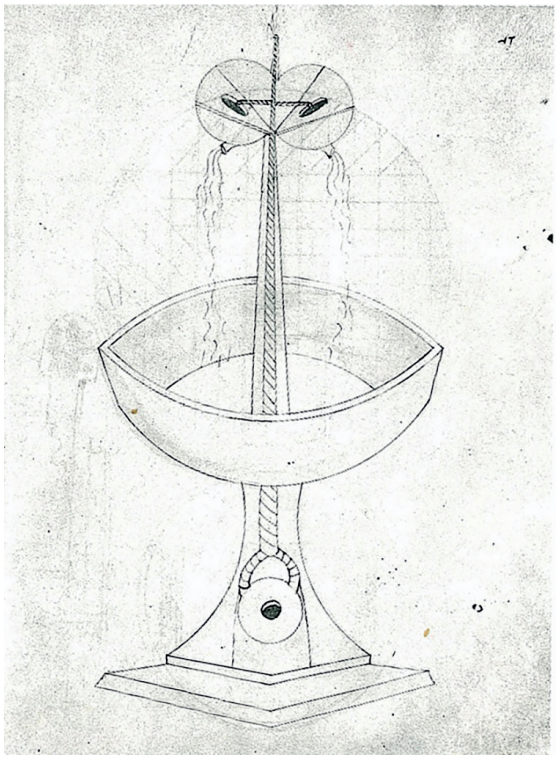


Figure 8 Third al-Kindī's fountain redrawn by Giovanni Fontana (f. 47*r*, Icon 242, München, Bayerische Staatsbibliothek)

vertical twisted pipe, water arrives at the top of the fountain and discharges a vertical jet and two gushes directed downwards. Water is collected in the funnel and directed to the cylindrical basin, continuing the perpetual fluid circulation system.

In the fountain with seven pipes and three levels, the upper pipe throws water upwards, the lower pipes throw it downwards, and the other four pipes lead the water to the levels due to air pressure.[36] The cup-fountain is a stone structure built on a stepped base. A central column acts as a siphon, to which one or more superimposed basins are connected. Water is gradually poured, through animal-shaped pipes, from one basin to another, from the highest to the lowest. This typology was mainly built in Renaissance Siena, where exceptional knowledge of hydraulic applications is evident in the studies by the Sienese artist-engineers related to fountains and their supply systems. Cup-fountains were developed as they employed a small quantity of water and required smaller areas. They also contributed to beautify the city due to their structures' ornamental details.[37] The cup-fountain's typology was a result of hydraulic studies conducted by the Sienese engineer-inventor Francesco di Giorgio Martini. The shape probably derives from Francesco di Giorgio's studies of 'candelabra-shaped' and 'baluster-shaped' columns, defining the types of candelabra-shaped and baluster-shaped fountains.[38] The mechanism is that of the automatic fountains designed by Francesco, called 'a termine'.[39] An example of cup-fountain following the model of a baluster-shaped fountain is the *fonte dei Pispini* in Siena, built in 1466 and reconstructed in 1534 **[fig. 9]**.

36 The hydraulic mechanism follows the principle by Philo of Byzantium and Hero of Alexandria, that a fountain receives water, under pressure, at a central bottom point and discharges into three different levels.

37 In addition to the type of cup-fountain, the Renaissance also saw the development of the pool-fountain.

38 de Miranda 2020, 20-2, 66-8.

39 Studies of ancient columns and automatic fountains are in the *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare* that Francesco wrote between 1475 and 1488. Among the numerous manuscripts, important copies include the Saluzziano 148 (Biblioteca Reale of Turin) and the Ashburnhamiano 361 (Biblioteca Medicea Laurenziana of Florence).

e-ISSN 2385-2720

Fontana's book may have played a role in transmitting Islamic technical innovations to the sixteenth century, influencing Agostino Ramelli's *Le diverse et artificiose machine*, a beautiful book on hydraulic devices that includes the description of four splendid automatic fountains.[40] The 'belle et artificiose fontane' represented in Ramelli's book derive their mechanism from Hero's fountain, using a sequence of internal siphons.[41] We cannot exclude the possibility that Ramelli may have seen Fontana's *Bellicorum instrumentorum liber* during his time in the Veneto region. Fontana employs siphons in his inventions, which – like in Ramelli's inventions – are clearly represented, as the drawings show the internal apparatus in detail. Thus, also in Ramelli's devices, "all the parts of the fountain and its complete form are to be depicted so clearly that you will understand it readily" as Fontana wrote.[42] The Islamic trait of representing the internal apparatus of a *ḥīla* in detail, making the instrument easy to build, is observable in the works of both Fontana and Ramelli, even though Ramelli's fountains are richly decorated **[figs 10-11]**, unlike Fontana's.[43] In addition, Ramelli's text for each illustration presents the engraving as a unit of two parts that complement each other. Ramelli tells the reader to look at the drawing to see the machine's components and form, how it functions with another one, and what it does when it is set in motion, as noted in Fontana's descriptions, and – in turn – in Arabic studies. Furthermore, his descriptions are devoid of personal comment, as they were written for craftsmen who knew how to build the machines,[44] like in Fontana and Arab scientists, particularly al-Jazarī. On the other hand, unlike al-Jazarī, Ramelli does not mention measurements and materials.[45]

Figure 9 Fonte dei Pispini, Siena

4 Conclusion

This study has attempted to demonstrate Giovanni Fontana's fundamental role in transferring technical knowledge of fine technology from the Islamic world to the West. The *Bellicorum instrumentorum liber* contains several connections with Islamic manuscripts that discuss self-moving artifacts designed to entertain courtly circles.

The attention Fontana pays to technical and detailed drawings contributes to demonstrate the passage of his erudition from Arabic-Islamic treatises to Western scholars. Particularly, the studies on automatic fountains illustrate the transmission of fine technological knowledge from the Islamic Golden Age to Renaissance studies.

40 Agostino Ramelli printed the book in Paris ("a Parigi in casa del autore con privilegio del Re, 1588"). Dedicating his book to King Henri III, Ramelli said he had been called away from Italy to France "con honorato stipendio" (Ramelli 1991, 23). Working with draughting instruments, Ramelli brought his illustrations to verisimilitude as drawings on paper; consequently, French engravers rendered them in facsimile.

41 The siphons represented in Ramelli's fountains are very similar to those illustrated by Francesco di Giorgio Martini. Ramelli was likely familiar with manuscript-copies of machines in Francesco di Giorgio's *Trattato di architettura* from private libraries in Vicenza, Venezia and Verona (Ramelli 1991).

42 See note 20.

43 Ornaments associated with fountains in Ramelli's engravings are distinctly Italian, including winged putti, acanthus leaves and heads of Pan with his mouth as a water-spout (Ramelli 1991, 27).

44 Ramelli 1991, 28.

45 For instance, in the alternating fountain with two floats, al-Jazarī specifies that the bowl-shaped fountains are made of terracotta.

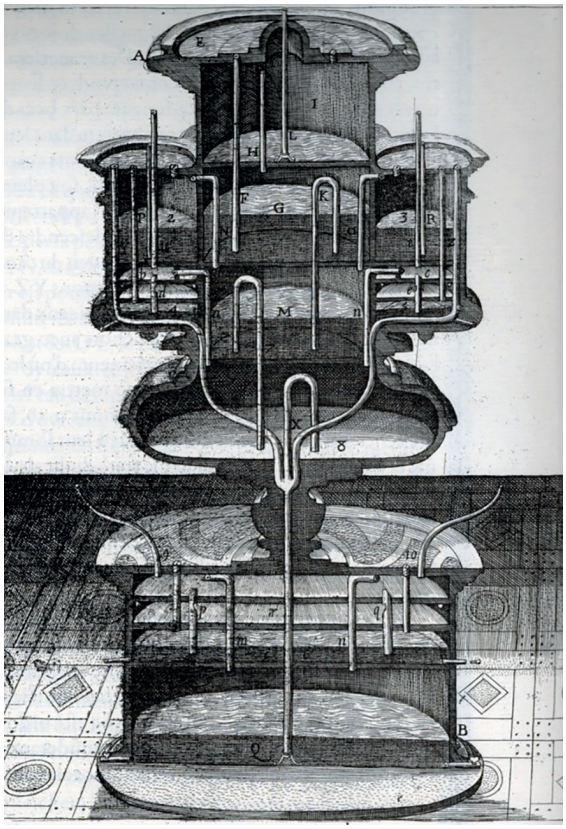


Figure 10 Fountain by Agostino Ramelli (figure 126, *Le diverse et artificiose machine*) showing the internal apparatus

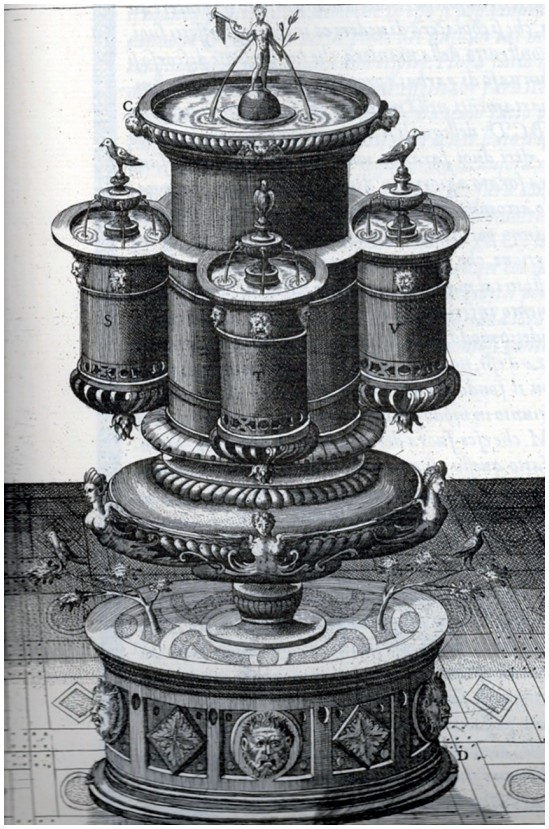


Figure 11 Fountain by Agostino Ramelli (figure 126, *Le diverse et artificiose machine*) showing the external apparatus

Connections with the inventions of Arab scientists, such as al-Jazarī and al-Kindī, are notably evident, particularly in the fountain linked to his name.[46] Many technical features reminiscent of Arabic studies were subsequently transferred to late-Renaissance inventors like the Italian Agostino Ramelli. Ramelli's engravings were studied by early historians of science and technology in the seventeenth and eighteenth centuries, inspiring new interpretations and adaptations of his mechanical components for innovative designs.[47]

Through other inventions, like the fountain with seven pipes and three levels, Fontana combines the ingenious mechanism derived from al-Kindī's studies with utilitarian purposes. This invention anticipates the studies of fifteenth-century cup-fountains by the Sienese engineer-inventor Francesco di Giorgio Martini, who may have defined the main typologies of Renaissance fountains, such as the candelabra-shaped fountain and the baluster-shaped fountain.

Bibliography

Argoud, G.; Guillaumin, J. (eds) (1997). *Les Pneumatiques d'Heron d'Alexandrie*. Introduction, traduction et notes par G. Argoud et J.-Y. Guillaumin avec la collaboration de A. Cachard. Saint-Étienne.

Baldi, B. (a cura di) (1962). *Erone Alessandrino Degli automati ovvero machine semoventi*. Riproduzione in fac simile del volume stampato a Venezia nel 1589 nella traduzione di B. Baldi. Introduzione di R. Teani. Milano.

Battisti, E.; Saccaro Battisti, G. (1984). *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana. Con la riproduzione del Cod. Icon. 242 della Bayerische Staatsbibliothek di*

46 It is the device at folio 63*r* discussed above.

47 Ramelli 1991, 30.

e-ISSN 2385-2720

Monaco di Baviera e la decrittazione di esso e del Cod. lat. nouv. acq. 635 della Bibliothèque nationale di Parigi. Milano.

Bellucci, N.D. (2016). "The Movements of the Wonderful Mechanics: Hypothesis on the Arbitriis Mirabilibus". *Humanitas*, 68, 125-50. https://doi.org/10.14195/2183-1718_68_6.

Birkenmajer, A. (1932). "Zur Lebensgeschichteu nd wissenschaftlichen Tatigkeit von Giovanni Fontana (1395?-1455?)". *Isis: An International Review Devoted to the History of Science and Its Cultural Influences*, 17, 34-53.

Brotto, G.; Zonta, G. (eds) (1922). *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1406 ad annum 1450, cum aliis antiquioribus in appendice additis iudicio historico collecta ac digesta*. Istituto per la storia dell'Università di Padova. Padova.

Cardini, F. (2006). "Le bombe intelligenti di Sigismondo, umanesimo e arte della Guerra tra Medioevo e Rinascimento". Valturio, R. (1405-75). *De re militari: umanesimo e arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*. Vol. 2, *Saggi critici*. Rimini.

Carra de Vaux, B. (1903). "Les livres des appareils pneumatiques et des machines hydrauliques par Philon de Byzance d'après les versions arabes d'Oxford et de Constantinople et traduit en français par le baron Carra de Vaux". *Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Notices et extraits des Manuscripts de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 38, 27-235.

Ceserani, G.P. (1983). *Gli automi. Storia e mito*. Bari.

Clagett, M. (1976). "The Life and the Works of Giovanni Fontana". *Annali dell'Istituto e Museo di storia della scienza di Firenze*, 1, 5-28. https://doi.org/10.1163/221058776x00020.

de Miranda, A. (2014). "Surprising Fountains in 15th Century Sienese Treatises". *International Journal of Arts & Sciences*, 7(2), 133-54.

de Miranda, A. (2018). *Fontane "a sorpresa" nelle fonti antiche*. Roma.

de Miranda, A. (2020). *Architettura idraulica medievale nel Senese*. Roma.

de Miranda, A. (2022). "Play of Water and Function in the Mediterranean". Hernández, S. (ed.), *Islamic Heritage Architecture IV*. Southampton; Boston, 141-9. https://doi.org/10.2495/IHA220111.

Drachmann, A.G. (1948). *Ktesibios, Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatics*. Copenhagen.

Galluzzi, P. (a cura di) (1997). *Gli ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo*. Firenze.

Gille, B. (1964). *Les ingénieurs de la Renaissance*. Paris.

Grafton, A. (2007). "The Devil as Automaton: Giovanni Fontana and the Meanings of a Fifteenth-Century Machine". J. Riskin (ed.), *Essays in the History and Philosophy of Artificial Life*. Chicago; London, 46-62. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226720838.003.0003.

Hartig, O. (1917). "Die Gründung der Münchener Hofbibliothek". *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Philologische Klasse*, 28(3), 1-412.

Hassaan, G.A. (2014). "Innovation of Mechanical Machinery in Medieval Centuries Part I: Windmills, Water Wheels and Automatic Fountains". *International Journal of Innovation and Applied Studies*, 9(4), 1497-505.

Hassan, A.Y.; Hill, D.R. (1986). *Islamic Technology*. Paris; Cambridge.

Hill, D.R. (1979). *The Book of Ingenious Devices (Kitāb al-Ḥiyal) by the Banū Mūsā bin Ṣ.ḥ.ākir*. Transl. and annotated by D.R. Hill. Dordrecht; London; Boston. https://doi.org/10.1007/978-94-009-9786-8.

Hill, D.R. (1994). "Arabic Fine Technology and its Influence on European Mechanical Engineering". Agius, D.A.; Hitchcock, R. (eds), *The Arab influence in Medieval Europe*. Reading, 25-43.

Huelsen, C. (1914). "Der 'Liber Instrumentorum' des Giovanni Fontana". *Festgabe für Hugo Blümner überreicht zum 9. August 1914. Von Freunden und Schülern*. Zürich.

Ibn al-Nadīm, Abū᾽ Faraj Muḥammad (1871-72). *Kitāb al-Fihrist*. 2 voll. Leipzig.

al-Jazarī, Ibn al-Razzāz (1974). *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*. Transl. from the Original Arabic by D. Hill. Dordrecht; Boston.

al-Khwārizmī, Muḥammad ibn Aḥmad (1895). *Liber Mafātīh al-Olūm, Explicans Vocabula Technica Scientiarum tam Arabum quam Peregrinorum, Auctore Abū Abdallah Mohammed ibn Ahmed ibn Jūsof al-Kātib al-Khowarezmi*. Edited by G. van Vloten. Leiden.

Marco Vitruvio Pollione (1990). *De architectura: libri X*. Testo latino con traduzione italiana a cura di L. Migotto. Pordenone.

Montucla, J.E. (1725-99). *Histoire des mathématiques*. Seconde partie. Contenant l'histoire de ces sciences chez divers peuples orientaux, comme les Arabes, les Persans, les Juifs, les Indiens, les Chinois. Livre premier. Paris. https://doi.org/10.3931/e-rara-8638.

Nadarajan, G. (2007). "Islamic Automation: A Reading of al-Jazari's *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical devices* (1206)". Grau, O. (ed.), *MediaArtHistories*. Cambridge (MA); London, 163-78.

Prager, F.D. (1971). "Fontana on Fountains". *Physis*, 13(4), 341-60.

Prager, F.D. (ed.) (1974). *Philo of Byzantium Pneumatica. The First Treatise on Experimental Physics: Western Version and Eastern Version*. Facsimile and Transcript of the Latin Manuscript CLM 534, Bayerische Staatsbibliothek, Munich. Translation and Illustrations of the Arabic Manuscript A.S. 3713, Aya Sofya, Islanbul. Historical Introduction, and Technical Commentary by F.D. Prager. Wiesbaden.

Ramelli, A. (1976). *The Various and Ingenious Machines of Captain Agostino Ramelli*. A cura di M. Teach Gnudi; E.S. Ferguson. London.

Ramelli, A. (1991). *Le diverse et artificiose machine 1588*. A cura di G. Scaglia; A. Carugo; E.S. Ferguson. Milano.

Saliba, G. (1985). "The Function of Mechanical Devices in Medieval Islamic Society". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 441(1), 141-52. https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1985.tb14579.x.

Scaglia, G. (1991). *Checklist and History of Francesco di Giorgio's Manuscripts and Drawings*. Bethlehem.

Thorndike, L. (1931). "An Unidentified Work by Giovanni da' Fontana: Liber de omnibus rebus naturalibus". *Isis: An International Review Devoted to the History of Science and Its Cultural Influences*, 15(1), 31-46. https://doi.org/10.1086/346537.

Thorndike, L. (1934). *A History of Magic and Experimental Science*, vol. 4. New York.

Valavanis, K.P.; Vachtsevanos, G.J.; Antsaklis, P.J. (2007). "Technology and Autonomous Mechanisms in the Mediterranean: From Ancient Greece

to Byzantium". *Proceedings of the European Control Conference 2007* (Kos, 2-5 July 2007), 263-70. https://doi.org/10.23919/ECC.2007.7068808.

Zidan, B.M.H. (2021). "Contribution of Muslim Mechanical Engineers in Modern Automata (In Light of Kitāb Al-ḥiyal of Al-ǧazarī). A Descriptive Analytical Study". *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 6(2), 140-72.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

La libertà del dilettante
Contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperiale

Giulia Cocconi
Università di Parma, Italia

Abstract Through the case of the amateur painter and engraver Gerolamo Imperiale, a Genoese patrician who, in the Parma of Ranuccio I Farnese, alternated university lectures at the Studium with attendance at the painters' workshops, the article intends to reflect on how amateurs were trained and their relationship with painters and the art market. Ubiquitous in seventeenth-century art literature, young members of the nobility who dabbled in painting, training alongside house painters or in the schools set up in the artists' studios, had the opportunity to engage in close contact with the work of their masters, but without being burdened by the professional constraints affecting collaborators and pupils, or by the impositions of patronage. With this in mind, we intend to examine the particular combinatorial freedom that Gerolamo Imperiale demonstrates in the invention engravings of his Parma years.

Keywords Gerolamo Imperiale. Amateurs. Noblemen. Education. Masters of drawing.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Dipingere 'nobilmente'. – 3 Riferimenti e modelli. – 4 Tra le 'stanze' dei pittori. – 5 Il mercato dell'arte.

1 Introduzione

Il patrizio genovese Gerolamo Imperiale, pittore e incisore dilettante, nel 1622 inizia orgogliosamente a firmare le proprie opere. Trasferitosi a Parma per frequentare le lezioni universitarie del rifondato *Studium* parmense già nel 1614 e poi, con continuità, tra il 1619 e il 1623 e ancora nel 1627,[1] nel 1622 ha evidentemente raggiunto una maturità tecnica e stilistica che gli permette di inserirsi sul panorama artistico cittadino, di ricevere vere e proprie commissioni e venire retribuito per il suo lavoro. La figura di Imperiale si inserisce così in bilico tra quella dei gentiluomini dilettanti, che si fanno guidare dai pittori di casa, o frequentano le scuole e le accademie istituite nelle abitazioni dei pittori, ma che non ambiscono a esercitare la professione di pittore e quella dei membri della nobiltà che vi si dedicano pienamente e divengono talvolta 'pittori di fama'.

1 Principale punto di riferimento per la biografia di Gerolamo Imperiale sono le *Vite* di Raffaele Soprani (Soprani 1674, 190-2), anche nella riedizione di Carlo Giuseppe Ratti (Soprani, Ratti 1768-69, 1: 290-2), cui nulla aggiunge invece Orlandi 1704, 305. Alle notizie riportate da Soprani si aggiungono quelle dei documenti rintracciati tra Parma e Ravello (Salerno) rispettivamente da Enrico Scarabelli Zunti (BP [= 'Parma, Complesso della Pilotta-Biblioteca Palatina'], 111, 5: cc. 180*r*-181*v*) e Matteo Camera (1876, 1: 663). Per un più recente profilo di Gerolamo Imperiale si faccia riferimento a Cocconi 2024, 147-59, dove è presa in esame l'intera vicenda artistica dell'autore.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-01
Accepted 2024-10-09
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Cocconi | CC BY 4.0

Citation Cocconi, G. (2024). "La libertà del dilettante. Contaminazioni e invenzioni eccentriche nella grafica di Gerolamo Imperial". *Venezia Arti*, 33, 49-60.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/004

2 Dipingere ‘nobilmente’

A Genova, come riflesso diretto della battaglia portata avanti da Giovan Battista Paggi per l’accettazione della pittura tra le arti nobili, la generazione di Gerolamo Imperiale è ricca di esempi di pittori e dilettanti provenienti dalle fila del patriziato, da Sinibaldo Scorza allo stesso Raffaele Soprani (Galassi 2019, 26). Nel 1576, redigendo le *Leges Novae*, i legislatori della Repubblica di Genova avevano mancato di includere la pittura tra le attività il cui esercizio era consentito alla nobiltà; dette disposizioni erano state riviste solo tra il 1590 e il 1591, quando grazie all’impegno di Giovanni Battista Paggi era stata accolta la distinzione tra i pittori bottegai, non più che semplici artigiani, che producevano e commerciavano dipinti nelle botteghe aperte e quei pittori che dipingevano nobilmente all’interno della propria abitazione. A quest’ultima categoria, naturalmente, potevano appartenere anche i membri del patriziato, che anzi in virtù della propria educazione da gentiluomini si candidavano, insieme ai membri di una borghesia cittadina più che benestante, a raggiungere i migliori risultati (Barocchi 1971-77, 1: 212). Secondo Paggi, infatti, questi avrebbero atteso alla professione coadiuvati dalla padronanza «delle lettere e delle buone discipline, troppo necessarie a’ pittori», oltre che «per stimolo d’onore, e non di guadagno» (212). La stessa ‘vita’ di Raffaele Soprani, redatta da Giovanni Nicolò Cavana (Soprani 1674, 337-40), esplicita bene l’*iter* formativo del gentiluomo: dopo aver affrontato i primi studi di grammatica e retorica, il giovane Soprani era passato sotto la guida di padri della Compagnia del Gesù e dedicandosi alla matematica aveva appreso «i primi fondamenti di delinear in prospettiva» (338); solo al termine del percorso educativo presso i padri gesuiti, aveva dunque iniziato a frequentare le ‘stanze’ di diversi pittori per perfezionarsi, transitando liberamente dallo studio di Giulio Benso a quello di Pellegro Piola.

Come a Genova, anche a Parma nei primi decenni del Seicento l’esercizio del disegno è stato ormai pienamente accolto entro il percorso educativo dei rampolli della nobiltà. L’assenza di una locale letteratura artistica che ricordi i nomi dei nobili dilettanti e dei loro maestri è colmata in parte dai documenti d’archivio e già gli studi di Amadio Ronchini (1881, 141-56) restituivano la notizia che – come i ‘principi disegnatori’ di casa d’Este (Venturi 1889) – il principe Ottavio, figlio naturale del duca Ranuccio I Farnese, si esercitava nel disegno guidato dal pittore cremonese Giovan Battista Trotti, detto il Malosso,[2] autore peraltro dei progetti per il frontespizio e la tavola fuori testo **[fig. 1]** del volume contenente la discussione dottorale di Ottavio (Farnese 1613). Allora creduto il futuro erede del ducato di Parma e Piacenza e pertanto educato come tale, Ottavio Farnese viene istruito dagli stessi padri gesuiti ai quali il padre Ranuccio aveva affidato la conduzione del cittadino collegio dei nobili (Aricò 2002, 213-42). Fondato da Ranuccio I Farnese nel 1601 e intitolato a Santa Caterina, il collegio era stato affidato dal duca ai padri dell’ordine del Gesù già nel 1604 ed era rapidamente assurto alla fama di uno dei «più nobili ed eruditi» (Capasso 1904, 17) d’Europa: già dai primi anni di vita dell’istituzione e in accordo con la formazione del giovane principe, l’educazione dei convittori va a comprendere la pratica del disegno. Difatti, l’ingerenza farnesiana nella vita dell’istituto fa sì che tra le discipline impartite ai giovani convittori vi fosse anche una rosa di cosiddette scienze cavalleresche; tra queste, sappiamo che si studiavano scherma, equitazione, musica e danza, ma anche architettura militare e disegno (Turrini 2006, 166). Le carte del collegio non riportano i nomi dei «maestri di […] disegnare» (166), ma pare realistico ritenere che lo studio del disegno fosse inizialmente affrontato dai giovani convittori nel contesto dell’apprendimento delle discipline matematiche, o ancora che si inserisse tra quegli insegnamenti utili alla formazione mondana del gentiluomo quali erano la danza e la musica. Circa le modalità didattiche, uno spunto interessante ci è offerto al di là delle Alpi dall’esperienza dell’incisore Crispin de Pass il Giovane come maestro di disegno presso l’accademia nobiliare fondata a Parigi da Antoine de Pluvinel (Bruschi 2008, 3-18). Già nei *Ragionamenti delle Regole del Disegno* di Alessandro Allori (Barocchi 1971-77, 2: 1941-81), redatti oltre ottant’anni prima, il fiorentino notava come ai gentiluomini il consueto *iter* di apprendimento potesse «parer cosa un poco spiacevole» (1948) e suggeriva una modalità non lontana da quella riproposta da manuali illustrati come *Il vero modo et ordine* di Odoardo Fialetti (1608), destinato all’educazione autonoma di un pubblico di amatori (Bury 2001, 198-200). Parimenti, lo stesso de Pass scrive che ai giovani gentiluomini «il nostro metodo ordinario […] pareva troppo longo é dificile» e che dovette renderlo «piu facile & meno neioso».[3] Esito del suo impegno presso l’accademia parigina è la *Luce del dipingere e disegnare* (de Pass 1643), vero e

2 Per la figura di Malosso, su cui insiste già il pionieristico saggio di Amadio Ronchini (1881, 141-56), si faccia riferimento in particolare a Poltronieri 2019 e Cirillo 2022, comprensivi di bibliografia precedente.

3 De Pass 1643, s.p. Per la contestualizzazione dell’insegnamento del disegno nelle accademie sorte in Francia per l’educazione dei gentiluomini, si faccia ancora riferimento a Bruschi 2008.

e-ISSN 2385-2720

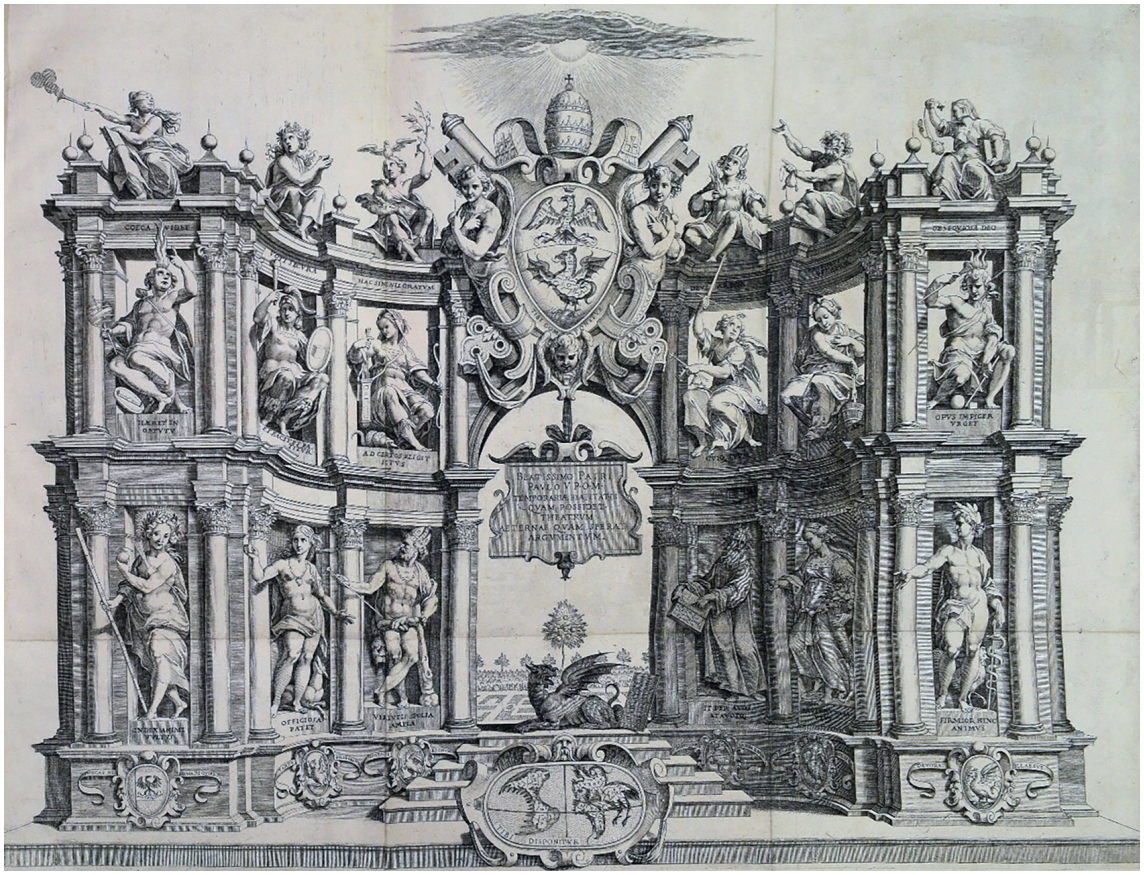


Figura 1 Giovan Battista Trotti e Francesco Villamena, tavola fuori testo in Farnese 1613. Bulino, 445 × 590 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

proprio manuale di disegno, provvisto di tavole illustrate, che pur finalizzato a fornire gli strumenti necessari per «ordinare battaglioni» e «fortificar piazze» (s.p.), coerentemente con le finalità militari dell'accademia, non manca di impartire al lettore i primi fondamenti di disegno di figura.

Con il passaggio allo studio del disegno presso la 'stanza' di un maestro, i giovani gentiluomini – che scelgano di dedicarsi alla professione di pittore o che vi si accostino per diletto – seguono un *iter* ormai canonico, che prende il via dall'esercizio della copia. A Genova, ben noto è il caso degli allievi di Giovan Battista Paggi, che possono attingere alla collezione di disegni e stampe del mastro per esercitarsi.[4] Lo ricorda Soprani nella 'vita' di Sinibaldo Scorza, a sua volta membro del patriziato genovese e allievo del Paggi:

> Volendo per tanto non abusarsi lo Scorza della commodità, che per sua buona sorta haveva incontrato, di potere studiare sotto la scorta d'un così saggio, e valente maestro: e conoscendo benissimo qualmente l'impossessarsi del buon dissegno era una delle prerogative maggiori, che possa ammirarsi in un professor di Pittura; a questo studio totalmente si diede, e cominciò con tal diligenza a contrafar di penna le stamper del Durero, che non era possibile il distinguer per altra strada le fatte di penna dalle Spampate. (Soprani 1674, 128)

L'inventario dei beni del Paggi, come noto, oltre ai numerosi disegni comprendeva stampe di maestri del Centro e del Nord Italia, come anche «Cento stampe diverse di tedeschi, fiamenghi e Boemij» (Lukehart 1987, 200; 2019) e diverse di Albrecht Dürer. Come vedremo, una modalità di studio non distante da quella proposta dal Paggi deve verosimilmente essere sperimentata a Genova, almeno negli anni della frequentazione di Giulio Ben-

4 Sullo studio di Giovan Battista Paggi e l'accademia promossa da Giovan Carlo Doria si leggano almeno Farina 2002, 104-11 e Frascarolo 2018, 24-63.

e-ISSN 2385-2720

so, anche dal giovane Imperiale, che a sua volta dimostra uno studio attento dalle stampe d'oltralpe e dell'Italia settentrionale.

Per quanto riguarda la frequentazione delle 'stanze' dei pittori sulla scena parmense, le notizie sono più rare rispetto al contesto genovese. Sappiamo tuttavia che, nel 1619, nell'abitazione di Giovan Battista Trotti vi era una «camera detta la scuola» dove accanto alle opere di mano del maestro e dei collaboratori erano registrati anche dipinti eseguiti dai suoi «allievi» e «scuolari» (Cadoppi, Dallasta 2012, 97). Che tra questi vi fossero anche dilettanti provenienti dalle fila dell'aristocrazia e della più agiata borghesia cittadina, per i quali non sarà stato secondario che il pittore avesse formato nel disegno il principe Ottavio Farnese, è noto grazie a una deposizione rilasciata nel 1611 dal parmigiano Orazio Putaglia, che dichiara di andare

> praticando […] in casa del signor Cavaliero Mall'Osso pittore, perché mi diletto in poco di dissegnare et colorire. (Dallasta 2016, 63)

Le sue parole ricordano inoltre che era uso, per i dilettanti, farsi anche committenti presso i pittori che li guidavano nel disegno: lo era Putaglia, che aveva commissionato un ritratto a Ermenegildo Lodi, collaboratore del Trotti, come lo era il nobile Giovan Battista Masi, che a sua volta «praticava spesso a casa del detto signor cavaliero» Malosso per «far fare delli ritratti» (63). Un altro pittore che, secondo Carlo Cesare Malvasia, «tenne scuola» (Malvasia [1678] 1841, 2: 79) a Parma è Leonello Spada, che aveva fatto il suo ingresso tra le fila degli stipendiati regolari della corte farnesiana nel 1616, dopo la dipartita di Cesare Baglione e Bartolomeo Schedoni.[5] Stabilitosi presso la vicinia di Santa Caterina, zona centralissima degna del nuovo *status* di pittore ducale, Leonello apre l'abitazione parmigiana agli allievi e ai «dilettanti, che lo seguivano» (2: 84). Nel 1622, ci dicono i documenti, tra i frequentatori dello studio di Spada vi era anche un tale «Io(hannnes) Bap(tis)tam de Bertutiis»[6] che afferma di risiedere presso la vicinia di San Paolo e che mi domando se non possa riconoscersi nel bolognese Giovan Battista Bertusio nel corso di un temporaneo trasferimento a Parma. Pittore prolifico, seppur di «maniera troppo delicata, per non dir debole», per usare le parole di Malvasia, Bertusio si distingueva a Bologna per l'abilità nel «sapere dare i principii del disegno e del dipingere» e difatti «tutti li cavalieri di que tempi furono suoi scolari» (1: 208-9). Talvolta, le rare notizie tramandate dalle fonti parmigiane ricordano i nomi di nobili dilettanti senza riportare quelli dei loro maestri. Questo il caso di Fortuniano Sanvitale dei conti di Sala, di cui Bonaventura Angeli ricorda il «diletto, che si prende col pennello»,[7] ma la cui educazione da pittore rimane totalmente oscura. Parimenti, la biografia di Gerolamo Imperiale compilata da Raffaele Soprani non menziona alcuno tra i pittori di Parma accanto ai quali il giovane dovette formarsi e perfezionarsi nel corso degli anni trascorsi nel ducato.

3 Riferimenti e modelli

Racconta Raffaele Soprani che giunto a Parma, mentre si dedica agli studi letterari, Gerolamo Imperiale inizia a interessarsi all'opera di Correggio e Parmigianino, studiando ed esercitandosi tanto da giungere a «imitar così bene il dissegno dell'uno, & il colorito dell'altro» (Soprani 1674, 190): secondo il biografo, il giovane si sarebbe dunque formato «senza guida di maestro» (190). Al di là del tono aneddotico, la produzione grafica del genovese si distingue per una particolare indipendenza, tanto nella scelta dei modelli di riferimento, quanto nella libertà con cui questi vengono combinati tra loro. Le incisioni che compongono il catalogo di Imperiale si collocano tutte nel corso del terzo decennio[8] e sin dal principio il giovane dimostra di fare riferimento ai modi di diversi tra pittori e incisori, da autori come Camillo Procaccini e Antonio Campi, Agostino Carracci e Giovan Battista Trotti, detto il Malosso, a maestri del Nord Europa come Aegidius II Sadeler, Hendrick Goltzius e Abraham Bloemaert e ancora Maartin de Vos e Jacques de Bellange (Cocconi 2024, 147-59). Il panora-

5 La fonte più dettagliata circa la vicenda biografica e artistica di Leonello Spada è la 'vita' dedicatagli da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* ([1678] 1841, 2: 103-26). Tra i contributi monografici dedicati al pittore si ricordino in particolare Frisoni 1975, 53-79 e Monducci et al. 2002; più recentemente, il percorso artistico del pittore è stato ripercorso in Ghetti 2018.

6 ASPr [= 'Archivio di Stato di Parma'], Notai di Parma, 5014, 15 maggio 1622; ASPr, Notai di Parma, 5020, 15 maggio 1622.

7 Angeli 1591, 746. Tra i contemporanei, anche Ranuccio Pico ricorda «d'havere veduto alcune opere del suo pennello così leggiadramente, e ben fatte» (Pico 1642, 156). Per Fortuniano Sanvitale si veda Bonardi 2003.

8 Le prime prove note di Imperiale, prive di data e firma, sono correttamente collocate da Paolo Bellini (1995, 13-16) in date anteriori al 1622 in virtù di un tratto ancora relativamente impacciato. L'ultima incisione del catalogo del genovese, resa nota in Schütze 1992, 209-26, è invece datata 1629. Per il catalogo delle incisioni di Gerolamo Imperiale si vedano in particolare Bellini 1995, 13-16, che ne ripercorre anche la fortuna nei repertori sette e ottocenteschi e Cocconi 2024, 147-59.

Figura 2 Gerolamo Imperiale, *Angelo custode*. 1622. Acquaforte, 223 × 188 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

ma formale di riferimento del genovese si costruisce sin dalle prime prove sulle stampe, arricchito dalle opere che poteva facilmente studiare tra le chiese di Parma, com'erano quelle del Malosso o di Sisto Badalocchio. Da questi autori, Imperiale recupera tipi, composizioni e ambientazioni, finanche suggerimenti stilistici, che inizia a sperimentare combinandoli tra loro; solo talvolta, nelle prove più acerbe, si attiene più fedelmente ai modi di un singolo artista. Nel 1622, licenziando l'*Angelo custode* **[fig. 2]**, Gerolamo Imperiale appone in calce la propria firma, evidentemente consapevole della qualità ormai raggiunta dalle sue acqueforti: «Hieronymus Imperialis I(e)nu(ensis) faciebat Parmae 1622». L'*Angelo custode*, oltre a essere la più fortunata delle sue incisioni, che sarà nuovamente riproposta come antiporta nel 1627 (Cocconi 2024, 147-59) è anche l'esempio più tangibile della libertà combinatoria con cui il genovese accosta tra loro diversi stimoli raccolti nel corso della sua formazione. Tra i suggerimenti compositivi si nota certamente la pala fiorentina del *Riposo durante la fuga in Egitto* di Giovan Battista Paggi (Galleria degli Uffizi, Firenze), nota a Genova attraverso l'incisione di traduzione di Cornelis Galle (Gabbarelli 2017, 20-31) e da cui Imperiale attinge per la posa del bambino, mentre dall'*Angelo custode* (Parma, Santa Maria delle Grazie) di Sisto Badalocchio recupera la figura del demonio. Dal punto di vista stilistico, tuttavia, pur attingendo ai tipi del Malosso per il volto del bambino, primo riferimento sono le raffinatissime prove di maestri come Maartin de Vos e Abraham Bloemaert, senza le quali sarebbe inspiegabile la figura dell'angelo.

Questa capacità di assimilazione e rielaborazione delle opere che costituiscono il suo bagaglio figurativo gli permette, peraltro, di accostarsi con rinnovato vitalismo all'opera del Parmigianino, autore che non pare fornire particolari stimoli di rinnovamento ai pittori della Parma del primo Seicento, che ne reiterano stancamente le forme nel contesto della generale riproposizione dei modelli della tradizione artistica locale (Fornari Schianchi 1999, 11-29). Nell'individuare un filtro diverso attraverso il quale guardare all'opera del Mazzola, Imperiale deve essere facilitato dalla scelta del *medium* dell'incisione. Di Parmigianino conosce bene la produzione grafica: sul mercato artistico parmigiano, dove ha potuto acquistare almeno *uno Sposalizio mistico di santa Caterina* di mano del Mazzola (Soprani 1674, 191), dovevano circolare ancora disegni e acqueforti del maestro. Allo studio diretto degli originali, tuttavia, viene affiancato quello delle incisioni dei maestri d'oltralpe, cogliendo quella rilettura che delle prove del Parmigianino era stata offerta dai pittori rudolfini e dai maestri della Scuola di Haarlem. Sulla via del recupero del Parmigianino aperta dalle incisioni di Imperiale si incamminerà a Genova Bartolomeo Biscaino, sempre muovendosi nel campo dell'incisione (Newcome 1978, 81-7).

La libertà di cui Gerolamo Imperiale dà prova, tanto nella scelta degli autori di riferimento, quanto nella combinazione degli stessi, può verosimilmente mettersi in relazione con le modalità di formazione dei nobili dilettanti e col rapporto degli stessi con il mercato dell'arte. Da un lato, la formazione ampiamente autonoma, priva della guida di un unico maestro e anzi a lungo fondata sulla reiterazione della copia, che lo porta a saper «contrafar» (Soprani 1674, 128) i modi di diversi artisti. Modi che, peraltro, nelle prove di Imperiale vengono di frequente accostati tra loro entro gli spazi di una medesima composizione. Si pensi al frontespizio **[fig. 3]** eseguito per lo *Specchio de' prencipi* di Ranuccio Pico (1622), dove se la struttura compositiva riprende i frontespizi del Malosso (Travisonni 2013, 31-49), le figure alloggiate nell'architettura guardano ai maestri d'oltralpe, mentre il ritratto del principe Odoardo Farnese si rifà al naturalismo dei ritratti di personaggi illustri ideati da Antonio Campi per la *Cremona fedelissima citta* (Campi 1585). Lo stesso anno, nel frontespizio **[fig. 4]** eseguito per il volume contenente l'orazio-

Figura 3 Gerolamo Imperiale, Frontespizio in Pico 1622. Acquaforte, 247 × 175 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

Figura 4 Gerolamo Imperiale, Frontespizio in Longo 1622. Acquaforte, 225 × 170 mm. Parma, Biblioteca Palatina-Complesso della Pilotta. © su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Biblioteca Palatina

ne composta e pronunciata da Gabriele Longo durante i funerali del duca Ranuccio (Longo 1622), le numerosissime figure che ne popolano l'architettura fin quasi a nasconderla dialogano con ancora maggior libertà con le prove dei maestri del Nord Europa.

4 Tra le 'stanze' dei pittori

Quando Imperiale si trasferisce a Parma, nel 1614, ha ventitré anni e non si stabilisce presso il collegio dei nobili, dal quale i convittori si congedano intorno ai vent'anni (Turrini 2011, 371-9), bensì in un'abitazione privata sita a pochi passi dal collegio di San Rocco, dove ha luogo la maggior parte delle lezioni universitarie (Brizzi 2008, 285-305). Beneficia dunque di un preciso vantaggio rispetto ai più giovani convittori: la facoltà di scegliere liberamente a quali 'maestri di disegno' rifarsi, ossia quali tra le botteghe e le 'stanze' dei pittori di Parma frequentare. Ho già espresso la mia convinzione circa un verosimile alunnato di Gerolamo Imperiale presso la scuola del Malosso almeno nel corso del 1614, anno in cui il pittore orbita, per servizio del duca, negli ambienti del collegio di San Rocco (Cocconi 2024, 147-59). Le motivazioni sono in primo luogo stilistiche: le prove grafiche di Imperiale restituiscono suggestioni e citazioni da molteplici riferimenti, ma in tutte permane un certo riferimento ai modi del Trotti, che riaffiorano talora dalle tipologie dei volti, talora dalle composizioni, mentre l'attenzione per la cultura figurativa cremonese passa anche per l'attenzione dedicata alle prove di Antonio Campi. Recentemente, interessandosi all'educazione artistica dello stesso Malosso, Raffaella Poltronieri ha ricordato come nel *Parere sopra la pittura* del suo maestro, Bernardino Campi (Lamo 1584, 119-26), sia ben descritto l'*iter* formativo del pittore:

> Io dico adunque, che secondo il mio parere, a qualunque elevato ingegno vuole imparare l'arte della pittura prima fa bisogno imparare a contrafare ogni sorta i disegni, facendo però sempre scelta dei più eccellenti, e più buono […].

e-ISSN 2385-2720

Figura 5 Sisto Badalocchio, *San Bernardo vescovo di Parma* in *Vita di S. Bernardo Vberti* 1618. Acquaforte, 160 × 95 mm. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

> Dopo questo gli bisogna imparare ritrarre dal naturale […] e venendogli occasione di pingere un'Istoria, gli bisogna schizzare l'invenzione al miglior modo che fa, avendo però sempre la memoria ai disegni già ritratti. (121-2)

Lo stesso metodo di insegnamento pare in seguito essere riproposto dal Trotti ai propri allievi (Poltronieri 2019, 36-9, 47). Mi pare realistico che il giovane Imperiale abbia frequentato con assiduità la scuola del Trotti almeno nel 1614, per iniziare solo in seguito a peregrinare tra le 'stanze' di altri pittori, a Parma come a Genova, con la libertà concessagli dalla sua stessa condizione di nobile dilettante, privo di vincoli di frequentazione. Già presso la scuola del cremonese, peraltro, a disposizione degli scolari doveva essere la straordinaria collezione di disegni e stampe di vari maestri lasciata da Bernardino Campi al Malosso (Poltronieri 2019, 37).

A Genova, sui disegni e sulle stampe – italiane e d'oltralpe – della collezione di Giovan Battista Paggi si forma invece Giulio Benso, unico pittore a essere ricordato da Soprani come maestro di Gerolamo Imperiale (Soprani 1674, 191). Come negli anni del discepolato al fianco del Paggi il giovane Sinibaldo Scorza si era esercitato sulle prove di Albrecht Dürer, anche il giovane Benso copia incisioni di Dürer e di Hendrick Golztius ed è in particolare a quest'ultimo che guarderà ancora negli anni della maturità (Lumetta 2020, 146, 297): portandosi «tal'hora nella stanza di Giulio Benso Pittore suo molto familiare»[9] (Soprani 1674, 191), Imperiale può facilmente aggiornarsi sulle stampe dei maestri del Nord Europa.[10]

Tra i pittori frequentati da Gerolamo Imperiale a partire dal secondo trasferimento parmigiano occorso entro il 1619, mi domando se non si debba individuare Sisto Badalocchio, che non solo è autore di pale d'altare collocate in diverse chiese della città, ma ben padroneggia anche la tecnica dell'acquaforte:[11] solo l'anno precedente aveva realizzato una tavola fuori testo raffigurante *San Bernardo vescovo di Parma* **[fig. 5]** per un volume dedicato alla vita del santo ed edito per i tipi dei Viotti.[12] Del Badalocchio, Imperiale certamente conosce la pala d'altare dipinta per l'oratorio di Santa Maria delle Grazie proprio nel 1619, con l'«Angiel Custode che mostra la via sp(iritua)le a un'anima, con una figura di demonio» (Pirondini et al. 2004, 203): dal dipinto del collega, nel 1622, Imperiale riprenderà in modo palmare la figura del demonio, inserendola nel suo *Angelo custode*. Nello stesso 1622 siamo invece certi della frequentazione tra Leonello Spada e Gerolamo Imperiale, che i documenti d'archivio ricordano presso la casa del bolognese[13] insieme al già menzionato Giovan Battista Bertusio e ad altri tra colleghi e allievi. A queste date, Imperiale ha già scelto i propri modelli di riferimento e pare non guardare affatto, almeno a giudicare dalle pro-

9 Soprani 1674, 191. Imperiale, secondo Soprani, ringrazierà il maestro donandogli un disegno di mano di Annibale Carracci raffigurante un *Sileno* acquistato sul mercato parmense. La veridicità della notizia trova corrispondenza nella presenza del detto disegno nell'inventario dei beni del Benso (Paolocci 1984, 35-47; Boccardo 1999, 41).

10 Per la cronologia degli spostamenti di Imperiale tra Genova e Parma, nonché per i riferimenti documentari, si faccia riferimento a Cocconi 2024, 147-59. Per la proposta di collocare il discepolato di Imperiale presso Benso in date antecedenti al 1622, si veda già Newcome 1979, 27-40.

11 Pirondini et al. 2004, 31.

12 *Vita di S. Bernardo Vberti* 1618. La tavola, siglata «S[istus de] B[adalochiis] F[aciebat]», è stata giustamente riferita alla mano del Badalocchio in Travisonni 2010, 99-100.

13 Cocconi 2024, 147-59.

e-ISSN 2385-2720

ve grafiche sopravvissute, all'opera del bolognese: la loro frequentazione deve impostarsi su un piano prettamente amicale. D'altronde Spada, che pure aveva intrapreso la professione di pittore «per potere campare» ed era «a principio così povero» (Malvasia, [1678] 1841, 2: 73), ha ormai consolidato la sua posizione presso la corte farnesiana, tanto che negli ultimi anni si concede di

> studiar matematica [...]; darsi alla chimica e a' segreti; dimostrarsi erudito, far discorsi accademici, compor sonetti. (80)

ed è giudicato «aver tratti da cavaliere» (79). Nessuna tra le 'stanze' dei pittori di Parma poteva essere più adatta alla frequentazione da parte di gentiluomini.

5 Il mercato dell'arte

Quando Gabriele Longo si affida allo stampatore Anteo Viotti per la pubblicazione dell'elogio funebre del duca Ranuccio (Pezzana 1827, 765-7), individua personalmente l'artista cui rivolgersi per l'ideazione del frontespizio e l'intaglio della matrice. A rivelarlo è la ricevuta di pagamento emessa nel gennaio del 1623 dallo stesso incisore:

> Io Gerolamo Imperiale ho ricevuto dal molto illustre signor dottore e cavaliere Gabriele Longo per l'intaglio della stampa di rame da me fatto per stamparsi a principio dell'oratione da sua signoria recitata nell'essequie del serenissimo signor duca Ranutio Farnese a nome della città di Parma nella chiesa della Beata Vergine della Steccata ducatoni quindici d'argento, e per haverne di più stampate trecento copie da legarsi lire quindici.[14]

Se la cifra con cui Imperiale è ricompensato per il proprio lavoro è mediamente alta,[15] di un certo rilievo sociale è la figura del Longo (Pezzana 1827, 765), in accordo con le parole con cui Raffaele Soprani ricordava tra i suoi committenti «molti de' più principali Cittadini», che

> ricorrendo alla sua casa si compiacevano di ricevere dall'istesso qualche picciola tavolina, ò ben disegnato foglio. (Soprani 1674, 190)

Il fatto che esistano veri e propri accordi economici non si pone in contraddizione con la natura dilettantesca dell'impegno artistico di Imperiale, membro di un patriziato come quello genovese, composto da banchieri e mercanti e dove ben si cala l'assunto che «tutti gli huomini», a prescindere dalla levatura sociale, «non servono altrui senza premio» (Rosso del Brenna 1976-78, 3: 13).

Diversamente da altri membri del patriziato genovese che iniziano come dilettanti per poi dedicarsi esclusivamente alla pittura, come lo stesso Giovan Battista Paggi o Sinibaldo Scorza, nel caso di Imperiale la pratica dell'incisione segue sempre, per importanza, la gestione degli affari familiari: proprio «le continoue faccende» lo privano del tempo di dipingere e lo costringono «solamente dissegnar in carta» (Soprani 1674, 191). Questa, ritengo, la chiave della libertà con cui Imperiale individua i propri punti di riferimento: l'equilibrata corrispondenza tra la richiesta di commissioni da parte dei membri della sua stessa cerchia sociale, talvolta persino suoi compagni di studi[16] e l'esercizio dell'incisione limitato ai momenti di *otium*. Gli stessi affacci nel campo dell'illustrazione libraria sono limitati a rare occasioni, tanto da non sottintendere la volontà di affermarsi entro una specifica area del mercato artistico cittadino. Anzi, nonostante un contesto potenzialmente privilegiato come quello parmense, dove non esistono botteghe di incisori specializzati e dove si tende a rivolgersi a intagliatori forestieri per la traduzione delle invenzioni dei maestri locali (Travisonni 2013, 31-49), il suo impegno nelle illustrazioni destinate all'editoria non è sistematico, tant'è che si dedica anche a quelle 'tavoline' richiestegli dai committenti parmigiani, o ancora a incisioni d'invenzione da dedicare amicalmente a membri del patriziato cittadino.[17] Anche il frontespizio eseguito da Imperiale per il *Monte Parnaso* (Basile, s.d.), epitalamio del poeta partenopeo Gianbattista Basile dato alle

14 Il documento, rintracciato e trascritto da Scarabelli Zunti (BP, 111, V, c. 181*r*), è segnalato in Travisonni 2010, 106.

15 Corrisponde, ad esempio, a poco più di metà della cifra che nel 1619 veniva versata a Sisto Badalocchio, pittore affermato, già allievo di Annibale Carracci a Roma, per la pala d'altare dell'*Angelo custode* (Pirondini et al. 2004, 203). Tuttavia, la mancanza di note di pagamenti relative alla fornitura di disegni e progetti destinati all'editoria o finanche a quella di matrici entro i confini del ducato di Parma e Piacenza, impedisce di effettuare un vero paragone con le tariffe degli incisori attivi alle stesse date.

16 Se nel 1627 Gerolamo Imperiale è ricordato dai documenti come studente di legge (Cocconi 2024, 147-59), non sarà un caso che tutti i suoi committenti parmigiani – Gabriele Longo, Ranuccio Pico, i fratelli Carlo Francesco e Giovan Gerolamo Bottoni – siano aggregati al collegio dei giuristi. I fratelli Bottoni, peraltro, discutono la loro tesi dottorale solo nel 1626 (Lasagni 2016, 2: 863) e compiono gli studi nei medesimi anni del genovese.

17 L'*Angelo custode* e il *Ritratto di Gregorio XV* sono dedicati rispettivamente ad Alessandro Sforza, conte di Santafiora e duca di Segni, e a Francesco Farnese, duca di Latera e Farnese dal 1621.

stampe verosimilmente a Napoli nel 1630 (Schütze 1992, 209-26), non è il principio di un nuovo impegno sistematico come incisore nel Regno di Napoli, dove il giovane si reca per amministrare il feudo del parente Giovan Vincenzo Imperiale.[18] Difatti, la commissione del frontespizio del *Monte Parnaso* si inserisce ancora nel contesto delle frequentazioni del genovese, questa volta negli ambienti della napoletana Accademia degli Oziosi, della quale era membro Giovan Vincenzo, letterato e poeta, che non a caso dal 1628 risulta in contatto epistolare con Basile (Basile 1628, 190-1).

Che gli affacci solo occasionali di Gerolamo Imperiale sul panorama artistico ed editoriale parmigiano e partenopeo, come le sue precise scelte stilistiche, non siano dettate da una sostanziale ingenuità nella comprensione delle leggi del mercato dell'arte, bensì dalla necessità di mantenere l'esercizio della grafica su un piano secondario rispetto alla gestione degli «interessi di sua casa» (Soprani 1674, 191), lo conferma la capacità del genovese di muoversi come acquirente e consulente di opere d'arte. Scrive infatti Soprani che nel tempo, che egli «s,era *(sic)* trattenuto in Parma gli era riuscito di raccogliere molti esquisiti dissegni fatti per mano di famosi maestri» (191).

Tra questi, almeno una «superbissima carta dissegnata dalla gratiosa penna di Francescò Mazzuoli» (191) e un disegno di mano di Annibale Carracci, poi rispettivamente donati dal giovane al parente Giovan Vincenzo e al maestro Giulio Benso. A guidare il genovese sul mercato dell'arte è forse l'amico Gabriello Balestrieri, pittore parmigiano di poca fama, che Gerlamo frequenta almeno nel corso del 1627.[19] A queste date, Balestrieri inizia infatti ad affermarsi come mercante specializzato nel commercio di opere di maestri di fama e nel 1634 rintraccia e invia a Ercole Coccapani, vescovo di Reggio Emilia, ben undici disegni di mano di pittori attivi in Emilia del calibro del Pordenone e di Agostino Carracci (Campori 1870, 143). Verosimilmente, è ancora Gerolamo a mettere in contatto Giovan Vincenzo Imperiale e Gabriello Balestrieri, che almeno tra il 1629 e il 1630 è impegnato a reperire dipinti per arricchire la sua collezione (Martinoni 1983b, 195-6).

Bibliografia

Angeli, B. (1591). *La historia della città di Parma, et la descrittione del fiume Parma. Di Bonauentura Angeli ferrarese, diuisa in otto libri. Doue ampiamente si tratta delle cose pertinenti all'historia vniuersale di tutta Italia, & si ragiona particolarmente d'alcune delle più antiche, & illustri famiglie della città*. Parma.

Aricò, D. (2002). «Politica e istruzione alla corte di Ranuccio Farnese: i gesuiti Mario Bettini e Jean Verviers». Brizzi, G.P.; Greci, R. (a cura di), *Gesuiti e università in Europa (secoli XVI-XVIII)*. Bologna, 213-42.

Barocchi, P. (a cura di) (1971-77). *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 3. Milano.

Basile, A. (1628). *Teatro delle glorie della signora Adriana Basile. Alla virtu' di lei dalle Cetre de gli Ansioni di questo secolo fabricato*. Napoli.

Basile, G. (s.d.). *Monte Parnaso mascarata da caualieri napoletani all M sereniss. di d. Maria d'Austria reina d'Ungaria rappresentata in Napoli 1630*. Napoli.

Bellini, P. (1995). «Le incisioni di Gerolamo Imperiali». *Grafica d'arte*, 22, 13-16.

Boccardo, P. (1999). *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova*. Milano.

Bonardi, P. (2003). *Fortuniano Sanvitale "delli Conti di Sala", letterato e pittore*. Sala Baganza.

Brizzi, G.P. (2008). *"Un modello a tutti i Studi d'Italia": il sistema di istruzione dello Stato farnesiano*. Vera, D. (a cura di), *Storia di Parma*. Vol. 1, *I caratteri originali*. Parma, 285-305.

Bruschi, A. (2008). «Un'educazione enciclopedica per la nobiltà? L'accademia di Pluvinel, René de Menou e la 'Harengue' di Jacques Bourgoing». *Studi Francesi*, 154(52-1), 3-18.

Bury, M. (2001). *The Print in Italy, 1550-1620*. London.

Cadoppi, A.; Dallasta, F. (2012). «L''Atelier del Malosso': tele e disegni fra libri, piante e animali». *Aurea Parma*, 96(1), 87-108.

Camera, M. (1876). *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII e divise in due volumi*. 2 voll. Salerno.

Campi, A. (1585). *Cremona fedelissima citta, et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali, de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo*. Cremona.

Campori, G. (1855). *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*. Modena.

Campori, G. (1870). *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo 15. al secolo 19*. Modena.

Capasso, G. (1904). *Il collegio dei nobili di Parma*. Parma.

18 Per la figura di Giovan Vincenzo Imperiale, letterato e proprietario a Genova di una straordinaria collezione di dipinti, si faccia particolare riferimento a Martinoni 1983a. Si veda inoltre Montanari 2020, 64-73, con bibliografia precedente.

19 Per i legami, documentati, tra Gerolamo Imperiale e Gabriello Balestrieri si veda Cocconi 2024, 147-59, mentre per il ruolo di agente d'arte assunto dal Balestrieri tra Parma, Modena e Mantova si faccia riferimento a Campori 1855, 29; 1870, 143 e Venturi 1989, 230.

e-ISSN 2385-2720

Cirillo, G. (2022). *Il Malosso: architetto quadraturista allestitore arredatore alla corte di Ranuccio Farnese*. Parma.

Cocconi, G. (2024). «Gerolamo Imperiale, raro incisore 'dilettante'». *Nuovi Studi*, 28, 147-59.

Dallasta, F. (2016). «Nuove ipotesi sulla vita di Bartolomeo Schedoni a 400 anni dalla morte (1615-2015)». *Aurea Parma*, 100(1), 21-34.

De Pass, C. (1643). *La prima parte della luce del dipingere e disegnare, nelle quale si vede una facillissima maniera di disegnare tutte le parti del corpo, con una figura proposta con la misura per disegnarle...* Amsterdam.

Farina, V. (2002). *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*. Firenze.

Farnese, O. (1613). *Quaestiones definitae ex triplici philosophia, rationali, naturali, morali, in Parmensi Academia publicè triduum disputatae*. Parma.

Fialetti, O. (1608). *Il uero modo et ordine. Per dissegnar tutte le parti. Et membra del corpo humano. Di Odoardo Fialetti pittor.* Venezia.

Fornari Schianchi, L. (1999). «Collezionismo e committenza tra potere e spirito religioso nel ducato farnesiano». Bentini, J. (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, vol. 2. Milano, 11-29.

Frascarolo, V. (2018). «Genova 'disegnatrice'. Considerazioni sugli allievi di Giovanni Battista Paggi e l'Accademia di Giovan Carlo Doria». Sanguineti, D. (a cura di), *Disegno genovese dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*. Genova.

Frisoni, F. (1975). «Leonello Spada». *Paragone. Arte*, 26(299), 53-79.

Gabbarelli, J. (2017). «Cornelis Galle I Between Genoa and Antwerp». *Print Quarterly*, 34(1), 20-31.

Galassi, M.C. (2019). *Val più una figura buona che cinquanta cattive. Indagini sulla professione del pittore a Genova nel primo Seicento*. Genova.

Ghetti, E. (2018). s.v. «Spada, Leonello». *Dizionario Biografico degli Italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/leonello-spada_%28Dizionario-Biografico%29/.

Lamo, A. (1584). *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, doue ragiona della vita, & opere in molti luoghi, & à diuersi prencipi, & personaggi fatte dall'eccell. & nobile m. Bernardino Campo pittore cremonese*. Cremona.

Lasagni, R. (2016). *L'arte tipografica in Parma*. Vol. 2, *I Viotti e i loro contemporanei (1529-1637)*. Parma.

Longo, G. (1622). *In funere seren.mi Raynutij Farnesij Parmae, Placentiae, etc. ducis 4. Gabrielis Longhi patr.cij Parm. I.V.D. coll.ti et eq.is S. St.ni oratio ciuitatis nomine habita in templo b.m.v. della Stecata Parmae*. Parma.

Lumetta, S.C. (2020). *The Art of Giulio Benso: Genoese Figure Between Mannerism and Baroque* [PhD Dissertation]. Paris: Université Paris sciences et lettres; Roma: Università degli studi di Roma Tor Vergata.

Lukehart, P.M. (1987). *Contending Ideals: The Nobility of G.B. Paggi and the Nobility of Painting* [PhD Dissertation]. 2 voll. Baltimore: John Hopkins University.

Lukehart, P.M. (2019). «The evidence of drawing : Giovanni Battista Paggi and the practice of draftsmanship in late sixteenth-century Italy». Nanobashvili, N.; Teutenberg, T. (eds), *Drawing education: worldwide!*. Heidelberg, 53-77. https://doi.org/10.17885/heiup.457.c6607.

Malvasia, C.C. [1678] (1841). *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, vol. 2. Bologna.

Martinoni, R. (1983a). *Gian Vincenzo Imperiale: politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*. Padova.

Martinoni, R. (1983b). «Lettere di Bernardo Morando a Gian Vincenzo Imperiale». *Studi secenteschi*, 24, 187-219.

Matt, L. (2012). s.v. «Morando, Bernardo». *Dizionario biografico degli italiani*, 76, 486-8.

Monducci, E. et al. (2002). *Leonello Spada (1576-1622)*. Manerba.

Montanari, G. (2020). «Passione letteraria, collezionismo e militanza politica: la formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano». Magnani, L. et al. (a cura di), *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*. Milano, 64-73.

Newcome, M. (1978). «Some Preparatory Drawings for Prints by Biscaino». *Paragone. Arte*, 29(345), 81-7.

Newcome, M. (1979). «Giulio Benso». *Paragone. Arte*, 30(355), 27-40.

Orlandi, P.A. (1704). *Abcedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, ed d'architettura: diviso in 3 parti*. 3 voll. Bologna.

Paolocci, C. (1984). «Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso, pittore». *Studi genuensi*, 2, 35-47.

Pezzana, A. (1827). *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana*, vol. 6. Parma.

Pico, R. (1622). *Specchio de' prencipi, ouero vite de prencipi santi, oue si leggono varij essempi, & osseruationi spirituali, morali, & politiche*. Parma.

Pico, R. (1642). *Appendice de vari soggetti parmigiani, che o per bonta di vita, o per dignita, o per dottrina sono stati in diuersi tempi molto celebri. & illustri. Del dottore Ranuccio Pico. Diuisa in cinque parti*. Parma.

Pirondini, M. et al. (2004). *Sisto Badalocchio*. Reggio Emilia.

Poltronieri, R. (2019). *Il Malosso e la sua bottega*. Milano.

Ronchini, A. (1881). «Il cav. Malosso in Parma». *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia*, 6(1), 141-56.

Rosso del Brenna, G. (1976-78). «Arte della pittura nella città di Genova nel primo Seicento». *La Berio*, 16(3), 5-25.

Schütze, S. (1992). «Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica». Cropper, E. et al. (a cura di), *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*. Bologna, 209-26.

Soprani, R. (1674). *Le vite de' Pittori, Scoltori et Architetti genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operarono*. Genova.

Soprani, R.; Ratti, C.G. (1768-69). *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani... in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti pittore*, vol. 2. Genova.

Thuillier, J. (a cura di) (2001). *Jacques de Bellange = Catalogo della mostra* (Rennes, 16 febbraio-14 maggio 2001). Rennes.

Travisonni, C. (2010). «L'illustrazione nelle edizioni parmensi della prima metà del Seicento». *Parma per l'arte*, 16(1-2), 35-140.

Travisonni, C. (2013). «Il ruolo di architetti, disegnatori e incisori nel libro illustrato». Mambriani, C. (a cura di), *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architettura nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*. Roma, 31-49.

Turrini, M. (2006). *Il "giovin signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*. Torino.

Turrini, M. (2011). «I 'piccoli' nel collegio dei nobili di Parma (secc. XVII-XVIII)». *Mélanges de l'École française de Rome*, 123(2), 371-9.

Venturi, A. (1989). *La Regia Galleria Estense*. Modena.

Vita di S. Bernardo Vberti, gentil'huomo fiorentino, monaco vall'ombrosano, cardinale di S. Chiesa, e vescovo di Parma (1618). Parma.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

La linea d'acqua: sulla stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini

Camilla Pietrabissa
Università IUAV di Venezia Italia

Abstract In the 1730s, an case of 'cross-pollination' took place in the print shop and bookstore run by Giambattista Pasquali for Joseph Smith: two series created in the same period functioned as training in printmaking for their respective authors, Antonio Visentini and Canaletto. This article reconsiders Federico Montecuccoli degli Erri's use of biological metaphors to describe the collaboration between Visentini and Canaletto in light of more general questions about the authorship of prints. To do so, it addresses the difficult identification of the place where these authors worked and the modern development of a critical language for printmaking.

Keywords Giambattista Pasquali. Canaletto. Antonio Visentini. Print as translation. Art criticism.

Sommario 1 «Due valve di una sola conchiglia». 2 Stamperia, libreria, laboratorio. – 3 La forma dell'acqua. – 4 Per una genetica della stampa.

1 «Due valve di una sola conchiglia»

L'opera di traduzione delle vedute di Canaletto da parte di Antonio Visentini (1688-1782) è emblematica delle questioni teoriche poste dalla storia della stampa, anzitutto quella del ruolo dell'autore. Se le stampe indicano generalmente gli autori delle diverse fasi del lavoro tramite alcune espressioni convenzionali – *delineavit*, *sculpsit*, ecc. – il processo di lavorazione delle lastre e della loro impressione spesso richiede l'intervento di diverse figure all'interno dello spazio della bottega o stamperia. In questi passaggi il linguaggio della stampa può ridimensionare l'autorialità dell'opera originaria a favore dell'incisore. Come ha scritto Evelina Borea, nel processo di traduzione l'opera a stampa assume una piena autonomia formale rispetto all'originale, in virtù del linguaggio espressivo diverso.[1] L'incisore diventa quindi un nuovo autore che tende ad accentuare alcuni aspetti dell'opera a discapito di altri, cioè quelli che più si avvicinano al suo interesse o al suo sentire. Senza tralasciare necessariamente informazioni importanti dell'originale, nella nuova immagine saranno intensificati aspetti differenti, che sono il risultato combinato di procedimenti tecnici e decisioni estetiche specifiche.

Nei quindici anni circa passati dall'incisione delle prime lastre alla fine degli anni Venti all'edizione definitiva del 1742, le vedute canalettiane a stampa subirono delle importanti rilavorazioni da parte di Visentini. Il successo commerciale immediato della serie di vedute del Canal Grande pubblicata nel 1735 con il titolo *Prospectus Magnis Canalis Venetiarum*, spinse il committente Joseph Smith a prepararne subito una riedizione. Quando nel 1742

1 «Dunque 'traduzione' nel senso di trasferimento di un'immagine – con tutti i valori visivi che la costituiscono, salvo il colore – da un mezzo espressivo a un altro; con la conseguenza che la nuova opera, nata dagli artifici del mezzo incisorio, ha, rispetto all'originale da cui deriva, una piena autonomia formale» (Borea 2009, 1: xix).

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-01
Accepted 2024-10-16
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 | Pietrabissa CC BY 4.0

Citation Pietrabissa, C. (2024). "La linea d'acqua: sulla stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini". *Venezia Arti*, 33, 61-72.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/005

Figura 1 Antonio Visentini, Angela Baroni, Frontespizio per il *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* con la nuova data e l'iscrizione 'Elegantius recusi', 1742. Acquaforte e bulino, 270 × 426 mm, RISD transfer 47.747.3. Providence, RI. Public domain

venne finalmente pubblicata la nuova serie, erano state aggiunte due parti con 12 nuove vedute ciascuna, che completavano le 14 vedute della prima serie, rilavorate dal Visentini. Questa versione definitiva, che allargava l'estensione topografica dal Canal Grande al tessuto urbano interno, portava il nuovo titolo *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*. Al nuovo frontespizio del *Prospectus* era stata aggiunta l'espressione «Elegantius recusi» proprio per sottolineare che anche le tavole della prima serie erano state rilavorate al fine di ottenere una maggior finezza **[fig. 1]**. Nello stesso periodo, Canaletto aveva avviato la serie di trentuno acqueforti che costituiscono la sua intera attività di incisore, tenute insieme da un frontespizio che porta il titolo *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate* e sottolinea la paternità («e da esso intagliate e poste in prospettiva») **[fig. 2]**. Sulla datazione di questa *suite* non vi è accordo tra gli studiosi, ma le date del 1741 indicata su una veduta e quella del 1744 suggerita dal titolo di Console di Smith sul frontespizio, suggeriscono che Canaletto vi stesse lavorando almeno dalla prima metà degli anni Quaranta, e prima della sua partenza per l'Inghilterra l 1746.[2]

Entrambi i progetti, quindi, erano stati oggetto di una lunga fase di lavorazione che era terminata nei primi anni Quaranta. L'apporto dato in questo processo da diverse figure – tra cui il committente Joseph Smith e lo stampatore Giambattista Pasquali – è stato discusso da Federico Montecuccoli degli Erri nel suo studio su *Canaletto incisore*.[3] Sostenitore dell'ipotesi secondo cui Visentini e Canaletto lavorassero in parallelo negli spazi della stamperia di Pasquali, Montecuccoli ha suggerito che tale vicinanza abbia avuto un impatto visibile sul loro lavoro reciproco. Quest'ipotesi si basa da un lato sulla convinzione che Canaletto avesse cominciato a praticare l'incisione già dalla fine degli anni Trenta, cosa che gli avrebbe permesso non solo di seguire il lavoro di traduzione intrapreso da Visentini, ma di sviluppare il suo progetto di vedute a stampa proprio su richiesta di Smith, una volta confermato il successo della prima pubblicazione.[4] In forza delle constatazioni sui rapporti di natura economica tra Canaletto e Smith, che vendeva

2 Smith era diventato Console nel giugno 1744. Per una discussione sulla datazione che distingue la lunga fase di lavorazione e quella di pubblicazione definitiva della *suite*, si veda Montecuccoli degli Erri 2002, 84-5.

3 Montecuccoli degli Erri 2002. Tale studio si pone come una sintesi dei precedenti, Montecuccoli Degli Erri 1980; 1990.

4 Sulla questione della formazione di Canaletto all'incisione, si veda Pallucchini, Guarnati 1945, 18; Haskell [1963] 2000; Montecuccoli degli Erri 2002, 81-2. Sull'importanza di questa decade per la storia dell'incisione veneziana, si veda Giorgio Marini 2019.

Figura 2 Antonio Canal, Frontespizio, *Vedute Altre prese da i Luoghi altre ideate*, c. 1744. Acquaforte (secondo o terzo stato), 305 × 428 mm. Royal Collection Trust. Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

i suoi dipinti in esclusiva presso gli inglesi, Montecuccoli ha sostenuto che l'artista avesse intrapreso il lavoro di incisore «perché lo aveva voluto Smith».[5] Se il *Prospectus* era nato principalmente come un catalogo che avrebbe permesso a Smith di distribuire le composizioni canalettiane in Europa e di assecondare più facilmente le richieste dei collezionisti, le *Vedute altre* avrebbero invece illustrato le abilità tecniche di un *peintre-graveur* orientato più all'invenzione capricciosa che alla compilazione di vedute urbane.[6] Dall'altro lato, l'ipotesi di Montecuccoli poggia su alcuni presupposti di natura sociale sui rapporti tra Smith e Pasquali di cui ci occuperemo in queste pagine.

Come si vedrà, non essendo possibile ricostruire un rapporto di collaborazione in senso stretto sulla base di evidenze documentarie, Montecuccoli, raffinato conoscitore di stampe, ha proposto la sua interpretazione a partire dall'analisi visiva delle opere. Questo processo fa emergere una tensione latente tra il linguaggio dello storico e del critico, che Montecuccoli vuole far convergere a supporto delle proprie ipotesi. In particolare, per spiegare il rapporto intercorso tra le opere realizzate da Canaletto e Visentini e colmare le aporie del linguaggio, lo studioso fa ricorso a metafore biologiche:

> La conclusione cui da tempo sono giunto è che l'impresa incisoria del Canaletto debba considerarsi sorella di quella del Visentini, essendo entrambe frutti del fertile ingegno e della febbrile intraprendenza mercantile di Smith, committente e finanziatore dei due lavori, ma anche il loro ideatore. Non mi è pertanto possibile trattare delle incisioni di Canaletto senza prima soffermarmi su quelle del Visentini, dalle quali le prime mi paiono discendere **quasi geneticamente**. Non riesco ad immaginare che Smith, e tantomeno Canaletto, avrebbero neppure concepito di realizzare una nuova *suite* di vedute all'acquaforte ad opera del pitto-

5 Montecuccoli degli Erri 2002, 25.

6 Sul rapporto tra veduta reale e ideata nella produzione di Canaletto, si rimanda a Corboz 1985.

re stesso qualora non vi fosse stato il precedente visentiniano.[7]

Se qui l'autore fa riferimento al campo semantico largo della biologia per definire le opere come «sorelle», egli non arriva però a definire la qualità del rapporto tra gli artisti.[8] Nella sessa pagina, egli scrive anche che le due serie costituiscono «due valve di una sola conchiglia», dato che entrambe erano state concepite come parti complementari di un progetto unitario. Manca un ragionamento sulla possibilità di un intervento diretto dell'uno sull'opera dell'altro, così come sulla questione dell'intenzione. La metafora biologica ha la sola funzione euristica di suggerire una familiarità originaria.

Seguendo questo approccio critico che si appoggia sul linguaggio metaforico per descrivere un fenomeno elusivo, si può descrivere il rapporto tra i due artisti come un caso di 'impollinazione incrociata' nel campo dell'incisione, cioè un processo simile a quello con il quale avviene trasferimento del polline tra piante con un materiale genetico non identico. Caratterizzato da parzialità e occasionalità, tale fenomeno del mondo non umano, in cui piante e insetti concorrono a ibridare specie diverse, esclude l'intenzionalità e l'azione diretta. Solo gli effetti visibili a posteriori permettono di verificare l'avvenuta impollinazione. Utilizzare la metafora dell''impollinazione incrociata' per il rapporto tra le opere di Visentini e Canaletto permette di comprendere più a fondo i motivi per cui già Montecuccoli ha utilizzato a più riprese il termine 'genetico' per sottolineare un'eredità 'biologica' originaria tra le due. Come le nuove piante nate da un'impollinazione incrociata hanno un nuovo patrimonio genetico, così anche le opere nate nello stesso ambiente mostrano caratteri nuovi, difficilmente spiegabili tramite le categorie tradizionali della storia sociale o del linguaggio critico. Nelle pagine che seguono verranno analizzati i dati empirici del caso studio e ne verranno esposti i nodi critici principali per illustrare alcuni problemi di metodo e di linguaggio nello studio delle stampe, che hanno determinato un ricorso frequente alle metafore biologiche.

2 Stamperia, libreria, laboratorio

La dimensione ambientale rappresenta l'unica evidenza residuale di una realtà storica. Essa consente di ipotizzare che vi fosse la possibilità per Canaletto e Visentini di lavorare a stretto contatto, o perlomeno di seguire il lavoro reciproco sulle lastre e di vagliare le prove di stampa. Nel testamento di Smith il luogo di edizione di Pasquali è descritto come «Negozio di Libraio e Stampatore», una doppia funzione comune nell'ambiente veneziano che corrispondeva anche agli obiettivi dei fondatori.[9] Anche se Smith e Pasquali avevano già collaborato almeno dal 1734, la loro società viene aperta formalmente nella primavera del 1736, quando il giovane veneziano divenne l'intestatario della bottega di libraio e stampatore per conto dell'inglese.[10] «Agente di libri», «sopra intendente», «prestanome», sono gli epiteti attribuiti a Pasquali dai contemporanei e dai critici moderni, per indicare che egli agiva sì con una certa autonomia organizzativa, ma che tra i due vigeva una rigida gerarchia e Smith era a capo della società per molte iniziative editoriali.[11] All'insegna de *La felicità delle lettere*, la bottega in Campo San Bortolomio era la più grande importatrice di opere inglesi della Serenissima, con autori quali Locke, Pope, Richardson, e quindi un luogo dove si incontrava una clientela cosmopolita e illuminata.[12] Le pubblicazioni della ditta riflettevano gli interessi di Smith, con libri su Newton e Palladio e riedizioni di testi classici. Prima ancora che collezionista di dipinti o mercante d'arte, infatti, l'inglese era diventato un bibliofilo appena arrivato in Italia e aveva raccolto un nucleo importante di incunaboli veneziani.[13] La sua biblioteca personale veniva quindi a svolgere molteplici funzioni legate alle diverse attività in cui egli era di volta in volta impegnato, divenendo presto «il centro dei suoi interessi».[14] L'apertura di una libreria e stamperia

7 Montecuccoli degli Erri 2002, 36; enfasi aggiunta. La metafora viene ribadita più avanti, 50.

8 Altrove Montecuccoli scrive del «gemellaggio fra le due intraprese», Montecuccoli degli Erri 2002, 83.

9 Così è descritto nel testamento di Smith del 5 aprile 1761 (ASV, Inquisitori alle acque, b. 230, n. 5795), trascritto in Montecuccoli degli Erri 1995, 172.

10 Montecuccoli degli Erri 1995, 123, 125.

11 Questi epiteti si trovano nei documenti archivistici citati da Montecuccoli degli Erri 1995, 124-5. Sul rapporto tra Smith e Pasquali si veda anche Vivian 1971, 95-115.

12 Donaggio 1994; Infelise 1989, 162-5.

13 Sulla biblioteca di Smith, Vivian 1971; Hellinga 1993; 2001.

14 «[…] the evidence shows that it was the books that for long periods were the centre of his interests», Griffiths 1991, 127. Sul collezionismo di Smith, Haskell 1965; 2000, 273-97, 388-9; Whistler 2009.

e-ISSN 2385-2720

DELLA
ISTORIA
D'ITALIA
DI M. FRANCESCO
GUICCIARDINI
GENTILUOMO FIORENTINO
LIBRI XX.
TOMO PRIMO.
IN VENEZIA
Presso Giambatista Pasquali
MDCCXXXVIII. e
CON LICENZA DE SUPERIORI.

Figura 3 Frontespizio con marca incisa su rame da Antonio Visentini, *Felicità delle lettere*, 1738. In 2°. Collezione privata. Fotografia dell'Autrice

era a sua volta un modo di facilitare lo scambio di informazioni e opere, e anche un luogo d'incontro tra gli appassionati del libro inteso come strumento oltre che come oggetto da collezione.

Antonio Visentini era stato coinvolto da Smith già nei due progetti iniziati prima del 1736, ovvero il *Prospectus* e la riedizione della *Istoria d'Italia* di Francesco Guicciardini, il cui primo volume uscì nel 1738. La marca tipografica de *La felicità delle lettere* firmata da Visentini appare nel frontespizio di quest'opera: rappresenta una Minerva che mentre tiene con la sinistra uno scudo appoggiato a terra, si rivolge con leggera torsione verso il libro aperto che regge con la destra **[fig. 3]**. La dea appare in diverse varianti esistenti della marca a significare l'unione di armi e lettere, o di virtù e sapienza, nella *respublica* governata da un principe saggio, secondo un'iconologia di matrice classica.[15] Che Visentini fosse quindi un assiduo frequentatore della stamperia Pasquali è corroborato dal fatto che nel periodo che ci interessa egli lavorò principalmente come incisore e illustratore di libri. Nel tempo, Smith lo avrebbe impiegato anche in qualità di pittore di prospettive, architetto, e disegnatore.[16] La localizzazione del laboratorio di stampa nel periodo che ci interessa non è però certa. Infatti l'incisore usava diversi spazi di lavoro a Venezia, e alcuni studiosi hanno sostenuto che uno di questi fosse proprio il palazzo di Smith.[17]

Nelle lettere di Tommaso Temanza a proposito di una serie di disegni commissionati all'artista, si evince che Visentini lavorasse su vari progetti in parallelo mentre preparava le nuove vedute per Smith.[18] Nel 1739 egli per esempio scriveva a Poleni che

> S'intende nel contrato che il rame vada a spese di Vicentini [...] Mi aviserà poi quello che dovrò fare delli due rami delle pruove, che ancora sono presso il Vicentini.[19]

Qualche mese dopo, lamentando lo smarrimento di alcune lastre, egli confessava di non sapere se cercarli «presso il Sig:r Vicentini o presso l'intagliatore delle lettere».[20] Bisogna inoltre considerare che Pasquali, che si era trasferito con la numerosa famiglia vicino a Smith intorno al 1745, aveva una stamperia in Calle del Dragan nel 1748, ma per il periodo precedente non vi sono certezze.[21] Si può assumere, secondo gli usi veneziani, che Visentini lavorasse presso Pasquali perché Smith era secondo Temanza il committente e finanziatore unico delle serie incise.[22] Secondo la stessa logica, la presenza di Canaletto si spiega con il fatto che, non avendo altri impegni nel campo dell'incisione, egli si appoggiasse interamente a Smith presso Pasquali per i materiali e le macchine di lavo-

15 Alfonzetti 2012.

16 Sul rapporto tra Smith e Visentini, Lenzo 2019.

17 Infelise 1989, 163; Molteni 2020. Sul perché questo punto non sia credibile per il periodo 1730-42 si veda Montecuccoli degli Erri 1995, 167-9.

18 Si vedano i documenti pubblicati in Succi 1986, 375-7.

19 Lettera del 5 marzo 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 15, in Succi 1986, 375.

20 Lettera del 12 giugno 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 18, in Succi 1986, 375.

21 Montecuccoli degli Erri 1995, 168.

22 «Sino martedì non potrò avere l'altro disegno dal Sig.r Vicentini che ora è tutto occupato de l'intaglio di una delle vedute del Canal Grande de il Sig.r Smit», Lettera del 7 giugno 1739, ASV, Cod. it. IV 335 (5341), documento 16, in Succi 1986, 376.

e-ISSN 2385-2720

Figura 4 Antonio Visentini, Disegno preparatorio per la Tavola X del *Prospectus*, identico all'incisione contenuta nella prima edizione della serie, c.1735. Penna in inchiostro bruno, 255 × 427 mm. The British Museum. London. © The Trustees of the British Museum

Figure 5 Antonio Visentini, Tavola X del *Prospectus* contenuta in un album acquisito da Joseph Smith, 1735. Acquaforte e bulino, 266 × 425 mm. Royal Collection Trust, Windsor. Fotografia dell'Autrice

ro.[23] Paradossalmente, proprio la presenza presso Pasquali dell'inesperto Canaletto, che doveva apprendere a incidere negli stessi anni in cui Visentini, già esperto, traduceva le sue vedute, avrebbe avuto un impatto significativo sulla rilavorazione delle tavole da parte di Visentini, in particolare nella resa dell'acqua.

3 La forma dell'acqua

Che Canaletto e Visentini possano essersi reciprocamente osservati e consigliati nella realizzazione delle proprie incisioni è un'ipotesi da verificare sulle opere stesse. Si tratta qui di confrontare le edizioni del 1735, del 1742 e le acqueforti canalettiane. Concentrando lo sguardo sulla maggiore differenza tra le edizioni del 1735 e del 1742 – la resa dell'acqua – e sulle soluzioni adottate da Canaletto per le sue acqueforti, Montecuccoli già concludeva che quest'ultimo aveva elaborato delle tecniche del tutto innovative nel panorama dell'incisione veneziana.[24] Laddove Visentini tendeva a trattare con cura l'architettura a discapito di altri elementi della composizione, Canaletto considerava le sue vedute in modo più unitario. L'analisi del lavoro incisorio di Visentini, inoltre, rivela un cambiamento nell'approccio alle vedute – quelle rilavorate oppure quelle realizzate intorno al 1735. Nei disegni conservati al British Museum, ad esempio, le architetture, che erano la parte più importante per committente e intagliatore, erano trattate con linee regolari e incrociate che rendevano i volumi, mentre l'acqua, che era stata del tutto tralasciata nei disegni preparatori, era appena accennata, con linee continue e parallele o tratti sottili e omogenei lungo tutto il registro inferiore.[25] La Tavola X – *Ingressus in Canalem Regium ex Aede S. Jeremiae* – presenta una scena uniformemente luminosa, in cui la mancanza di una soglia in primo piano costringe Visentini a delineare con precisione le onde lungo il bordo inferiore dell'immagine. Il confronto tra il disegno preparatorio al British Museum e un'impressione molto fresca contenuta negli album di Smith a Windsor illustra la scarsa lavorazione iniziale di questa parte della composizione **[figg. 4-5]**. L'effetto d'insieme del disegno e dell'incisione corrispondente è di chiarezza nella descrizione degli elementi, benché manchi una profondità di campo nel primo piano. Tra le due versioni del 1735 **[fig. 6]** e del 1742 **[fig. 7]** si nota come venga arricchita e messa in movimento la superficie del canale. Nella rilavorazione della lastra, il trattamento delle onde viene rielaborato secondo i due linguaggi innovativi sviluppati da

23 Non posso affrontare per questioni di spazio l'analisi della carta, che in alcune prove di stampa di Canaletto è di fattura inglese identica a quella utilizzata per le prime stampe del *Prospectus* del 1735, e quindi probabilmente fornita da Smith, Montecuccoli degli Erri 2002, 118.

24 Si tralascia qui il confronto con le vedute di Domenico Lovisa, Luca Carlevarijs, Michele Marieschi, vedi Montecuccoli degli Erri 2002, 45.

25 I quarantacinque disegni di Visentini al British Museum sono contenuti in un album (1948,0704.1), mentre i quarantacinque disegni della Fondazione Musei Civici di Venezia, precedenti a quelli, sono fogli sciolti (Cl. III nn. 390-434).

e-ISSN 2385-2720

Figure 6 Antonio Visentini, particolare della Tavola X del *Prospectus* in cui l'acqua è resa con gruppi di segni curvi, regolari, e distanziati, 1735. Royal Collection Trust. Windsor. Fotografia dell'autrice

Figure 7 Antonio Visentini, particolare della Tavola X del *Prospectus* in cui la trama dei segni curvi che descrivono la superficie dell'acqua è resa più fitta e irregolare (modo 'A'), 1742, particolare. Acquaforte e bulino, 268 × 423 mm. Royal Collection Trust. Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

Canaletto nella lettura di Montecuccoli, che corrispondono rispettivamente alla rappresentazione dell'acqua mossa dalle onde ('modo A') e alla superficie piatta e riflettente ('modo B'). Un esempio del 'modo A' si trova nella *Torre di Malghera* di Canaletto, in cui i tratti curvi si sovrappongono per creare una fitta trama irregolare **[fig. 8]**, così come nella versione del 1742 Visentini aveva reso più densa, benché ancora non irregolare, la trama delle onde. Cos'era cambiato nell'approccio di Visentini all'incisione?

Come Canaletto, anche Visentini aveva cominciato come pittore, ma si era affermato come incisore specializzato nelle architetture. La scelta di Smith era caduta su di lui per motivi legati alla sua attività di architetto e alla sua appartenenza alla schiera dei riformatori settecenteschi. Memmo avrebbe scritto che Visentini era «uno dei più castigati architetti» della Venezia del tempo.[26] L'altro motivo era la professionalità per cui era elogiato dai contemporanei.[27] Nella biografia di Pietro Guarienti troviamo lo stesso profilo di professionista «Attento, diligente, esatto, indefesso nei suoi vari lavori».[28] Sebbene come intagliatore Visentini lavorasse poco con il bulino, egli non sfruttava la libertà data dall'acquaforte. In un'altra lettera Temanza osserva che egli usasse il bulino solo «per rimettere certe linee o tratti che coll'acquaforte non fossero stati sufficientemente impressi», come si cominciava a fare più in generale a Venezia.[29] Sia Visentini che Canaletto, non avendo confidenza con il bulino, si trovavano quindi nella condizione di imparare l'uno dall'altro le tecniche più convenienti ai progetti in corso: per Canaletto si trattava di una 'scuola' di incisione che gli avrebbe permesso una migliore resa prospettica degli edifici, per Visentini l'elaborazione di una maggiore espressività delle linee.

Questa espressività coincideva in gran parte con la rappresentazione dell'acqua, per la quale a Venezia doveva esserci una sensibilità particolare. In una lettera del 1741, Francesco Algarotti commentava la resa pittorica dell'acqua nelle vedute di un anonimo imitatore di Canaletto, scrivendo che «fa forse l'acqua molto meglio di lui, ma non â la finitezza sua».[30] In una lettera di quindici anni dopo elogiava due marine di Claude-Joseph Vernet attraverso un confronto tra diversi pittori di paesaggio:

> C'è tutto il sapore della scuola fiamminga; le tinte di Bergen e di Wovermans, il vaporoso di Claudio, acqua di Vander Welt, di quel Canaletto o Raffaello delle marine.[31]

Questo libero confronto tra diverse scuole era tipico della critica artistica settecentesca di gusto cosmopolita a cui Algarotti aveva potuto avvicinarsi tramite i suoi viaggi e le sue frequentazioni.

26 Memmo 1786, 1 nota 1.

27 «[…] a very temperate man, [who] went to bed and rose with the sun», James Wyatt, Lettera del 28 luglio 1797, in Watson 1950, 351.

28 Guarienti 1753, 80.

29 2 ottobre 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 20, in Succi 1986, 376.

30 Francesco Algarotti al fratello Bonomo, 1 agosto 1741, *Lettere prussiane* 2011, 86.

31 Francesco Algarotti ad Anton Maria Zanetti, Bologna, 20 febbraio 1759, *Lettere artistiche* 2021, 665.

Figura 8 Antonio Canal, *La Torre di Malghera*, in cui l'acqua è resa da una fitta trama di linee irregolari, sovrapposte e appena curve. Acquaforte, 299 × 472 mm. Royal Collection Trust, Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

Con i suoi destinatari veneziani, però, egli poteva sfoggiare una particolare sensibilità per questo elemento naturale che era proprio dell'ambiente culturale lagunare. Per le sue proprietà riflettenti, e per l'effetto di movimento che poteva impartire alla composizione, l'acqua contribuiva in modo determinante al giudizio sulla qualità estetica delle vedute da parte di critici e conoscitori. Nell'ambiente formatosi intorno a Joseph Smith già negli anni Venti, le vedute di Canaletto, Marieschi, e altri pittori erano considerate come opere ibride: da una parte compendio dell'architettura moderna veneziana, dall'altra composizioni decorative in serie, per le quali le qualità pittoriche erano ritenute importanti.[32] In particolare nelle vedute che includevano la rappresentazione dell'acqua, tema pittorico per eccellenza, le caratteristiche fisiche della materia applicata sulla tela – fluidità, trasparenza, colore – coincidono con il soggetto rappresentato.[33] Le vedute di Canaletto, specialmente quelle del Canal Grande, furono da subito riconosciute come un esempio paradigmatico della corrispondenza tra elemento naturale e medium artistico.[34] La stessa capacità critica che si stava sviluppando per la pittura si estendeva anche alle stampe, di cui i conoscitori veneziani del Settecento erano attenti osservatori, data anche l'abitudine amatoriale di esercitarsi con l'acquaforte.[35]

Con la ricerca coeva sull'espressività della linea, Visentini e Canaletto entravano così in un dialogo durevole con la critica. Nell'Ottocento, troviamo quindi le pagine del giovane Henri Focillon, che nel suo studio su Piranesi descrive le linee di Canaletto come delle onde in movimento che generano volumi immersi in un ambiente

32 Sullo statuto della veduta nelle collezioni veneziane, si veda Zanzotto 1988; 1996.

33 Sulla resa dell'acqua nella pittura veneziana, si veda Hills 1999.

34 Su questa linea critica delle incisioni di Canaletto, si vedano Pallucchini, Guarnati 1945; Bromberg 1974; Bettagno 1982; Pilo 1983, 16-20; Marini 2019, 280.

35 Gauna 2012. Sul linguaggio «critico», nel senso che a questa parola ha dato Roberto Longhi, si veda Longhi 1950, e vari contributi inclusi in Previtali 1982.

fluttuante.[36] La memoria *Dell'incisione veneziana* di Giannantonio Moschini, un testo scritto entro la terza decade dell'Ottocento, ha spinto Montecuccoli a interessarsi al linguaggio inciso del Visentini e a riconoscervi le fasi di elaborazione di una pratica in divenire. Nel quadro di un elogio del lavoro tecnico di Visentini, Moschini aveva osservato per primo che la resa dell'acqua nelle vedute incise era caratterizzata da «tagli fuggitivi» che «sono meraviglia agl'intelligenti».[37] Questi tagli usati per descrivere l'acqua, come si è visto, sono notevoli per il modo in cui si differenziano dalle linee usate per le architetture, laddove invece una «trama più compatta» produce una «libertà del tratteggio» volta a rendere «i primi effetti di rifrazione della luce».[38] È quindi nella formulazione di un linguaggio critico che si verificano i risultati del lavoro collettivo sulle tecniche incisorie che avveniva *in loco*. A partire evidenze storiche assai scarse, Montecuccoli identifica nella stamperia Pasquali un laboratorio di sperimentazione in cui si sviluppa una discendenza genetica tra opere. In un secondo momento, egli procede a un'analisi formale delle incisioni per avvalorare l'interpretazione del fenomeno in esame, che sarebbe stata rafforzata ulteriormente dallo studio dell'elaborazione settecentesca di un linguaggio critico vicino alle ragioni tecniche.

4 Per una genetica della stampa

Lo sviluppo di un linguaggio per la stampa si misura necessariamente con questioni di metodo. L'uso di una metafora biologica che non fornisca una nozione di genealogia diretta – come quella dell'impollinazione – fa parte dei tentativi critici di superare la nozione di 'influenza' per descrivere rapporti tra immagini. Come ha osservato Michael Baxandall nei saggi sulle *Forme dell'intenzione*, il rapporto tra opere o artisti non sempre indica un'azione attiva di influenza.[39] I termini in cui la questione è normalmente posta sono ribaltati: Baxandall intende porre l'attenzione sul gioco di posizionamento relativo degli autori per mostrare la potenzialità ermeneutica di leggere un'opera a partire dalle interpretazioni che ne sono state fatte, cioè da quelle opere che ne rivelano alcuni aspetti particolari a posteriori. Si tratta quindi di riconoscere i modi in cui l'autore ha «reso produttivo» un precedente all'interno di un contesto specifico.[40] Anzi, talvolta si rende necessario ricorrere a una storia culturale o materiale che includa aspetti generalissimi del contesto, come si è fatto qui in riferimento allo sviluppo di una critica formale nel Settecento. Il problema-chiave con cui ci si confronta è l'irriducibilità del medium visivo al linguaggio verbale, e quindi le aporie della critica inferenziale.[41]

Nell'ambito della stampa, la nozione di influenza è strettamente legata a quelle di copia, in virtù della straordinaria estensione geografica (e cronologica) che questa invenzione diede alle immagini.[42] Se le stampe di Albrecht Dürer ebbero una grande influenza sugli artisti di tutta Europa, ad esempio, è proprio grazie alle qualità specifiche del medium, che diffondevano velocemente la novità delle sue invenzioni e le sue soluzioni tecniche innovative.[43] Questo modello, che presuppone un incontro diretto tra autori o tra immagini, si rivela però insufficiente a descrivere la complessità dei processi, dei valori, e dei materiali che sono implicati nelle storie delle stampe. Gli studi più recenti sulla stampa offrono modelli interdisciplinari di analisi, che uniscono storia sociale e antropologia per illustrare la molteplicità specifica del medium. Come ha scritto Edward Wouk,

> prints give rise to new images and objects through collaborative, intersubjective processes that are not only generative but reflect back on the nature of prints. (Wouk 2017, 15)[44]

36 «Incurvées comes de petites vagues, les tailles semblent clapoter; elles sont mouvantes, elles recoivent et elles répercutent le soleil, elles donnent la sensation de l'atmosphère qui ondoie autour des formes et qui nous permet de les concevoir, non comme les figures seches des épures délimitées par des aretes, mais comme des volumes plongés dans un milieu changeant. La plupart du temps très sommaires, elles ont la rapidité du croquis, et elles en ont l'accent sans avoir l'aigreur. Une remorsure dans les terrains fait fuir le second plan et les lointains», Focillon 1918, 251-2; le osservazioni di Focillon sono riprese da Moureau 1894.

37 Moschini 1924, 151, in Montecuccoli degli Erri 2002, 46-8.

38 Montecuccoli degli Erri 2002, 47.

39 Baxandall 2000, 88-92.

40 Qui l'autore usa l'esempio dello sguardo di Picasso su Cézanne, Baxandall 2000, 92.

41 Baxandall si fa promotore di un approccio che intende colmare il fossato che divide critica e storia, attraverso gli strumenti propri di entrambe le discipline. Si veda l'introduzione di Enrico Castelnuovo a Baxandall 2000, xvi.

42 Ivins 1969; Zerner 1983.

43 Koerner 2002.

44 Si veda anche Stijnman 2012.

Una tale teoria della stampa implica che non sia possibile stabilire rigide categorie di classificazione, ad esempio tra stampa di traduzione e stampa di invenzione. Secondo la teoria dei media, ogni passaggio di 'traduzione' funziona da commento o rielaborazione del medium precedente, e allo stesso tempo apre nuove possibilità espressive grazie alle caratteristiche specifiche del nuovo.[45] Così, l'oscillazione tra termini e metafore provenienti da ambiti lessicali diversi nella critica contemporanea impedisce di ricondurre la stampa entro definizioni stabilite una volta per tutte.

Come nel testo di Wouk sopraccitato – in cui le stampe sono il risultato di «processi generativi» – le metafore biologiche sono frequenti nella moderna teoria della stampa. Lisa Pon ha mostrato che il termine stesso di «riproduzione», entrato stabilmente nel lessico artistico con il saggio sulla «riproducibilità tecnica» di Walter Benjamin, era stato adottato già nell'Ottocento.[46] Mentre nel Cinquecento la stampa non era concepita come una trascrizione esatta del disegno, né la tecnologia lo permetteva, la metafora biologica esprimeva l'idea che ogni copia a stampa riproducesse esattamente l'originale, proprio come la fotografia sembrava permettere di fare.[47] Un altro termine biologico dal portato anacronistico è quello che definisce «virale» l'immagine che ha un'ampia diffusione geografica.[48] Forse proprio per evitare ogni anacronismo, in italiano si è preferito usare «traduzione» e «riproduzione» per definire le stampe tratte rispettivamente da pitture e da disegni o sculture.[49] Questa scelta, che accetta l'uso corrente e lo corregge solo in parte a favore della chiarezza comunicativa, sembra del tutto logica. Appare dunque chiaro perché Montecuccoli abbia adottato la metafora biologica della riproduzione e della familiarità genetica, o la similitudine tra le due valve delle conchiglie per descrivere i due progetti voluti da Smith. E si può anche immaginare che, scrivendo nei primi anni Duemila, le metafore biologiche come quelle offerte oggi dagli studi di neurobiologia vegetale non fossero altrettanto disponibili a Montecuccoli come lo sono oggi.

Il caso studio delle serie di Visentini e Canaletto, avviato da Montecuccoli tramite un'esemplare analisi formale che proponeva un'integrazione con la storia sociale, può essere ulteriormente investigato solo a partire da elementi culturali più ampi. La relazione tra *peintres-graveurs* e incisori specializzati in traduzioni resta un ambito dibattuto e ancora da esplorare. Superate le posizioni di Pallucchini, che distingueva tra i 'modi' degli incisori specializzati e degli artisti incisori,[50] Giorgio Marini e altri studiosi auspicano una necessaria «estetica dell'incisione» che prenda avvio da una nuova critica formale.[51] La stampa di traduzione si configura quindi come campo di riflessione e di discussione teorica sull'autorialità da un lato, e gli strumenti della critica dall'altro. Un caso esemplare tra tutti è la stamperia di Joseph Wagner, l'epicentro europeo della stampa veneziana di traduzione, dove il lavoro era improntato all'innovazione tecnica, facilitata dalla formazione francese dello stampatore.[52] Anche in quel contesto, come nella stamperia Pasquali, l'intervento di figure diverse nel processo di produzione e la risposta della critica hanno determinato un ambiente favorevole a scambi anche indiretti tra artisti e opere. In mancanza di un linguaggio condiviso per descrivere questi rapporti, la storiografia moderna ha fatto ricorso a metafore che hanno fertilizzato e fatto nascere, o quantomeno mantenuto viva, l'energia vitale di un'interpretazione critica alle immagini.

45 Benjamin 1973; Borea 2009, 1: i.

46 Il titolo originale del testo di Benjamin di cui esistono cinque versioni redatte tra il 1935 e il 1939 è *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Benjamin riprende il termine *Reproduzierbarkeit* da Marx, che lo aveva adattato dalla teoria economica per descrivere i processi demografici. Sul termine 'riproduzione' nella teoria artistica dell'Ottocento, si veda Pon 2004, 27-38.

47 «This was in the period that Walter Benjamin indelibly named 'the age of mechanical reproduction' that engraving came to be seen as reproductive. Although the original biological metaphor of reproduction inherently expresses the differences between source and copy as parent and offspring, under the force of photography's power to produce exact images of the material appearance of things, the term 'reproductive engraving' came to imply an exactitude that was ultimately beyond early-sixteenth-century engraving's intentions and capabilities» (Pon 2004, 33). Si veda anche Fawcett 1986.

48 Porras 2023.

49 Sulla stampa di traduzione, Argan 1967. Per le tradizioni francese e inglese, si veda anche Griffiths 2016, 464-5.

50 Pallucchini 1941, 11.

51 Marini 2017, 319.

52 Gramaccini, Meier 2002; Marini 2017; Lo Giudice 2018.

Bibliografia

Alfonzetti, B. (2012). «La felicità delle lettere». Rao, A.M. (a cura di), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*. Roma, 3-30.

Argan, C. (1967). «Il valore critico della 'stampa di traduzione'». Fraser, D. et al. (a cura di), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. London, 179-81.

Baxandall, M. (2000). *Forme dell'intenzione* [London, 1985]. Torino.

Benjamin, W. (1973). «The Task of the Translator». *Illuminations* [Frankfurt, 1955]. London.

Bettagno, A. (a cura di) (1982). *Canaletto: disegni, dipinti, incisioni = Catalogo della mostra* (Venezia, 25 luglio-17 ottobre 1982). Vicenza.

Blunt, A. (1958). «A Neo-Palladian Programme Executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith». *The Burlington Magazine*, 100(665), 282-286.

Borea, E. (2009). *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*. 4 voll. Pisa.

Bromberg, R. (1974). *Canaletto's Etchings: A Catalogue and Study Illustrating and Describing the Known States, Including Those Hitherto Unrecorded*. London.

Corboz, A. (1985). *Canaletto. Una Venezia immaginaria*. 2 voll. Milano.

Donaggio, M. (1994). «Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1735-1784)». *Problemi di critica goldoniana*, 2, 9-95.

Fawcett, T. (1986). «Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-century Reproduction». *Art History*, 9, 185-212.

Focillon, H. (1918). *Piranesi 1720-1778*. Paris.

Gauna, C. (2012). «I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le 'edizioni' di stampe a Venezia: tra tecnica e stile». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 36, 189-234.

Gramaccini, N.; Meier, H.J. (2002). *Die Kunst der Interpretation. Französiche Reproduktionsgraphik 1648-1792*. München; Berlin.

Griffiths, A. (1991). «The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith». *Print Quarterly*, 8, 127-39.

Griffiths, A. (2016). *The Print Before Photography*: *An Introduction to European Printmaking, 1550-1820*. London.

Guarienti, P. (1753). *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese… in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*. Venezia.

Haskell, F. (1965). «Consul Smith and His Patronage». *Apollo*, 82, 98-103.

Haskell, F. (2000). *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca* [London, 1963]. Torino.

Hellinga, L. (1993). «Notes on the Incunabula of Consul Joseph Smith: An Exploration». Reidy, D.V. (ed.), *The Italian Book 1465-1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes*. London, 335-48.

Hellinga, L. (2001). «Il console Joseph Smith collezionista a Venezia per il mercato inglese». Balsamo, L.; Bellettini, P. (a cura di), *Cento anni di bibliofilia*. Firenze, 361-73.

Hills, P. (1999). *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550*. New Haven.

Infelise, M. (1989). *L'Editoria veneziana nel '700*. Milano.

Ivins, W. (1969). *Prints and Visual Communication* [Cambridge, MA 1953]. Cambridge, MA.

Koerner, J. (2002). «Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza». Bartrum, G. (ed.), *Albrecht Dürer and His Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. London, 18-38.

Lenzo, F. (2019). «La villa del console Smith a Mogliano nell'inventario inedito del 1770». *Annali di architettura*, 30, 91-106.

Lettere artistiche del Settecento veneziano. Vol. 6: *Anton Maria Zanetti (1680-1767), il carteggio* (2021). A cura di M. Magrini. Verona.

Lettere prussiane di Francesco Algarotti: (1712-1764), mediatore di culture (2011). A cura di R. Unfer Lukoschik; I. Miatto. Sottomarina, VE.

Lo Giudice, C. (2018). *Joseph Wagner: maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*. Sommacampagna, VR.

Longhi, R. (1950). «Proposte per una critica d'arte». *Paragone Arti*, 1, 5-19.

Marini, G. (2017). «Laurent Cars, Joseph Wagner, Charles-Joseph Flipart: le radici francesi dell'incisione di traduzione a Venezia nel Settecento». *Horti Hesperidum*, 2, 315-46.

Marini, G. (2019). «L'incisione: gli anni Quaranta». Craievich, A. (a cura di), *Canaletto & Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 23 febbraio-9 giugno 2019). Venezia.

Memmo, A. (1786). *Elementi dell'architettura lodoliana, o sia l'arte del fabricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. Venezia.

Molteni, E. (2020). s.v. «Visentini, Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana*, vol. 99. Roma.

Montecuccoli Degli Erri, F. (1980). «Antonio Visentini: la prima edizione delle incisioni di vedute di Venezia». *Print Collector – Il conoscitore di stampe*, 48, 2-45.

Montecuccoli Degli Erri, F. (1990). «Una storia di 250 anni». Lari, G. (a cura di), *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto = Catalogo della mostra* (Venezia, settembre-giugno 1990). Bergamo.

Montecuccoli degli Erri, F. (1995). «Il console Smith: notizie e documenti». *Ateneo Veneto*, n.s., 33, 1995(1996), 111-82.

Montecuccoli degli Erri, F. (2002). *Canaletto incisore*. 2 voll. Venezia.

Moschini, G. (1924). *Dell'incisione in Venezia: memoria*. Venezia.

Moureau, A. (1894). *Antonio Canal: dit Le Canaletto*. Paris.

Pallucchini, R. (a cura di) (1941). *Mostra degli incisori veneti del Settecento = Catalogo della mostra* (Venezia, 28 giugno-30 settembre 1941). Venezia.

Pallucchini, R.; Guarnati, G.F. (1945). *Le acqueforti del Canaletto*. Venezia.

Pilo, G.M. (1983). «L'incisione veneta e friulana del Settecento». Succi, D. (a cura di), *Da Carlevarijs ai Tiepolo: incisori veneti e friulani del Settecento = Catalogo della mostra* (Gorizia, 22 luglio 1982-8 aprile 1983). Venezia, 13-28.

Pon, L. (2004). *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven; London.

Porras, S. (2023). *The First Viral Images: Maerten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*. University Park, PA.

Previtali, G. (a cura di) (1982). *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*. Roma.

Stijnman, A. (2012). *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London.

Succi, D. (a cura di) (1986). *Canaletto & Visentini. Venezia e Londra = Catalogo della mostra* (Venezia, 18 ottobre 1986-6 gennaio 1987). Cittadella, PD.

Vivian, F. (1971). *Il console Smith mercante e collezionista*. Vicenza.

Watson, F.J.B. (1950), «Notes on Canaletto and His Engravers». *The Burlington Magazine*, 92, 351-2.

Whistler, C. (2009). «Joseph Smith». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Settecento*. Venezia, 305.

Wouk, E.H. (2017). «Toward an Anthropology of Print». Karr Schmidt, S.; Wouk, E.H. (eds), *Prints in Translation 1450-1750: Image, Materiality, Space*. London, 1-18.

Zanzotto, F. (1988). «L'immagine di rovine nella pittura a Venezia dal Sei al settecento attraverso i documenti». *Venezia Arti*, 2, 181-4.

Zanzotto, F. (1996). «Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 20, 277-313.

Zerner, M. (a cura di) (1983). *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*. Bologna.

Contemporaneo

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Intorno a *Cabiria* di Giovanni Pastrone: Sofonisba come figura di coalescenza

Viviana Triscari
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract The contribution proposes to cast a new and interdisciplinary gaze on Giovanni Pastrone's film *Cabiria* (1914). Beginning with a series of theoretical-methodological reflections derived from Panofsky and Warburg, the paper re-examines Sophonisba, the film's true female protagonist, as a 'coalescent figure' in whose visual construction multiple pasts converge: the literary and pictorial tradition of the modern age, the *fin-de-siècle* visual imagery and the hysterical gestural paradigm that in those same years migrates from the clinic to artistic representation, especially of women.

Keywords Cabiria. Giovanni Pastrone. Iconography. Hysteria. Atlas.

Summary 1 Appunti metodologici. – 2 Migrazioni: dalla clinica al cinema. – 3 Sofonisba, una figura di coalescenza. – 4 Spin-off: piccolo atlante del corpo velato. – 5 Ribellarsi all'icona.

Sempre, di fronte a un'immagine, ci troviamo di fronte al tempo.
G. Didi-Huberman

1 Appunti metodologici

> Per un contadino sassone del IX secolo non era facile capire il senso di un quadro raffigurante, ad esempio, un uomo che versa dell'acqua sulla testa di un altro [...]. Per il pubblico degli anni intorno al 1910 era altrettanto difficile capire il senso di un'azione muta in un film, e per aiutare gli spettatori i cineasti si servivano di sistemi simili a quelli rintracciabili nell'arte medioevale. Uno di essi fu la adozione di diciture e didascalie, veri e propri equivalenti dei *tituli* e delle pergamene medioevali [...] Un metodo più discreto fu l'introduzione di un'iconografia fissa che segnalava immediatamente allo spettatore comportamento e carattere dei personaggi principali [...] Nacquero, identificabili all'apparenza, dal comportamento e dagli attributi standardizzati, i più vari tipi umani, dalla donna fatale alla ragazza per bene, dal padre di famiglia al malvagio, forse i più convincenti equivalenti moderni delle personificazioni medievali dei vizi e delle virtù. (Panofsky 2017, 84-5)

Le riflessioni panofskiane contenute nel saggio *Stile e tecniche del cinema*,[1] significativamente riprese da Antonio Costa nella sua voluminosa indagine critica circa i rapporti tra cinema e arti visive,[2] indicavano già allora la necessità di un approccio convergente verso la produzione cinematografica (soprattutto muta) proponendo l'applicazione del metodo iconologico, ovvero la ricerca e l'analisi

1 Il saggio di Panofsky, la cui citazione è tratta dall'edizione italiana uscita per i tipi Abscondita, fu pubblicato in tre versioni: la prima nel 1936 con il titolo «On Movies» in *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*; la seconda nell'anno successivo su *Transition*, intitolata «Style and Medium in the Moving Pictures»; infine, dieci anni dopo, nel 1947, apparve in una versione rivista e ampliata e con una modifica nel titolo («Style and Medium in Motion Pictures») sulle pagine della rivista *Critique. A Review of Contemporary Art*.

2 Cf. Costa [2002] 2022, 247-56.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-11
Accepted 2024-11-17
Published 2024

Open access

© 2024 Triscari | CC BY 4.0

Citation Triscari, V. (2024). "Intorno a *Cabiria* di Giovanni Pastrone: Sofonisba come figura di coalescenza". *Venezia Arti*, 33, 75-88.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/006

degli «stereotipi iconografici»[3] presenti nei film nel tentativo non di creare uno sterile repertorio di soggetti e formule bensì di cogliere quelli che Erwin Panofsky, riprendendo Cassirer, chiamava «valori simbolici».[4] Tale prospettiva, intermediale *ante litteram*,[5] solleva l'urgenza tipicamente semiotica di uno sguardo interdisciplinare che sia capace di tenere insieme il piano del contenuto con quello dell'espressione: non si tratta, infatti, di limitarsi all'individuazione di una citazione o di un'allusione alla pittura o ad altri media all'interno dei film,[6] ma di allargare il campo facendo entrare in relazione diverse serie di immagini, ricercandone (o ricavandone) il portato simbolico-emozionale nonché le ragioni della loro sopravvivenza, situandole entro la forma 'discorsiva' dell'atlante. Il riferimento a *Mnemosyne*, in quanto «atlante della gestualità, delle configurazioni espressive e corporee dell'emozione umana», serve in questa sede a gettare «un ponte tra l'universo della pittura, le arti teatrali e l'antropologia»,[7] assolvendo al contempo la funzione di dispositivo-modello, «*forme visuelle du savoir*» o «*forme savante du voir*»[8] – per dirla con Georges Didi-Huberman – permettendoci di guardare ai testi filmici (e ad alcuni di essi in modo particolare) come luoghi di quella «*connaissance traversière*» che trova nella prassi eminentemente novecentesca del montaggio la sua modalità espressiva prediletta.[9]

A partire da queste considerazioni, e in linea con quanto proposto dal gruppo di ricerca che opera all'interno del progetto *Living Cabiria*,[10] si cercherà di leggere il kolossal di Giovanni Pastrone quale punto di concrezione di un insieme di «saperi dello sguardo»,[11] concentrandosi però su un singolo personaggio ritenuto in tal senso emblematico, la regina Sofonisba interpretata da Italia Almirante Manzini. Proprio il procedere seguendo la traccia indicata da quello che Tzvetan Todorov chiamava «pensiero figurale»[12] permette di gettare luce sulla centralità assunta dal film nell'immaginario di primo Novecento:[13] *Cabiria* è infatti un testo-deposito, una tappa del processo di riconfigurazione di immagini provenienti da passati lontani e vicini, reali e finzionali (che a sua volta contribuisce a diffondere),[14] ma ha rappresentato anche un terreno fecondo per la nascita di nuove mitologie di massa dotate di una lunga e autonoma fortuna (si pensi al successo del personaggio di Maciste).[15] Tale intrinseca capacità «di *mettere in movimento l'archivio* delle forme culturali» del proprio tempo sollecita la necessità di trascendere l'ambito dei soli studi cinematografici e di intendere *Cabiria* come «un sistema di nessi intermediali, intertestuali e interdiscorsivi»,[16] oltrepassando recinti disciplinari ritenuti ormai troppo asfittici. Il film diventa allora – riprendendo una proposta teorica di Francesco Zucconi – lo spazio in cui si esercita «un'iconologia dinamica» e critica, un «dispositivo produttivo e virtuoso capace di riflettere e far riflettere sugli orientamenti dell'immaginario di una società»,[17] idea che manifesta la sua stretta contiguità con la nozione di 'anacronismo' elaborata in altro ambito da Didi-Huberman e riferibile sia all'opera in sé sia,

3 Costa [2002] 2022, 248.

4 Sul metodo iconologico e sulla sua 'evoluzione' nel periodo americano di Erwin Panofsky si veda l'introduzione di Giovanni Previtali alla traduzione del testo *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (Panofsky [1939] 2009, XX-XXXII).

5 Su cinema e intermedialità Pethö 2020.

6 A questo proposito Costa distingue due modalità di citazione della pittura all'interno dei film: 'la pittura come oggetto' e la pittura 'come modello' ([2002] 2022, 312).

7 Costa [2002] 2022, 263.

8 Didi-Huberman 2011, 12. È all'interno di *Atlas ou le gai savoir inquiet* che lo studioso definisce il *Bilderatlas* come dispositivo epistemologico, distinguendolo da un semplice «aide-mémoire» o da un mero «résumé en images» del pensiero warburghiano (21).

9 Sulla contiguità tra il metodo warburghiano e la pratica del montaggio cinematografico cf. Michaud [1998] 2022.

10 Il progetto *Living Cabiria* prende avvio nel contesto del Partenariato esteso PE5 CHANGES del PNRR, Spoke 2 (Creativity and Intangible Cultural Heritage) e del WP3, ha come leader l'Università di Torino e come partner l'Università di Catania. Data la vastità della bibliografia prodotta dagli studi critici sul film si rimanda qui soltanto ai principali contributi ritenuti rappresentativi dell'attuale stato dell'arte e dai quali è possibile desumere informazioni bibliografiche specifiche relative ai diversi ambiti di interesse: Alovisio, Barbera 2006; Alovisio 2014.

11 Zucconi [2013] 2020, 29.

12 L'espressione è impiegata da Tzvetan Todorov nel suo libro su Goya ([2011] 2013, 11) ed è esplicitamente ripresa da un testo che Yves Bonnefoy aveva dedicato al pittore spagnolo e alle sue 'pitture nere' (2006, 47).

13 Sui rapporti tra il cinema muto italiano e le altre arti è fondamentale la miscellanea *Le cinéma muet italien, à la croisée des arts* curata da Céline Gailleurd e uscita nel 2022.

14 Sul mito di Cartagine e sulle fonti utilizzate da Pastrone si vedano: Curreri 2006, 229-307; Fiorina 2006, 87-101; Blom 2023. Sulle fonti letterarie: Calendoli 1967, 61-111; Catenacci 2008, 163-85; Luzzi 2015; sui rapporti con la pittura di nuovo Blom 2023 e Santoli 2020, 123-33. Più in generale sulla funzione del gesto nel genere storico-romano cf. Pauer, Ricci 2009, 95-107.

15 Sul personaggio di Maciste e sulla sua fortuna a partire da *Cabiria* la bibliografia è piuttosto ampia. Si vedano almeno Farassino 2006, 223-32; Pezzetti 2006, 138-45; Reich 2013, 32-56; 2015.

16 Zucconi [2013] 2020, 30-1.

17 Zucconi [2013] 2020, 32.

e-ISSN 2385-2720

soprattutto, all'occhio dell'esegeta che la interpreta (inevitabilmente 'anacronistico' o 'policronico').[18] Va comunque precisato che in questa sede non si intende indagare la dimensione sintomatica delle pose sopravviventi a partire dall'antichità (*Nachleben*) bensì tracciare un percorso tematico focalizzato sul personaggio di Sofonisba a partire dalla sua storia iconografica e letteraria, col fine di individuare e comprendere le ragioni dell'impiego di alcune formule gestuali della modernità che fanno del corpo di Sofonisba-Manzini il «punto notevole o il nucleo entro cui si fondono le forze e le tensioni culturali, letterarie e iconografiche»[19] di un'epoca e di una nazione. Il carattere della regina, figlia di Asdrubale, sposa di Siface e amante infelice del re numida Massinissa, risponde tanto al modello melodrammatico della *femme fatale* che a quello eroico delle cosiddette *femmes fortes*,[20] due polarità attraverso cui nel corso dei secoli il suo personaggio è stato variamente riletto dalle arti sino all'incarnazione filmica del 1914.

2 Migrazioni: dalla clinica al cinema

La convinzione che «i movimenti dell'animo si riconoscono dai movimenti del corpo» risale già all'Alberti e prosegue nel Rinascimento con le ricerche di Leonardo sulla morfologia del volto e con quelle di Dürer sulla relazione tra corpo, volto e teoria degli umori. Questo genere di studi troverà compimento nei trattati di fisiognomica e nei tentativi di tassonomizzazione delle passioni che nel corso del Seicento videro nell'opera di Charles Le Brun il punto di massima convergenza fra la tradizione filosofica sull'argomento e i problemi posti dalla rappresentazione figurativa.[21] Come scrive Patrizia Magli nella sua vasta ricognizione circa il rapporto tra apparenza corporea e passioni, lo scopo delle *conférences* di Le Brun

> era quello di mettere i pittori esordienti in grado di decifrare i segni visibili delle passioni per meglio imitarli. In queste conferenze si occupa e di fisiognomica e di patognomica. Da una parte, studia sotto il nome di fisionomia la regola o la legge di natura, grazie alla quale le affezioni dell'anima hanno rapporto con la forma del corpo: di qui il repertorio delle sue favolose fisionomie zoomorfe. Dall'altra, analizza, sotto il nome di espressione, il fenomeno per il quale le passioni dell'anima producono delle azioni sul corpo, inscrivendone gli effetti sul mondo visibile. Di qui un vero e proprio dizionario dei movimenti facciali. (Magli 1995, 265)[22]

Nel Settecento con il medico-fisiologo Camper «medicina e teoria pittorica furono soggette a legami sempre più stretti ed esplicitamente dichiarati»[23] ma fu l'Ottocento, come è noto, il secolo d'oro dell'indagine sulla follia condotta attraverso le sue rappresentazioni visive. Seguendo la linea tracciata da Esquirol, che nella sua classificazione della malattia si rifaceva ancora a Le Brun, si giunge agli studi di Lavater, Lombroso e Mantegazza,[24] passando dalla fisiognomica alla neurologia. Un punto di arrivo nella storia dell'intreccio tra immaginario clinico-patologico, ricerca artistica e sviluppo delle tecnologie della visione verrà raggiunto con l'opera-summa del lavoro di Jean-Martin Charcot, direttore dell'ospedale parigino della Salpêtrière a partire dal 1862: l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, [25] edita tra il 1875 e il 1880. Si tratta dell'esito in immagine fissa di quello «spettacolo del dolore» allestito

18 Per il concetto di 'anacronismo' delle immagini cf. Didi-Huberman [2000] 2007.

19 La citazione di Brunetta fa riferimento al corpo divistico in senso generale (Brunetta 2015, pos. 2294, ed. digitale).

20 Nella figura di Sofonisba convivono infatti «la linea narrativa melodrammatica» e una vocazione nazionalistica che rimane, tuttavia, «a bassa intensità» (cf. Alovisio 2014). Sulle declinazioni del tipo della *femme fatale* cf. ancora Brunetta 2015.

21 Si tratta del celebre trattato di Charles Le Brun intitolato *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, edito a Parigi nel 1698 per i tipi di Picart.

22 Sulla semiotica delle passioni si veda anche Pezzini 1991.

23 Magli 1995, 283.

24 Paolo Mantegazza (1831-1910) fu un antropologo fiorentino e tra le sue opere più note si annoverano l'*Atlante dell'espressione del dolore* (1876) e *Fisionomia e mimica* (1881). Una copia di quest'ultima era conservata presso la biblioteca personale di Warburg. Circa la possibile influenza di Mantegazza sul pensiero dello storico dell'arte amburghese cf. Murano 2017, 22-46; Di Martino 2023, 133-73. Sull'atlante di Mantegazza, e in particolare riguardo l'impiego dell'immagine fotografica nel lavoro scientifico, si veda anche Chiarelli 2020, 13-26.

25 La rivista è scaricabile dal sito *SorbonNum. Bibliothèque Numérique Patrimoniale De Sorbonne Université* (`https://patrimoine.sorbonne-universite.fr/medias/b1/07/02/3b/b107023b-2dc7-4ae9-9a5f-9c05640edda1/files/CI_000002_001_pdf.pdf`). Ad essa ha fatto seguito una *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* con fotografie di Albert Londe. Per un'esegesi dell'*Iconographie* di Charcot e delle dinamiche scopiche in essa implicate si veda Didi-Huberman [1982] 2008; per un confronto tra l'apparato visivo della prima e della seconda fase della rivista si veda Grossi 2017.

dal medico francese ogni martedì tramite la messa in posa dei corpi delle sue pazienti, un teatro della sofferenza femminile fondato su complesse dinamiche voyeuristiche e con forti implicazioni di genere, dettagliatamente descritte da Didi-Huberman nel suo *Invention de l'hystérie* (1982). Anche l'elaborazione del pensiero warburghiano, fondato sui concetti di *Pathosformel* e *Nachleben*, risente del modello sintomatologico-classificatorio charcotiano[26] e inaugura, sul fronte della storia dell'arte, un atteggiamento di svolta e di apertura verso una considerazione dell'immagine in chiave culturale e antropologica, una sinergia emblematizzata dall'accostamento – proposto dallo stesso Didi-Huberman – tra la rappresentazione della menade danzante e quella dei corpi isterici disegnati da Paul Richer alla Salpêtrière. L'isteria, definita da Paracelso come *chorea lasciva*, aveva quindi a che fare tanto con l'elemento sessuale quanto con i movimenti scomposti della menade bacchica, la cui immagine può dunque funzionare come figura di raccordo tra i diversi ambiti che stiamo affrontando. La carica dionisiaca di cui essa era portatrice infatti sopravvive e si riattiva tanto nei corpi delle isteriche quanto in quelli delle danzatrici del cosiddetto modernismo coreutico affermatosi tra Otto e Novecento, per giungere infine al cinematografo che la riarticola in un alfabeto di pose atte ad esprimere un femminile eccedente, irregolare, desiderante.[27] Gli attori e le attrici del muto avevano l'urgenza di comunicare al pubblico sentimenti e passioni per mezzo della mimica e del movimento corporeo,[28] pertanto guardavano alle altre arti come a un repertorio cui attingere, da cui pescare delle formule:

> vale a dire quelle immagini cariche di significato, che dall'antichità riemergono con variazioni ad esprimere situazioni opposte di *pathos* e di *ethos*, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira, attraverso quelle 'forme intermedie' che trovano nell'azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nell'azione, nel recitativo, nel canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte. (Cieri Via 2006, 103-4)

E difatti già nel 1875, a Parigi, Mademoiselle Bécat aveva inventato un nuovo genere di performance, *La chanteuse épileptique*, immortalato in un ciclo di disegni e litografie da Edgar Degas, testimoniando quell'intensa relazione tra clinica e teatralità che si farà più esplicita con Alfred Binet e Joseph Babinski, assistenti di Charcot e autori di scritture per la scena.[29] Tra diciannovesimo e ventesimo secolo, sullo sfondo dell'intreccio tra ricerca scientifico-medica, riflessione filosofica, produzione artistica e innovazione tecnica, «l'immaginario del corpo nervoso invade la cultura europea»[30] con una particolare attenzione nei riguardi della rappresentazione della nevrosi femminile, e dopo la fotografia anche il cinematografo diviene un mezzo al servizio degli studi di neurologia e antropologia.[31] La città di Torino fu uno dei centri più fertili in Italia per questo genere di sperimentazioni: a tal proposito non sarà di secondaria importanza il fatto che, presso la mediateca Mario Gromo del Museo del Cinema di Torino, si conservi un film, *La nevropatologia*, girato dall'operatore Roberto Omegna nel 1908 per conto del medico Camillo Negro, un neuropsichiatra dell'ospedale di Cottolengo.[32] Come succedeva nei 'teatri' del martedì di Charcot, anche in questo caso pare di assistere a una messa in scena programmata: nel frammento più celebre del film si vede una paziente mascherata colta nelle varie fasi di un attacco isterico, dal suo insorgere al culmine dell'*arc de cercle* sino alla presunta guarigione finale grazie all'ipnosi, mentre Negro rivolge ripetutamente lo sguardo in macchina. Il film, prodotto dall'Ambrosio, fu mostrato nel 1908 al cinema Biograph di Torino, poi anche a Milano e persino alla stessa Salpêtrière, come attesta un articolo apparso poco dopo la proiezione sulla rivista francese *Phono-Cinéma Revue*, provando ulteriormente l'esistenza di un canale aperto attraverso cui si compie la migrazione dell'iconografia del corpo nervoso.

26 Circa l'affinità tra 'corpo isterico' e *Pathosformel* e la sicura conoscenza del lavoro di Charcot da parte di Warburg si veda di nuovo Didi-Huberman [2002] 2006, in particolare 267-82, e ancora prima Schade [1993] 1995. Sullo studio del corpo in movimento come luogo di convergenza disciplinare e mediale, tra fisiologia, patologia, teoria della rappresentazione artistica e cinematografia nella Francia del XIX secolo si veda Grossi 2017. Più in generale su gesto e immagine in movimento Grespi 2019.

27 Sull'interesse di Warburg verso la danza cf. Cieri Via 2006, 63-136; sul rapporto tra il movimento danzato e quello patologico cf. McCarren 1998; Giambrone 2014. Sul ruolo della danza nel cinema muto si veda Uffreduzzi 2017.

28 Sul ruolo svolto dai manuali di recitazione per gli attori nel cinema muto cf. Lento 2017.

29 Per l'argomento si rimanda a Gordon 2013.

30 Orecchia 2013, 110.

31 Si veda Alovisio 2013.

32 Il film, restaurato nel 2011 dal Museo del Cinema di Torino in collaborazione con il Dipartimento di neuroscienze dell'Università, comprendeva 24 episodi. Una copia è conservata presso l'Istituto Luce di Roma ed è visibile all'indirizzo `https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000090753/1/omegna-esperimenti-dott-negn-esperimento-nevropatologia-condotto-dai-dottori-negro-e-ravesenda-e-filmato-dal-dottor-roberto-omegna-2.html?startPage=0`. Per la bibliografia relativa si vedano Bernardini 2002; Farassino 2008, 99-116; Dagna, Gianetto 2012, 16-31; Bernabei 2014, 163-70; Berton 2021(`https://waldau.hypotheses.org/285#_ftn18`); se ne parla diffusamente anche in Väliaho 2010, 75-8.

3 Sofonisba, una figura di coalescenza

In *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica* a cura di Eric M. Moormann e di Wilfried Uitterhoeve,[33] i nomi di Sofonisba e di Massinissa si trovano insieme in un'unica voce con i relativi riferimenti testuali tratti dagli autori latini e greci. Nella scheda viene riportato il racconto della loro tragica storia d'amore sullo sfondo delle guerre puniche sino all'epilogo nel quale la regina accetta il suicidio come unica soluzione per sfuggire alla schiavitù di Roma. Il primo a narrarne è Livio nell'opera *Ab urbe condita* (Liv. 30), ma delle controverse vicende occorse tra Sofonisba e Massinissa scrivono anche Appiano, Dione Cassio, Diodoro e Polibio, con alcune varianti rispetto alla versione liviana (poi riprese in epoca moderna) che miravano a riscattare la figura della figlia di Asdrubale legittimandone il sentimento: l'*escamotage* per cui il re avrebbe precedentemente promesso la mano della figlia a Massinissa (così in *Cabiria*) o quello della morte improvvisa di Siface che conferiva alla regina lo *status* di vedova. Tra le testimonianze provenienti dall'antichità restano inoltre due pitture pompeiane che la mostrano nell'atto di bere dalla coppa avvelenata. In epoca tardo-medievale la sua figura è oggetto di riscrittura da parte di Boccaccio nel *De mulieribus claris* e di Petrarca, che ne racconta prima nei *Trionfi* e poi nel poema l'*Africa*; tuttavia la vera fortuna di Sofonisba inizia nel Cinquecento con la tragedia di Giovan Battista Trissino, messa in scena per la prima volta nel 1524.[34] Sarà con i suoi versi che la regina si allontanerà dallo stereotipo dell'ammaliatrice per divenire soprattutto simbolo patriottico, un cambiamento che segnerà gran parte della tradizione successiva, da Corneille fino ad Alfieri, passando per Voltaire. Tra Sei e Settecento proseguono le rivisitazioni del tema, principalmente in ambito teatrale, e nel frattempo il triangolo amoroso composto da Siface-Sofonisba-Massinissa diventa parecchio frequentato anche dalle arti figurative e dalla musica, come riportato nel già citato *Dizionario*.[35]

I momenti dell'azione prediletti dai pittori furono quelli che mostravano o alludevano alla morte eroica della regina. Tra Cinque e Settecento (ma si ricordi l'antecedente mantegnesco) Sofonisba è rappresentata mentre riceve la coppa dallo stesso Massinissa o da un suo messaggero (così in Vouet, Preti, Solimena); ma la si può trovare anche raffigurata nella solitudine magniloquente del suo gesto, colta nell'attimo appena prima di bere o in quello immediatamente successivo (così in due dipinti del Guercino);[36] in qualche caso la vediamo già morta o morente e circondata da personaggi addolorati che teatralizzano la scena trasformandola in un laico compianto (in Pittoni, Régnier, Tiepolo), come accadrà anche nel fotogramma finale del film. In generale l'immagine tramandataci dagli artisti mira a far mostra delle qualità regali ed eroiche della regina,[37] subendo probabilmente l'influenza della riscrittura teatrale trissiniana e/o di quelle successive: la sua figura appare solenne e maestosa, il volto e la gestualità tendono all'espressione di un *pathos* che resta però sempre contenuto secondo i dettami della pittura storica del tempo. Che sia più malinconica o eroica, Sofonisba spesso rivolge lo sguardo verso un altrove interdetto allo spettatore; con una mano regge la coppa e con l'altra, sovente, si tocca il ventre a indicare il sopraggiungere degli atroci dolori causati dall'ingerimento del veleno.[38]

La visione pastroniana della regina di Cirta appare piuttosto in linea con le coordinate visive e gli stilemi figurativi *fin de siècle*, richiamandosi esplicitamente al tipo della *femme fatale* orientale, diffuso in quegli anni attraverso la letteratura, la pittura, l'illustrazione e la performance.[39] In continuità con quanto visto in pittura, la sequenza fil-

33 Moormann, Uitterhoeve [1989] 1997, 687-9. Una ricognizione sintetica delle riscritture della vicenda si può trovare anche alla voce «Sofonisba» consultabile su https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba_(Enciclopedia-Italiana)/. Circa la riattivazione dell'antico in *Cabiria* si veda Dorgerloh 2013, 229-46.

34 Sulla tragedia del Trissino e i suoi rapporti col ciclo pittorico di Villa Caldogno a Vicenza si vedano Kragelund 2006, 139-59 e Capirossi 2018, 1-23. Sulle riscritture e le rimediazioni che conducono le vicende di Sofonisba dalla pagina alla scena Masselli 2016 e Cipriani 2013, 55-75; sulla fortuna dell'eroina nel teatro francese Delmas 2002, 57-80.

35 Per una ricognizione pressoché esaustiva delle riscritture e delle rimediazioni della vicenda di Sofonisba si rimanda alle pagine del *Dizionario* (687-9). L'ultima citazione in ordine cronologico registrata dagli autori è proprio quella relativa al film di Pastrone, ma con una vistosa imprecisione per cui Sofonisba viene confusa con Cabiria (Moormann, Uitterhoeve [1989] 1997, 668).

36 Il loro raffronto è particolarmente interessante proprio perché le due tele rappresentano le polarità presenti nel personaggio della regina: si tratta della *Sofonisba nuda morente* del 1630 e della *Sofonisba morente* del 1654.

37 Nel film le tre didascalie che precedono la sequenza con l'agonia insistono proprio su questo aspetto: «A Sofonisba regina il re Massinissa manda il dono che solo è degno d'essere ricevuto da animo regale»; «Con animo regale, o re, io ricevo il tuo dono di nozze»; «In me sola mi compio. Non preghiere né libazioni mutano l'ultimo evento. Matisman, Dio dei morti, non offro ma sì bevo».

38 Sull'oscillazione tra dimensione 'aspettuale' e 'puntuale' e sulle dinamiche scopiche attive nella rappresentazione dell''atto del morire' si veda Calabrese 1991, 97-108.

39 Ivo Blom, ad esempio, ha individuato quale ipotesto di riferimento per alcune scene del film che la vedono protagonista le illustrazioni realizzate da Georges-Antoine Rochegrosse per la *Salammbô* flaubertiana (sicura fonte letteraria per Pastrone insie-

e-ISSN 2385-2720

mica cui si presterà maggiore attenzione è proprio quella dell'agonia di Sofonisba, durante la quale la recitazione di Almirante Manzini raggiunge la sua acme patetica (già in verità prefigurata dalla scena del sogno), rispettando uno dei *cliché* dell'interpretazione divistica. Soffermiamoci innanzitutto sui fotogrammi iniziali che la vedono afferrare il calice e bere: a partire dall'Ottocento la donna che tiene in mano la coppa è identificabile solitamente con Circe, maga e incantatrice per antonomasia (e «incantatrice regale» viene definita la cartaginese in una delle didascalie del quinto episodio), come si vede nella tela dipinta da Franz Von Stuck (*Tilla Durieux als Circe* del 1913) e in due dipinti realizzati da John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891) *Envious Circe* (1892) **[figg. 1-4]**. Proprio da questi ultimi il *metteur en scène* potrebbe aver ripreso la centralità compositiva, il carattere solenne e la gestualità rituale che caratterizzano questo momento del film e più in generale della performance attoriale della Manzini, riguardo la quale sarà opportuno compiere ora una digressione. A proposito della sua recitazione in *Cabiria* Cristina Jandelli ha scritto che l'attrice

> conferisce un certo accento personale a un certo modo che ha Sofonisba di inarcare la schiena e di cadere indietro a precipizio, ma complessivamente recita in modo legnoso, incerto. All'attrice il regista dedica diverse inquadrature in cui la macchina le si avvicina per registrare i sentimenti che animano il personaggio, ma solo nella scena della disperazione in cui la getta l'incubo di morte appare realmente patetica (il dolore partecipe o la sprezzante insofferenza rappresentano il fulcro dell'esibizione nel cinema delle dive). Nella lunga scena finale dell'agonia sul canapè, che costituisce uno dei principali topos del 'diva film', cioè il momento culminante dell'azione melodrammatica – e banco di prova di ogni interpretazione da prima attrice teatrale e cinematografica – lo svolgimento del tema della morte perde incisività per due motivi: per effetto del montaggio alternato che sottrae continuità alla performance mimico-gestuale e per colpa dell'animazione con cui Italia Almirante Manzini scandisce il climax della scena madre. (Jandelli 2006, 127-37)

Claudio Camerini, invece, aveva letto la sua interpretazione in termini ben più positivi

> [Sofonisba è] Un personaggio sofferto, complesso, tutto interiore: una bella grana per un attore di questo periodo. Come resistere alla tentazione (che è poi *norma* e *canone*) di gesticolare, di strabuzzare gli occhi, di roteare le braccia come pale di un mulino a vento? [...] Pastrone la aiuta impiantando per lei un gioco scenico tanto intelligente quanto semplice, basato su un elementare sistema prossemico: figura intera al centro dell'inquadratura per amplificare gesti caratterizzanti [...]; personaggi laterali o di sfondo [...] ad aumentare, per contrasto, l'espressione facciale di solitudine e tristezza; fondali di tipo teatrale [...] a sollecitare soluzioni 'drammatiche'. Ma poi il merito è in gran parte suo. Sua, principalmente, la recitazione quasi priva di gesti, consegnata ai movimenti lenti dell'intera figura (florida, solenne, statuaria, fasciata dai panneggi della veste fino ai piedi), alla testa alta, alle braccia tenute prudentemente lungo i fianchi. [...]; un modello che tende verso l'alto utilizzando le potenzialità significanti dell'intero corpo e non delle singole parti. (Camerini 1981, 13-14)

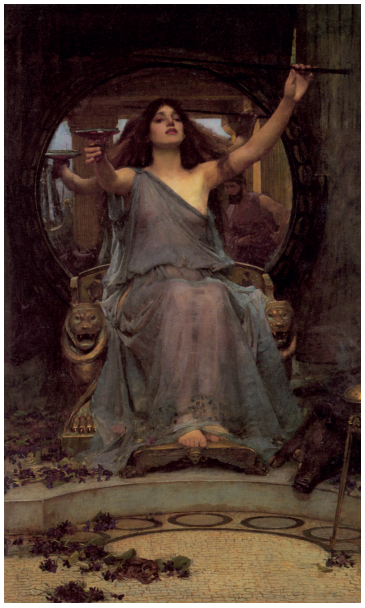
E similmente Alovisio in un articolo dedicato al film *Hedda Gabler* del 1920 (sempre per la regia di Pastrone) rileva come «Manzini's body, gesture and face constituted a space of transition and confrontation between the old and the new»[40] notando che, sebbene l'attrice non potesse evitare completamente il *cliché* della donna fatale, mostrava comunque una propria originalità e una certa distanza rispetto ai canoni recitativi coevi. Una specificità, questa, in sintonia con le qualità ambivalenti del personaggio interpretato in *Cabiria*, la cui adattabilità ne avrebbe determinato il secolare successo. Come sostenuto da Christian Delmas:

> C'est à ces situations oxymoriques, frappantes pour l'imagination, que le thème de Sophonisbe doit d'abord sa fortune particulière.
>
> Mais un souci de cohérence conduit bientôt les dramaturges à lui conférer, à partir de la grandeur de son geste final admiré même des Romains, un comportement en rapport avec sa qualité de reine, que requièrent également la

me al romanzo *Cartagine in fiamme* di Salgari) (2023, 169-209) e donna-emblema di quella che Mario Praz ha definito «Romantic Agony» (1970). Sulle possibili referenze pittoriche all'interno del film si veda anche Santoli 2020, 35-44.

40 Alovisio 2007, 206-8. Un giudizio simile lo si trova anche nel saggio di Dominque Nasta e Muriel Andrin in riferimento al film *La statua di carne* (1921): «Far from the 'hysterical and twisting body language' of Italian divas as defined by Angela Dalle Vacche, actress Italia Almirante–Manzini acts on a double and intricate persona [...] Almirante-Manzini differs from the double articulation of a 'rigidly elegant and callously flexible' character» (Nasta, Andrin 2010, 151). Nell'articolo di Torello *Hedda Gabler* viene citato per la *performance* della Manzini e per la sua messa in scena di una vera e propria trance isterica (2006, 7-19).

e-ISSN 2385-2720



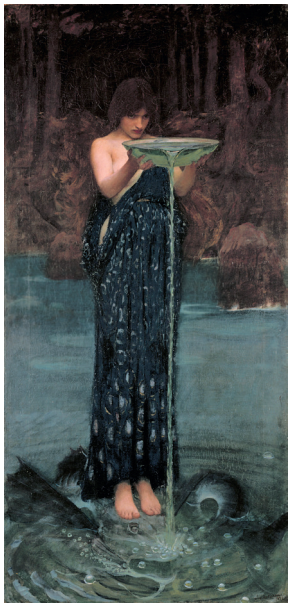


Figura 1 (sinistra) J.W. Waterhouse, *Circe offre la coppa ad Ulisse* [*Circe Offering the Cup to Ulysses*], 1891, olio su tela, Galleria Oldham, Oldham

Figura 2 (destra) J.W. Waterhouse, *Circe invidiosa* [*Envious Circe*] 1892, olio su tela, Art Gallery of South Australia, Adelaide

> dignité de la tragédie et les convictions monarchiques de l'époque. (Delmas 2002, 63)

Nel film di Pastrone la gestualità pausata di Manzini fa sì che il personaggio mantenga l'afflato quasi monumentale e la compostezza plastica che la pittura le aveva attribuito; ciononostante, quando si pone la necessità di dover esprimere determinati stati d'animo, l'attrice finisce per appropriarsi del succitato 'paradigma isterico'[41] seguendo un crescendo che inizia con la contrattura delle mani e finisce con la sequenza dell'agonia nella quale l'intero corpo è coinvolto. Le movenze isteriche vengono dunque convocate allo scopo di comunicare sentimenti quali la malinconia, lo struggimento, e la sofferenza prodotta dall'assenza dell'oggetto amato, che è oggetto «sempre prossimo, invisibile, imminente e al contempo perduto per sempre»;[42] esse funzionano quindi come veicolo, per dire con il corpo la frustrazione di un desiderio che resta perennemente inappagato e che conduce alla morte. La prima avvisaglia di tale sintomatologia si manifesta sin dall'apparizione di Sofonisba, «l'ardente 'fiore del melograno'», attraverso un dettaglio che ne prefigura il destino: nell'incipit del terzo episodio la bella regina compare malinconicamente seduta mentre accarezza un leopardo (tipico attributo iconografico della *femme fatale*)[43] che però le sfugge lasciando la sua mano protesa a stringere il nulla e leggermente contratta. La medesima formula è ripetuta in una scena dell'episodio V e introdotta da una didascalia – "Il ricordo della notte lunare nel giardino dei cedri" – che fornisce allo spettatore le coordinate per la sua interpretazione: la contrattura della mano si riconferma come *leitmotiv* del desiderio poiché rappresenta lo spasmo prodotto dal tentativo fallito di catturare l'oggetto assente e connota Sofonisba, proprio al modo delle pazienti di Charcot, come una donna che «soffre e *muore di reminiscenze*».[44] **[figg. 5a-5b]** Il comune denominatore tra gli atteggiamenti tipici della *femme fatale* (e dunque della donna-diva dannunziana che la incarna) e il serbatoio mimico-espressivo delle isteriche risiede, inoltre, nella «sapiente pratica del *dare a vedere*» il proprio corpo e nella consapevolezza del desiderio scopico che esse sono in grado di suscitare: la diva, l'isterica e la donna fatale conoscono «la scienza dell'oggettualizzarsi per l'altro».[45]

Le movenze nervose ricompaiono in una delle scene chiave del film, quella del sogno premonitore di Sofonisba. L'apprensione e il turbamento della regina si esplicitano attraverso un irrigidimento prima degli arti superiori e poi di nuovo della mano che reclama (stavolta Karthalo che giunge), in seguito

41 Un'appropriazione che riguarda la *performance* divistica in generale. Ad esempio, sulla recitazione 'nervosa' della Borelli si veda Jandelli 2019.

42 Didi-Huberman [1982] 2008, 193. Il desiderio è ciò che connota la Ninfa anche nelle parole di Agamben: secondo il filosofo le ninfe «perpetuamente accompagnano e desiderano» l'uomo «e ne sono, a loro volta, desiderate» (2007, 45).

43 Sulla presenza del leopardo e sulle relative fonti pittoriche si vedano Fiorina 2006, 100 e Blom 2023, 126.

44 Didi-Huberman [2002] 2006, 285.

45 Didi-Huberman [1982] 2008, 220.

e-ISSN 2385-2720

Figure 3-4 Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 41

tramite una serie di pose che evocano, quasi citandole, quelle dei «modelli viventi» della Salpêtrière.[46] L'isolamento di alcuni fotogrammi del film consente di individuare corrispondenze abbastanza precise rispetto alle immagini dell'*Iconographie*: ad esempio, l'incrocio delle braccia sul petto corrisponderebbe a due delle *Attitudes Passionnelles* (planche XXI e XXXVIII) fotografate da Régnard e descritte rispettivamente come *Erotisme* o *Béatitude*, a loro volta legate all'iconografia mistico-religiosa.

Ma torniamo alla sequenza del suicidio. Questa prende avvio con una inquadratura che potremmo definire 'pittorica', i cui possibili riferimenti sono già stati indicati nel paragrafo precedente: la regina occupa il centro della scena ove campeggia da protagonista, ieraticamente assorta nel compimento del suo sacrificio. La simmetria e la compostezza lasciano posto agli spasmi causati dall'ingerimento del veleno; alla maestà regale delle figure pittoriche cinque, sei e settecentesche si sostituisce di nuovo una gestualità apertamente debitrice delle attitudini passionali registrate nel catalogo dell'*Iconographie*: dalla 'classica' *Contracture hystérique* al già riscontrato incrocio delle braccia sul petto sino alla posa finale della *Lethargie*, ovvero il sonno che veniva indotto dal medico tramite ipnosi, promuovendo un'equivalenza tra morte e guarigione. Durante quest'ultima posa la Manzini rivolge (ma non si tratta dell'unica occorrenza) lo sguardo in macchina,[47] violando in tal modo lo spazio della cornice così come avevano fatto le pazienti di Charcot di fronte alla macchina fotografica. Tuttavia, se in quel caso veniva involontariamente rivelata la natura simulata e spettacolare delle loro performances, qui al contrario è l'implicito statuto finzionale del film a venire meno con la richiesta da parte di Sofonisba-Manzini di attirare su di sé lo sguardo spettatoriale. **[figg. 6a-8b]**

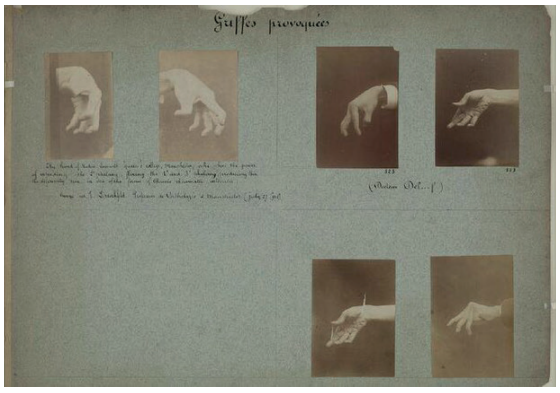


Figure 5a-5b Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 00; A. Londe, planche du Dr. Charcot, *Griffes provoquées*, 1883, Galerie Baudoin Lebon, Paris

46 Didi-Huberman [1982] 2008, 192.

47 Sul significato dello sguardo in macchina nel primo cinema e in quello della *seconde époque* cf. Lento 2017. Relativamente all'espediente dell''apostrofe visiva' in pittura si veda il saggio fondamentale di Mayer Schapiro sulla bimodalità fronte/profilo ([1996] 2011, 94-119) poi ripreso da Calabrese ([1985] 2012, 152-8).

Figure 6a-6b
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 41.
J. Babinski, *Contracture Hystérique, planche XIII*, in *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Tomo IV, 1891

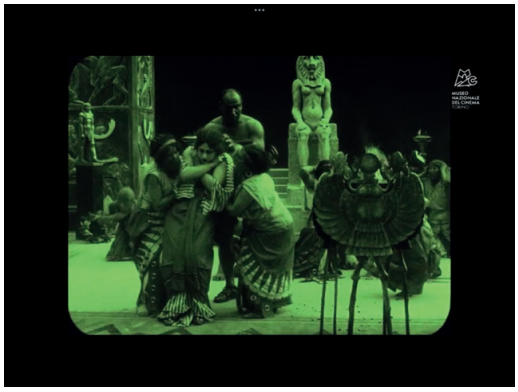


Figure 7a-7b
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. 41 min.;
P.M.L. Régnard, *Attitudes Passionelles. Erotisme*, planche XXI, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Tomo II, 1878

Figure 8a-8b
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 43; P.M.L. Régnard, *Léthargie. Contracture Artificielle*, planche XIII, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Tomo III, 1878

4 Spin-off: piccolo atlante del corpo velato

Nell'episodio III vediamo Sofonisba muoversi completamente avvolta da un pesante velo che le lascia scoperti solo gli occhi. La sequenza ha inizio all'interno del boudoir con l'ancella che aiuta la regina nella preparazione per l'incontro segreto con Massinissa presso gli orti di Asdrubale: un momento che doveva avere un certo rilievo sia diegetico sia attrazionale, considerato che ne venne fatta una foto di scena che si trova inserita all'interno della brochure pubblicitaria stampata dalla ditta Clamor nel 1914 e dove la Manzini ri-guarda significativamente in macchina.

Nel film l'incontro con Massinissa viene però interrotto a causa dell'arrivo di Maciste con la piccola Cabiria e dalla conseguente richiesta di protezione (la didascalia recita: «Proteggila! Gli iddii ti proteggeranno!»), tuttavia, mentre questi viene bloccato, Croessa riesce a scappare con la fanciulla e a seguire Sofonisba all'interno del palazzo per continuare la supplica. È qui che la regina sembra comprendere l'esistenza del profondo intreccio tra il proprio destino e quello di Cabiria, una consapevolezza da cui deriva la forte carica patetica che connota la sua gestualità: l'iniziale ritrarsi del cor-

po corrispondente al rifiuto della regina lascia il posto all'accettazione, prefigurando la liberazione finale di Cabiria/Ellissa durante la scena del suicidio. L'episodio è particolarmente interessante per la nostra prospettiva in quanto in esso «tutto il *pathos* è racchiuso nella postura fatta assumere al 'velo'»[48] così che il corpo dell'attrice si dà soltanto in quanto 'corpo pittorico' e la sua qualità figurale finisce per surclassare quella diegetica per mezzo della dinamica paradossale prodotta dalla presenza velo.[49] A parte l'esigenza drammaturgica del camuffamento (l'incontro con Massinissa deve avvenire in segreto) può essere utile collocare la sequenza entro una costellazione di immagini di figure velate. Se nell'antichità questo 'schema', la cui origine è ascrivibile a Omero, venne impiegato per esprimere un dolore indicibile e non raffigurabile,[50] tra Otto e Novecento la rappresentazione e la messa in scena del corpo femminile velato avranno una straordinaria diffusione e la formula, pur mantenendo il suo valore retorico in quanto dispositivo atto a produrre «un'insistenza dell'attenzione visiva proprio su ciò che si vorrebbe coprire»,[51] si sgancerà dalla sua funzione classica. Dalla moda orientalista[52] alle danze di Loïe Fuller, dalle fotografie dei veli marocchini di Clarèmbault[53] alla celebre sequenza di *Rapsodia satanica* (Oxilia, 1917) con la Borelli velata **[figg. 9-13]**, tutte queste immagini sanciscono l'evidenza, in quel giro di anni, della circolazione di un motivo visivo ricorrente, sintomatico di quella già rilevata contiguità tra ambiti disciplinari diversi ma che avevano tutti al centro dell'interesse lo studio del corpo e delle sue manifestazioni eteroclite.[54] La *liaison* tra le danze della Fuller e le ricerche condotte in campo clinico, ad esempio, è stata rilevata da diversi studiosi: come sostiene Felicia McCarren in *Dance Pathologies* la danzatrice americana «make into art what is, in the psychiatric hospital, only symptom»[55] contribuendo a trasformare una forza repressa in un'esperienza estetica e libertaria.

L'ispirazione per la Sofonisba velata potrebbe quindi essere arrivata a Pastrone attraverso le vie della nuova coreutica modernista. Tra i riferimenti più prossimi possiamo annoverare la *Salomè* messa in scena da Fuller nel 1985 alla Comédie Parisienne:[56] una *pantomime lyrique* costituita da diversi quadri, tra cui il più famoso, su musiche di Wagner, era noto come *Danse du feu* e le cui scenografie erano state realizzate dallo stesso Georges-Antoine Rochegrosse che aveva illustrato *Salammbô* e ispirato alcune scene del film secondo la ricostruzione di Ivo Blom. O ancora la *Cléopâtre* impersonata da Ida Rubinštejn nel 1909 presso il Théâtre du Châtelet: una foto pubblicitaria mostra la danzatrice ricoperta da un velo (stavolta però trasparente) le cui pieghe sembrano trasformare il suo corpo in movimento in un bassorilievo tardo-antico. Infine, un'altra possibile suggestione visiva poteva essere arrivata al regista tramite Segundo de Chomón, che nel 1902 aveva realizzato per la Pathé un breve corto nel quale Loïe Fuller si esibiva durante la sua celebre *serpentine dance*.[57]

5 Ribellarsi all'icona

Incrociando[58] e rimediando storia, letteratura, arti figurative, performative e persino, come abbiamo avuto modo di constatare, iconografia clinica, *Cabiria* può, e anzi deve, essere inteso anche come punto di passaggio all'interno del flusso migrante dei soggetti e delle formule espressive, indagabile sia per la «valenza *analitica* nei confronti delle immagini del passato» sia per quella «*diagnosti-*

48 Corrain [2016] 2022, 207.

49 Per la distinzione tra 'figurativo', 'figurale' e 'iconico' si rimanda a Fabbri, Mangano 2017, 66-7.

50 Maria Luisa Catoni attribuisce alla nozione di 'schema' un significato quasi coincidente con quello di *Pathosformel* e in questa categoria fa rientrare le immagini di figure col capo velato che l'antichità greca utilizzava per esprimere l'indicibilità del dolore (Catoni et al. 2013, 49-81).

51 Leone, Riedmatten, Stoichita 2016, 9.

52 Uffreduzzi 2013, 20-30.

53 Si sta facendo riferimento al corpus fotografico realizzato dal medico psichiatra Gaétan-Henri Gatian de Clérambault nei suoi viaggi in Marocco (1915 e 1917-20), interamente dedicato alla rappresentazione di donne marocchine velate. Possiamo sintetizzare per semplicità il lavoro di Clérambault attraverso le parole di Massimo Leone, il quale vede in queste fotografie il portato di un progetto intellettuale volto a «costruire un'antropologia visiva del rapporto fra gli esseri umani e ciò che Clérambault definiva il loro 'involucro vestimentario'» (Leone 2016, 142).

54 Sull'argomento cf. ancora McCarren 1998; Violi 2004, 155-98; Garelick 2007; Veroli 2009; Mazzoleni 2013, 6-27.

55 McCarren 1998, 169.

56 Sulla *Salomè* di Fuller cf. Garelick 2007, 93-103; Girdwood 2021, 49-57.

57 Il breve film è visibile qui: `https://bibliolmc.uniroma3.it/node/1929`.

58 Il titolo di questo paragrafo deriva da un'espressione utilizzata da Didi-Huberman al termine dell'introduzione al volume *Invention de l'hystérie* (2008, 22).

e-ISSN 2385-2720

Figura 9
(sinistra) Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, min. 58

Figura 10 (destra) Loïe Fuller nei panni di Salomè, *Danse du feu*, fotografia di Benjamin J. Falk, 1896

Figura 11 (in basso) Ida Rubinštejn nei panni di Cleopatra sulla copertina del periodico francese *Femina*, 1909

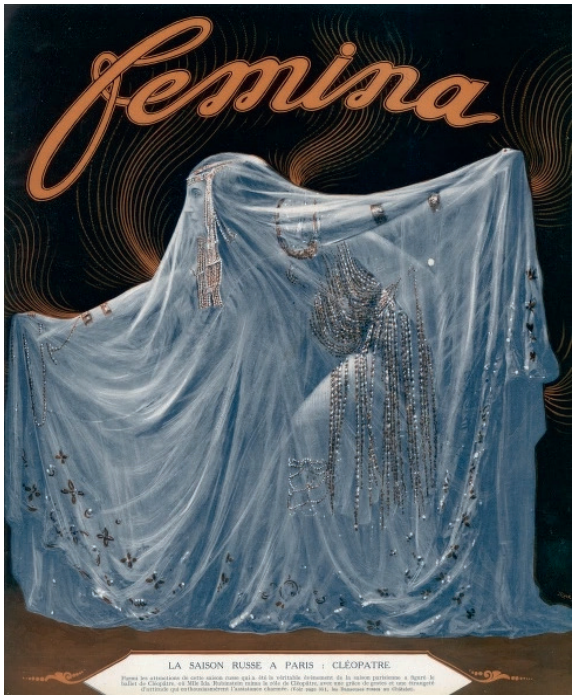


Figura 12
Fotogramma con Lydia Borelli velata dal film *Rapsodia Satanica*, regia di Nino Oxilia, 1917, min. 37

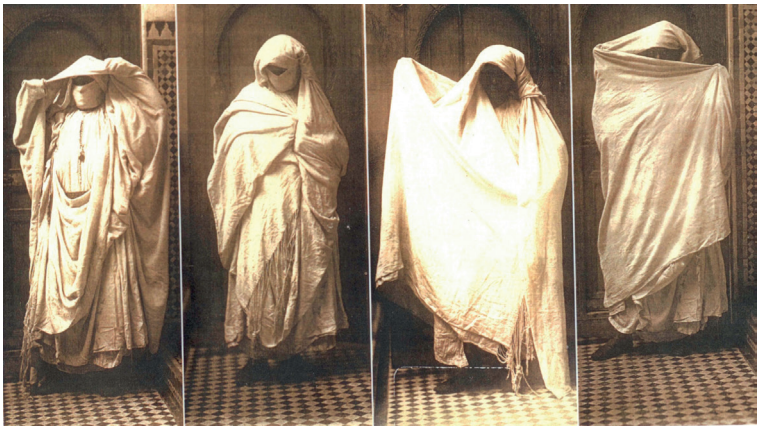


Figura 13
(destra) G.G. de Clérambault, fotografie di veli marocchini scattate nel 1917 e nel 1920

ca del regime rappresentativo che caratterizza il presente attualizzante».[59] In questo contributo si è scelto di circoscrivere l'attenzione alla sola figura di Sofonisba, oltre che per ovvie ragioni di spazio, in considerazione del fatto che la costruzione visiva del suo personaggio funziona come messa in abisso di un procedimento che investe l'intero film: il suo corpo è infatti un ricettacolo nel quale si intersecano cronologie, modi di vedere, e modi di rappresentare il femminile; è un corpo anacronistico nel senso che si trova coinvolto nell'enunciazione di istanze che gli sono contemporanee ma che tuttavia si esprimono attraverso la citazione di passati differenti. In Sofonisba convivono la simbologia nazionalista e patriottica che la tradizione moderna le attribuisce e che il film storico-romano richiede, l'immagine letteraria e pittorica della donna fatale *fin de siècle* e la gestualità patologica che ne attualizza la figura intensificando gli effetti melodrammatici, sintomatici di un'epoca. Come ha scritto Angela delle Vacche nell'introduzione al suo studio sulla recitazione divistica, riconoscendone il carattere isterico senza però avventurarsi nella ricerca di corrispondenze più precise:

> The twisting human figure of the diva became a site of hysteria, out of which some new positive shape might emerge. With a mute eloquence comparable to a suffragette's speech, the Italian diva expressed the struggle of woman caught between old-fashioned standards and new options for the future. [...] Symptomatic of twentieth-century traumas and neuroses, the diva's acting was double-edged, for her characters are torn between the artificial, statuesque posing of a respectable woman, and the animal swiftness and sly ferocity like Lombroso (1835-1909) attributes to thieves, prostitutes and anarchists. (Delle Vacche 2008, 5-6)

Bibliografia

Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino.
Alovisio, S.; Barbera, A. (2006). *Cabiria & Cabiria*. Torino.
Alovisio, S. (2007). «Another Hedda: Pastrone Interprets Ibsen: Hedda Gabler: A Cinematographic Fragment of 1920». *North-West Passage: Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies*, 4, 189-211.
Alovisio, S. (2013). *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*. Torino.
Alovisio, S. (2014). *Cabiria (Giovanni Pastrone 1914). Lo spettacolo della storia*. Milano.
Bernabei, M.I. (2014). «Essi non sono più che strani automi che recitano non si sa quale macabra commedia. Un punto sulla Neuropatologia». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 22, 163-70.
Bernardini, A. (2002). *Cinema muto italiano. I film dal vero 1895-1914*. Cineteca del Friuli.
Berton, M. (2021). «'Un matériel clinique vivant': Neuropatologia (Camillo Negro et Roberto Omegna, 1908-1915)». *Cinéma et psychiatrie en Suisse et en Europe*, 29 aprile. https://doi.org/10.58079/v9gn.
Blom, I. (2023). *Quo vadis? Cabiria and the Archaeologists: Early Italian Cinema's Appropriation of Art and Archaeology*. Turin.
Bonnefoy, Y. (2006). *Goya, le pitture nere*. Roma.
Bourneville, D.M.; Regnard, P.M.L. (1878). *Iconographie photographique de la Salpêtrerie*. Voll. 2-3. Paris.
Brunetta, G.P. [2008] (2015). *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole (1905-1929)*. Roma; Bari. Ed. digitale.
Calabrese, O. (1991). «Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione». Pezzini, I. (a cura di), *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*. Bologna, 98-108.
Calabrese, O. [1985] (2012). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Firenze-Lucca.
Calendoli, G. (1967). «'*Cabiria*' e il film della 'romanità'». Calendoli, G. (a cura di), *Materiali per una storia del cinema italiano*. Parma, 61-111.
Camerini, C. (1981). «Recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il Codice della Diva». *Immagine*, 1, 13-14.
Capirossi, A. (2018). «La fortuna iconografica di un'eroina tragica: la storia di Sofonisba tra pittura e teatro». *La letteratura e le altre arti = Atti del XX Congresso dell'ADI* (Napoli, 7-10 settembre 2016). Pisa, 1-23.
Catenacci, C. (2008). «D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di *Cabiria*». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 88(1), 163-85.
Catoni, M.L. et al. (a cura di) (2013). *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*. Milano.
Chiarelli, C. (2020). «L'Atlante del dolore: fotografia ed espressione delle emozioni in Paolo Mantegazza». *Visual History. Rivista Internazionale di storia e critica dell'immagine*, 6, 13-36. https://doi.org/10.19272/202012401002.
Cieri Via, C. (2006). «Aby Warburg e la danza come 'atto puro della metamorfosi'». *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, 63-136.
Cipriani, G. (2013). «*Sub specie didonis*. Sofonisba, il teatro e la sete di '*grandeur*'». Cipriani, G.; Tedeschi, A. (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*. Bari, 55-75.
Corrain, L. [2016] (2022). *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*. Firenze.
Costa, A. [2002] (2022). *Il cinema e le arti visive. Nuova edizione riveduta e ampliata*. Torino.

59 Zucconi [2013] 2020, 32.

Curreri, L. (2006). «Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema». Alovisio, Barbera 2006, 299-307.

Dagna, S.; Gianetto, G. (2012). «Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro». *Immagine. Note di storia del cinema*, 6, 16-31.

Dalle Vacche, A. (2008). *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin.

Delmas, C. (2002). «Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France». *Littératures classiques, hors-série. Mythe et histoire dans le théâtre classique. Persée*, 208, 57-80. https://doi.org/10.3406/licla.2002.1798.

Di Martino, G. (2023). «Un autore 'celato': Paolo Mantegazza e l'incontro intellettuale con Aby Warburg». *AOFL*, 18, 133-73. https://doi.org/10.15160/1826−803X/2819.

Didi-Huberman, G. [1982] (2008). *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*. Genova-Milano.

Didi-Huberman, G. [2000] (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino.

Didi-Huberman, G. [2002] (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino.

Didi-Huberman, G. (2011). *L'œil de l'histoire*. Vol. 3, *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris.

Dorgerloh, A. (2013). «Competing Ancient Worlds in Early Historical Film: The Example of *Cabiria* (1914)». Michelakis, P.; Wyke, M. (eds), *The Ancient World in the Silent Cinema*. Cambridge, 229-46.

Fabbri, P.; Mangano, D. (a cura di) (2017). *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*. Roma.

Farassino, A. (2006). «Maciste e il paradigma divistico». Alovisio, Barbera 2006, 223-32.

Farassino, A. [1983] (2008). «Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)». Saba, C.G. (a cura di), *Nostalgia delle «falene». Cinema, Archivio, Follia*. Trieste, 99-116.

Fiorina, P. (2006). «Cartagine, teatro dell'immaginario. Su alcune tracce archeologiche nei film muti italiani di ambientazione punica». Alovisio, Barbera 2006, 87-101.

Gailleurd, C. (éd) (2022). *Le Cinéma muet italien, à la croisée des artes*. Paris.

Garelick, R. (2007). *Electric Salomè. Loïe Fuller. Performance of Modernism*. Oxford.

Giambrone, R. (2014). *Follia e disciplina: lo spettacolo dell'isteria*. Milano.

Girdwood, M. (2021). *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*. Edimburgh.

Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot: mises en scène du corps pathologique*. Rennes.

Grespi, B. (2019). *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*. Milano.

Grossi, G. (2017). *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*. Milano.

Jandelli, C. (2006). «'Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere'. Attori, recitazione, personaggi in *Cabiria*». Alovisio, Barbera 2006, 127-37.

Jandelli, C. (2019). *Le dive italiane del cinema muto*. Bologna.

Kragelund, P. (2006). «Palladio, Trissino and Sofonisba in Villa Caldogno at Vicenza». *Analecta Romana Instituti Danici*, 32(1), 139-59.

Lento, M. (2017). *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la "seconde époque"*. Pisa.

Leone, M. (2016). «Microanalisi del velo. Verso una semiotica del drappeggio». Leone, M.; Riedmatten, H.; Soichita, V. (a cura di), *Il sistema del velo/Système du voile. Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea/Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*. Roma, 131-51. https://doi.org/10.4000/flaubert.2468.

Leone, M.; Riedmatten, H.; Stoichita, V.I. (a cura di) (2016). *Il sistema del velo. Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Le système du voile. Trasparence et opacité dans l'art moderne et contemporaine*. Roma.

Luzzi, A.C. (2015). «Il 'maraviglioso' e il 'maravigliosissimo' dei tempi moderni. Echi flaubertiani in Cabiria di Pastrone e D'Annunzio». Donatelli, B. (a cura di), *Flaubert e l'Italie*, 14. https://doi.org/10.4000/flaubert.2468.

Magli, P. (1995). *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*. Milano.

Masselli, M.G. (2016). «Sofonisba, Siface e Massinissa: tre personaggi in cerca di 'scandalo'». Cipriani, G.; Ragno, T. (a cura di), *Tra Passato & Presente = Atti del Convegno di Studi* (Foggia, 26-27 maggio 2015),. Campobasso-Foggia, 67-99.

Mazzoleni, E. (2013). «Loie Fuller: il fascino della luce». Pagani, F. (a cura di), *Le incantatrici. Elephant&Castle. laboratorio dell'immaginario*, 6-27.

McCarren, F. (1998). *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*. Stanford.

Michaud, Ph.A. [1998] (2022). *Aby Warburg et l'image en mouvement. Préface par Georges-Didi Huberman*. Paris.

Moorman, E.M.; Uitterhoeve, W. [1989] (1997). *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Milano.

Murano, J. (2017). «Aby Warburg e la cultura scientifica italiana. L'incontro con Paolo Mantegazza e Tito Vignoli». *Studi Culturali*, 1, 22-46. DOI:(10.1405/86476).

Nasta, D.; Andrin, M. (2010). «Engaging National Emotions on Screen: European Silent Women. 'Strikingly Effective' Melodramas». Bull, S.; Söderbergh Widding, A. (eds), *Not so Silent: Women in Cinema before Sound Stockholm Studies in Film History*. Stockolm, 149-58.

Orecchia, D. (2013). «Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco». *Arabeschi*, 1, 110-23.

Panofsky, E. [1939] (2009). *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Introduzione di G. Previtali. Torino.

Panofsky, E. (2017). *Tre saggi sullo stile*. *Il Barocco, il cinema, la Rolls-Royce*. Milano.

Pauer, C.M.; Ricci, C. (2009). «Immagine/Gesto. Immagine/Movimento: per una semiotica del gesto nel cinema di genere storico-romano». Salvadori, M.; Baggio M. (a cura di), *Gesto-Immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*. Roma, 95-108.

Pethö, A. (2020). *Cinema and Intermediality (Second, Enlarged Edition). The Passion for the In-Between*. New Castel upon Tyne.
Pezzetti, T.F. (2006). «Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in Cabiria». Alovisio, Barbera 2006, 139-45.
Pezzini, I. (a cura di) (1991). *Semiotica delle passioni*. Bologna.
Phono-Cinéma Revue (1908, mars). «La Salpêtrière et le cinéma».
Praz, M. (1970). *The Romantic Agony*. London; Oxford.
Reich, J. (2013). «The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema». *Film History. An International Journal*, 25(3), 32-56. DOI: 10.2979/FILMHISTORY.25.3.32.
Reich, J. (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington.
Santoli, C. (2020). «*Cabiria*, opera d'arte autonoma». *Archivio d'Annunzio*, 7(1), 123-33. 10.30687/AdA/2421–292X/2020/01/007.
Schade, S. [1993] (1995). «Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The 'Pathos formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg». *Art History*, 18(4), 499-517.
Schapiro, M. [1996] (2011). *Les Mots et les Images*. Préface de H. Damisch. Paris.
Todorov, T. [2011] (2013). *Goya*. Trad. di E. Lana. Milano.
Torello, G. (2006). «Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)». *Secuencias*, 23, 7-19.
Uffreduzzi, E. (2013). «Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica». *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n.s., 3, 21-30. https://doi.org/10.6092/issn.2280–9481/7405.
Uffreduzzi, E. (2017). *La danza nel cinema muto italiano*. Roma.
Valiäho, P. (2010). *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*. Amsterdam.
Veroli, P. (2009). *Loïe Fuller*. Palermo.
Violi, A. (2004). *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*. Milano.
Zucconi, F. [2013] (2020). *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*. Milano.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Learning from 'The East': Mark Tobey's 'White Writing' and the Shaping of American Abstract Expressionism

Phyllis Hanyang Zhong
Ca' Foscari University of Venice, Italy; Heidelberg University, Germany

Abstract US artist Mark Tobey (1890-1976) developed his "white writing" style under the influence of his experiences in China and Japan and his mentorship with Chinese artist Teng Baiye (1900-1980). This style integrates the aesthetics of Chinese calligraphy with Buddhist and Daoist principles. This paper examines Tobey's work as a case of "cross-pollination", highlighting the interplay between American modernism and East Asian art. It argues that transcultural communication is a reciprocal learning process, repositioning American abstract painting within an international context rather than a purely nationalist one.

Keywords Mark Tobey. Teng Baiye. Chinese ink painting. American abstract expressionism. Cultural hybridisation.

Summary 1 Mark Tobey's Formative Influences and the Artistic Bond with Teng Baiye. – 2 Reframing Modernism: Broader Implications of East Asian Influence on American Abstract Expressionism. – 3 Artistic Pilgrimage: Tobey's Pivotal Journeys to China and Japan. – 4 Visual Harmonies: The Influence of Chinese Landscape Poetics and Calligraphic Flow in Tobey's Oeuvre. – 5 Mark Tobey and East Asian Influence: Reframing Cross-Cultural Exchanges in American Modernism.

Since the twentieth century, the art world has evolved into a complex network of interconnected influences, transcending regional boundaries and fostering a global exchange of ideas and practices. This transformation has promoted dynamic interactions between diverse cultural traditions, resulting in an inclusive art scene that reflects a variety of global perspectives. While the early twentieth century was dominated by European movements, the post-World War II art landscape in the United States is characterised by a rich tapestry of interconnected artistic expressions, incorporating influences from around the world, particularly from East Asia.[1]

This paper examines the integration of East Asian aesthetics and philosophical principles into American art, with a focus on the American abstract artist Mark Tobey (1890-1976). It explores how Tobey absorbed and adapted these influences to develop his unique style. In particular, the paper highlights Tobey's engagement with Zen Buddhism[2] and Chinese calligraphy, influences that led to the creation of his distinctive 'white writing'[3] technique – a significant example of cultural and artistic fusion in postwar American painting.

This research explores the reciprocal influences between American abstract expressionism and

1 Hawkins 1957, 118.

2 I am using the term 'Zen Buddhism' because of its strong connection to the intellectual and cultural movement in postwar America. During the 1940s and 1950s, Zen Buddhism from Japan had a profound influence on American intellectual and artistic circles. Figures like Japanese philosopher D.T. Suzuki (1870-1966) played a key role in introducing Zen philosophy, which reshaped both the creation and interpretation of art. I will expand on this topic later in the text.

3 The term 'white writing' will be further interpreted on page 93.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-16
Accepted 2024-11-17
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Zhong | CC BY 4.0

Citation Zhong, P.H. (2024). "Learning from 'The East': Mark Tobey's 'White Writing' and the Shaping of American Abstract Expressionism". *Venezia Arti*, 33, 89-106.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/007

East Asian artistic and cultural philosophies, focusing on Mark Tobey's interactions with his Chinese contemporary Teng Baiye (1900-1980) and his studies in China and Japan. It argues that Chinese calligraphy, with its emphasis on the expressive potential of the brushstroke, significantly impacted Tobey's artistic development. Additionally, Chinese and Japanese philosophies, such as Zen Buddhism, played a crucial role in shaping Tobey's painting practice. These ideas inspired a more expansive and inclusive approach to modernism, moving beyond psychological introspection and embracing a deeper connection with the surrounding world.

1 Mark Tobey's Formative Influences and the Artistic Bond with Teng Baiye

Mark Tobey's early career was marked by a series of personal and artistic transformations. Initially working as an illustrator, his artistic direction shifted dramatically after his conversion to the Bahá'í Faith in 1918. This spiritual shift redefined his approach to art, encouraging him to explore the integration of spiritual and artistic practices. In 1922, he moved to Seattle and spent significant periods there, contributing deeply to the region's cultural life. Tobey's art was profoundly influenced by his environment in Seattle, a city that offered a stark contrast to the culturally intense New York art scene, which was still deeply rooted in European traditions. Seattle's proximity to Native American culture and the natural beauty of the Pacific Northwest provided Tobey with a unique spiritual and metaphysical connection to nature, which became a central theme in his work. This connection fostered an appreciation for interconnectedness and spirituality, both of which are evident in his paintings. Seattle's isolation and cultural diversity allowed Tobey to cultivate a style that was open to varied influences and less constrained by the norms of Western art.[4]

A key influence on Tobey's artistic evolution was his relationship with Teng Baiye, a Chinese artist and scholar he met in Seattle in 1923 **[fig. 1]**. On May 18, 1928, *The Seattle Daily Times* reported on Teng's solo exhibition at the Henry Gallery at the University of Washington, noting that Seattle modernist Mark Tobey had served as one of the guides for Teng's exhibition.[5] Teng's artistic activities and achievements in Seattle were significant and multifaceted. From 1927 to 1928, he taught Chinese painting and art history at the University of Washington, making him one of the first Chinese artists to teach at a European or U.S. university. During this time, he also lectured extensively on the history and philosophy of Chinese art along the West Coast, discussing topics such as the comparison between Western and Chinese painting.[6] In 1928, Teng exhibited both brush and finger paintings at prominent galleries, including the Henry Gallery in Seattle and the East West Gallery of Fine Arts in San Francisco. His finger-painting technique was a relatively rare practice in Chinese art. Without the use of a brush, it was noted for its spontaneity and direct engagement with the medium **[fig. 2]**. His works were commercially successful, with paintings selling for up to $500, and his innovative methods were highlighted in publications such as *Town Crier*.[7]

Teng, well-versed in both Eastern and Western artistic traditions, introduced Tobey to traditional Chinese painting and calligraphy techniques. Teng contrasted Eastern and Western art, criticising Western art for its focus on realism. He argued that in the "mechanical age", Western artists overly emphasised depicting things exactly as they appear, rather than capturing their essence or a romantic perspective. He believed that people would eventually tire of this strict realism and turn toward "Oriental art", which offered a more imaginative and expressive approach.[8] Teng also noted that, "the modern art of Europe is too intellectual, with an over-emphasis on form, disregarding texture and losing all sentimentality".[9] These ideas would later profoundly influence Mark Tobey's rethinking of Western and Eastern art, leading him to integrate the spiritual depth and fluidity of Eastern aesthetics into his own abstract works. As Tobey concurred,

> I wanted a picture that one felt more than one looked at. [...] The Chinese have always talked about this feeling that exudes from a painting, and I've for a long time wanted something to come slowly to you. (Birnie Danzker 2014, 8)

4 Jones 1993, 639.
5 Birnie Danzker 2014, 7.
6 Clarke 2014, 49.
7 Clarke 2014, 49.
8 Clarke 2014, 50.
9 Clarke 2002, 174.

e-ISSN 2385-2720

Figure 1 *Portrait of Teng Baiye with dedication to Mark Tobey.* 1926. Photograph, 12.7 × 8.9 cm. University of Washington Libraries, Special Collections, neg. UW 23723z

Figure 2 Teng Baiye, *A Chicken Family.* s.d. Photograph, 12.7 × 8.9 cm. Location unknown. Illustrated in T'eng 1933 and in "Finger-Tip Painting and the Painter...", *Town Crier*, 25 December 1928 (with the title *Cock and Family*)

The most significant turning point came in the 1920s when Teng began giving Tobey lessons.[10] Teng's teachings on Chinese brushwork enabled Tobey to incorporate calligraphic dynamism into his art, playing a pivotal role in helping him fuse Eastern artistic principles with his broader vision. This integration distinguished Tobey from mainstream American art practices, giving his work a unique cross-cultural dimension. Tobey's personal writings reflect the profound impact of Teng's teachings. He noted:

> I have just had my first lesson in Chinese brush from my friend and artist Teng Kwei (Teng Baiye)... There is pressure and release. Each movement, like tracks in the snow, is recorded and often loved for itself [...] All is in motion now [...] The tree in front of my studio in Seattle is all rhythm, lifting, springing upward. (Seitz 1983, 66)

The fluid linearity of Chinese brushwork served as a gateway for Tobey to engage with the philosophical perspectives of Buddhism and Daoism, both of which prioritise process over substance. This exposure significantly altered his perception, offering him an entirely new way of seeing the world. This reflection reveals how Tobey began to see nature not as a collection of static, solid forms but as interconnected energies in constant flux, a con-

10 Clarke 2002, 174.

cept rooted in the Chinese philosophy of *qi* – the ever-changing currents of cosmic energy. His exposure to this idea shifted his artistic perspective toward a more holistic understanding of the world, where every brushstroke represented the flow of energy rather than the depiction of shape. His art dematerialised form, much like in Chinese philosophy, reducing objects to pure rhythm and movement rather than solid structures.

After his time in Seattle in the 1920s, Tobey further refined his artistic vision during his tenure at Dartington Hall in England from 1931 to 1937. As Tobey reflected,

> when I was in peaceful Devon in England, my experience in the East unexpectedly bore fruit, and I drew a number of white lines amidst a few dark forms in blue. (Kelley 1983, 86)

This realisation inspired the creation of Tobey's signature 'white writing' style.[11] This style features intricate white or light-coloured calligraphic patterns layered over an abstract background of thousands of densely interwoven brushstrokes.

Dartington Hall, under the patronage of Dorothy Elmhirst, provided Tobey with a conducive environment for artistic experimentation and cross-cultural exchange. As a patron with a deep interest in Asian culture, Elmhirst funded Tobey's travels to Japan and China in 1934, alongside potter Bernard Leach (1887-1979).[12] This opportunity enabled Tobey to fully immerse himself in East Asian cultural practices, which played a crucial role in fostering his integration of Eastern aesthetics into his artistic style and fuelling his innovative approach to abstract expressionism, ultimately establishing him as a key figure in the movement.[13]

Tobey's approach to art sharply diverged from the predominant themes of the New York School, which often portrayed the artist as an isolated, tormented figure grappling with internal chaos.[14] Instead, Tobey embraced a more contemplative and holistic perspective, influenced by his deep engagement with Zen Buddhism and other Eastern philosophies. His work shifted focus away from the individual psyche, presenting a broader, interconnected view of the world and suggesting a more expansive vision of modernism. This philosophical and stylistic contrast highlights Tobey's distinctive role in American modernism, setting him apart from the ego-centric approaches of his New York contemporaries.

John Cage, another pivotal figure influenced by East Asian philosophies, shared Tobey's critique of the New York School's focus on the solitary, ego-driven artist.[15] Cage's artistic practices, which celebrated concepts like silence, randomness, and depersonalisation, offered an alternative to the emotion-intensive methods prevalent in New York. This comparison underscores the varied ways in which Eastern philosophies influenced American art, highlighting the multifaceted nature of cross-cultural exchanges in the development of modernism. Both Tobey's and Cage's works introduce a distinct narrative within the history of American modernism – one that emphasised spiritual connection and cultural integration over personal expression. This approach highlights a more inclusive understanding of modern art, expanding its scope beyond traditional Western perspectives.

2 Reframing Modernism: Broader Implications of East Asian Influence on American Abstract Expressionism

The influence of East Asian philosophies on Tobey and Cage not only shaped their personal styles in art creation but also reframed the larger narrative of modernism. To fully appreciate Mark Tobey's artistic contributions, it is essential to explore both the context of his interactions with fellow abstract artists and his involvement in the broader New York art scene. Understanding these dynamics provides deeper insight into how Tobey's work was received and valued, especially in relation to his engagement with Zen Buddhism and related philosophical movements.

Tobey operated within a postwar U.S. 'climate of ideas' that was heavily influenced by Eastern thought. This intellectual and cultural milieu of the 1940s and 1950s in the U.S. – especially the widespread interest in Zen within the art circles – was instrumental not only in the American

11 A deeper examination of this painting will follow in the subsequent text.

12 MacDonald 2012, 43.

13 MacDonald 2012, 43.

14 Greenberg 1961, 217.

15 Jones 1993, 639.

Figure 3 Mark Tobey, *The Void Devouring the Gadget Era*. 1942. Tempera on board, 55.3 × 76.0 cm. © 2024 Estate of Mark Tobey/Artists Rights Society (ARS), New York

creation of art but also in how critics and contemporaries interpreted these works.[16] Figures like D.T. Suzuki (1870-1966), whose writings on Zen provided accessible introductions to Buddhist philosophy, were central to this movement. Artists like Tobey and Cage were deeply influenced by Suzuki's teachings. These artists not only engaged with his ideas through books but also attended his public lectures at Columbia University, allowing Suzuki's philosophies to permeate the artistic community and redefine the relationship between East Asian thought and American art.

The growing interest in Zen philosophy among these artists marked a significant shift in American abstract expressionism, broadening the movement's scope to encompass a more spiritual and universal vision. Tobey and Cage's engagement with Eastern philosophies demonstrated how American artists could break away from the Western tradition of focusing on the artist's psyche and personal turmoil, moving instead toward a more interwoven and comprehensive understanding of the world. This reframing of modernism, enriched by East Asian influence, challenged conventional notions of what modern art could represent and opened new possibilities for artistic expression.[17]

Mark Tobey's engagement with Zen philosophy is reflected both in his approach to painting and his lifestyle. He believed that spiritual awakening could arise from the appreciation of everyday encounters, a belief that shaped his distinctive 'white writing' technique. This style, characterised by fluid, expressive brushstrokes, integrates Zen philosophy, seeking to capture the interconnectedness and impermanence of reality. This integration is particularly evident in his work *The Void Devouring the Gadget Era* (1942) **[fig. 3]**, where translucent tempera wash is used

16 Gallery label of Mark Tobey's *The Void Devouring the Gadget Era*.

17 Clarke 1993, 360.

to partially obscure a complex background filled with fragmented symbols. This technique invites viewers to look beyond the surface, much like Zen practices encourage a deeper engagement with the present moment. Two years later, Tobey moved away from iconography altogether, developing allover patterns that deliberately avoided a single focal point. John Cage, who acquired one of these works shortly after its completion in 1944, recalled: "I happened to look at the pavement, and I noticed that the experience [...] was the same as the experience of looking at the Tobey".[18] This moment underscored for Cage the transformative power of Tobey's art, highlighting its ability to alter perception by encouraging a more mindful way of seeing.

Cage recounted a walk to a Japanese restaurant that extended over many hours because Tobey was "constantly stopping and pointing out things to see".[19] During this walk "down to Skid Row" for Japanese food, Tobey taught Cage a new "way of seeing, which is to say involvement with painting, or my involvement with life even".[20] Cage later reflected on this walk as a profound revelation.[21] He explained:

> It was the first time that someone else had given me a lesson in looking without prejudice, someone who didn't compare what he was seeing with something before. (Cage 1981, 158)

Cage immortalised this experience in a mesostic (a poem with a key term spelled out vertically through the centre of the lines):

> *each Thing he saw*
> he asked us tO look at.
> By thE time we reached the japanese
> restaurant
> *our eYes were open*.[22]

This poem encapsulates the essence of Tobey's influence on Cage, demonstrating how a simple walk became a transformative lesson in observation and openness. Cage and Tobey shared a philosophical kinship, both seeking to expand the boundaries of traditional art through the integration of Eastern thought. However, while Cage used disruption and chance as his tools, Tobey sought a more integrated and spiritually cohesive approach to his art. Their shared philosophies yet differing methodologies highlight the varied ways in which similar influences can manifest in artistic expression.

These anecdotes underscore the significant role that Zen Buddhism and its principles played in shaping the artistic practices of Tobey and Cage. The pervasive influence of Zen not only informed their creative processes but also provided a philosophical framework that questioned the conventional boundaries of Western art. The integration of Eastern philosophical concepts, particularly those related to a metaphysical state of mindfulness and presence and the impermanence of reality, significantly influenced the avant-garde movements in the U.S. Tobey's work, and the broader movement it was part of, should be seen as a part of an international narrative of artistic expression rather than a purely American story. This approach challenges the traditional nationalist perspective and emphasises the importance of transcultural communication as a mutual process of learning and exchange.

3 Artistic Pilgrimage: Tobey's Pivotal Journeys to China and Japan

In 1934, Tobey's journey to China and Japan had a profound impact on him, particularly during his stay in Shanghai with Teng Baiye at 364 Rue Lafayette – now Fuxing Zhong Lu – located in the French Concession, a district known for its distinctly cosmopolitan atmosphere.[23] Tobey further refined his skills under Teng Baiye's tutelage, deepened his appreciation for the expressive potential of line and movement – fundamental aspects of Chinese art.

This influence is evident in works such as *China* (1934) **[fig. 4]**, where Tobey's use of ink on paper demonstrates his mastery of Chinese brush techniques. The overall impression of the piece is one of movement and flow, emphasised by the fluid ink wash and varied brushwork. The tonal shifts and brushstroke techniques add to a meditative or contemplative quality, inviting viewers to explore the forms and relationships between the shapes. The painting's skilful use of ink wash and brush-

18 Gallery label of Mark Tobey's *The Void Devouring the Gadget Era*.
19 Gallery label of Mark Tobey's *The Void Devouring the Gadget Era*.
20 Reed 2016, 22.
21 Cage 1981, 158.
22 Cage 1973, 187.
23 Clarke 2014, 57.

Figure 4
Mark Tobey, *China*. 1934.
Ink on paper, 24.1 × 18.4 cm.
Private collection

work highlights Tobey's ability to manipulate tone, depth, and texture while maintaining a strong abstract aesthetic. The interplay between structured forms and free-flowing ink encourages multiple interpretations and a deeper engagement with the medium. Tobey later mentioned that he generally steered clear of using colour, as he believed it interfered with the "linear clarity" of his work.[24]

During Tobey's time in China, he also visited various cultural sites with Teng Baiye, including the gardens of Suzhou and an art exhibition showcasing paintings, calligraphy, and ceramics. Before departing for Kyoto by ship on June 8, 1934, Tobey travelled with Teng to Hangzhou, where he continued his studies of formal calligraphic brushwork at an art school **[fig. 5]**. Teng's influence on Tobey's understanding is evident in his lecture *Expressionism in Chinese Art* where he explained: "In contrast to Western art, Chinese painting is lineal [...] whilst Western art is the massing of different colors to make a form". Teng's teachings played a pivotal role in shaping Tobey's artistic development, particularly his emphasis on line over mass. This influence is particularly noticeable in works like *Broadway Norm* (1935) **[fig. 6]**, which will be further explored in the following discussion.[25]

24 Seitz 1962, 19.

25 Birnie Danzker 2014, 10.

e-ISSN 2385-2720

Additionally, Teng Baiye's attitude towards nature highlights a contrast between the Western and Chinese approaches. He emphasises that Chinese artists view themselves as "only a small part of this realm, and not the conquerors of nature, as the Greeks had believed".[26] Furthermore, he argued that an artist "must absorb its feeling and have it penetrate his head and eye, mind and heart" when painting, stressing the importance of connecting with the subject on a deep, emotional level.[27] In a conversation recalled by Tobey, Teng questioned "why Western artists choose to paint a fish only after it is dead", characterising still life as "a rather dead way of looking at life".[28] This critique and approach led Tobey to discover "an alternative kind of subject matter", focused on the "new understanding of the world in terms of process or dynamic interconnectedness".[29]

Alongside his time in China and interactions with Teng Baiye, Tobey's stay at a Zen monastery in Japan had a profound impact on his artistic approach, fostering a deep sense of spiritual introspection and encouraging him to seek inspiration from nature. Zen Buddhism's emphasis on mindfulness, simplicity, and the beauty of imperfection resonated deeply with Tobey, inspiring him to create works that reflected these principles. Tobey observed that Western society tends to concentrate on the artificial environments it has constructed, often to the detriment of the natural world. In the West, nature is frequently taken for granted, with animals primarily seen in controlled settings like zoos, which Tobey interpreted as emblematic of humanity's desire to exert dominance over the natural world. In contrast, he was deeply impressed by the Japanese attitude towards nature, which he perceived as open and profoundly respectful. Tobey noted that the Japanese possess a profound sensitivity to nature in its entirety, valuing even its minutest details as integral elements of a larger cosmic order.[30] He recounted his experience at a Zen monastery, where he was given a sumi ink painting of a large free brush circle to meditate upon. He reflected,

> What was it? Day after day I would look at it. Was it selflessness? Was it the Universe-where I could lose my identity? Perhaps I didn't see its aesthetic and missed the fine points of the brush which to a trained oriental eye would reveal much about the character of the man who painted it. But after my visit I found I had new eyes and that which seemed of little importance became magnified in words, and considerations not based on my former vision. When I saw a great dragon painted in free brush style on a ceiling in a temple in Kyoto I thought of the same rhythmical power of Michelangelo-the rendering of the form was different-the swirling clouds accompanying his majestic flight in the heavenly sphere were different but the same power of the spirit pervaded both. 'Let nature take over in your work'. (Tobey 1958, 24)

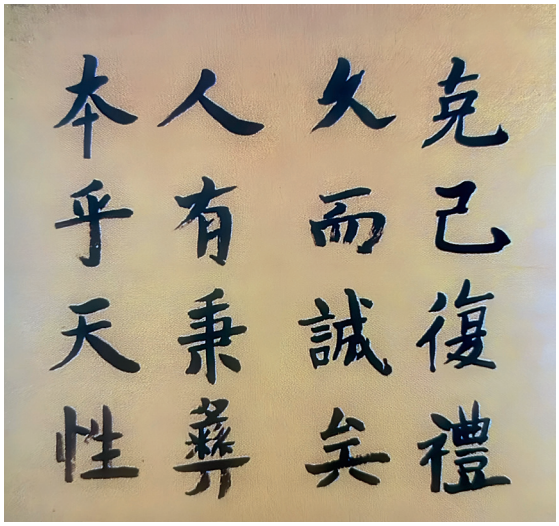


Figure 5 Mark Tobey, *16 Chinese Characters*. 1934. Brush and Indian ink, 27.3 × 31.1 cm. By permission of The Dartington Hall Trust, Totnes. © 2014 Estate of Mark Tobey / Artists Rights Society (ARS), New York

Inspired by Zen Buddhism, Tobey believed that artists should set aside their ego and preconceived notions when creating art. He emphasised the importance of cultivating a specific state of mind – one of peace and calm – before beginning to paint. For Tobey, this mental state was crucial for guiding the creative process, allowing the artist's true expression to flow naturally onto the canvas. His engagement with East Asian philosophy reflects this idea of transcending painting itself to forge a deeper connection with the universe, aligning with his more expansive artistic aspirations.

This artistic approach is profoundly influenced by the principles of East Asian calligraphy and ink

26 Clarke 2014, 59.
27 Clarke 2014, 59.
28 T'eng 1933, 488-9.
29 Clarke 2014, 59.
30 Clarke 1993, 364.

e-ISSN 2385-2720

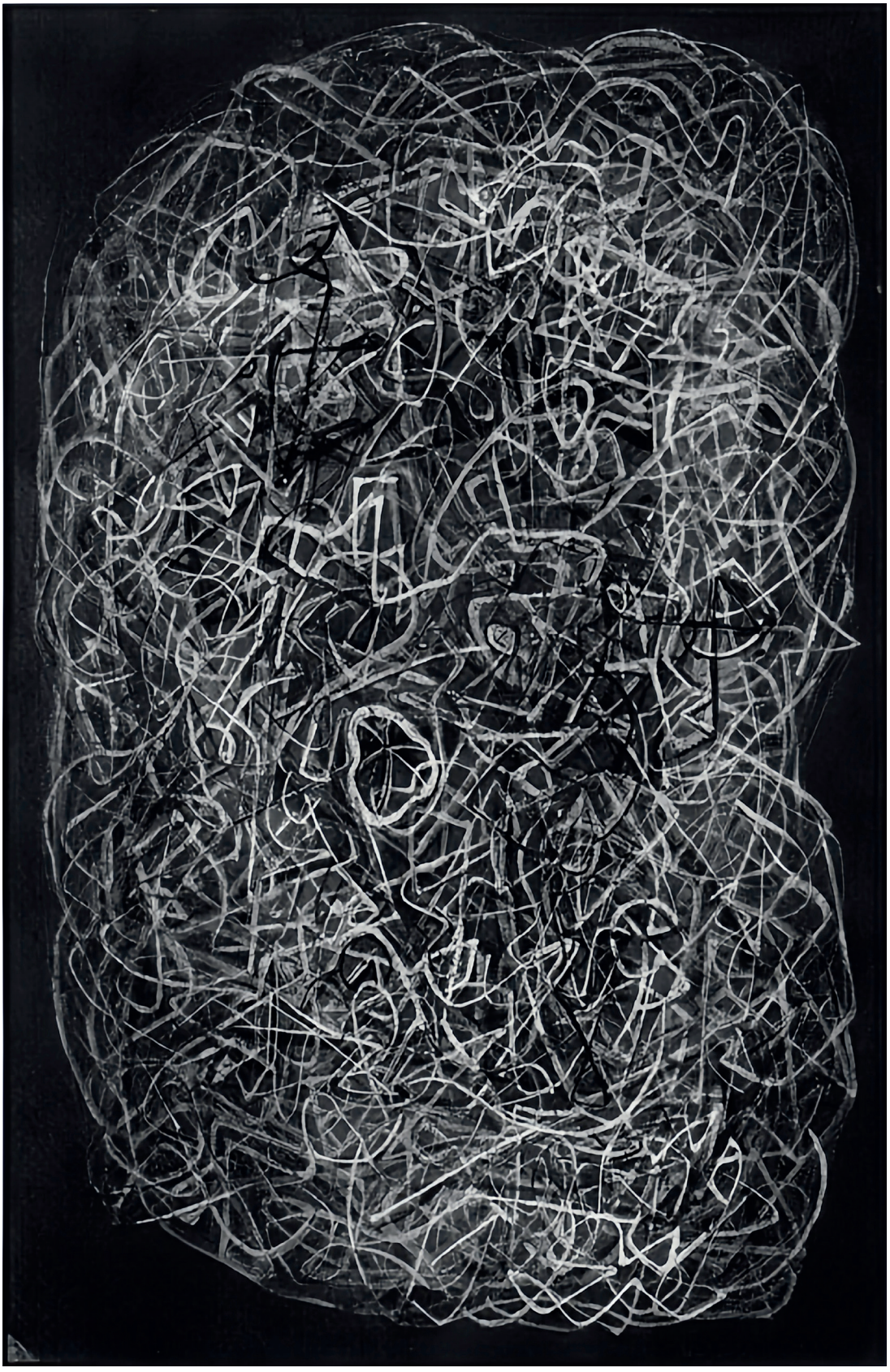


Figure 6 Mark Tobey, *Broadway Norm*. 1935. Tempera on cardboard, 33.6 × 24.7 cm. Collection of Carol Ely Harper

painting, where the artist's brushwork is seen as a direct manifestation and extension of their inner state. In these traditions, the act of painting is not about faithfully replicating reality but about capturing the essence and spirit of a subject through spontaneous and free gestures. This emphasis on fluid and expressive lines had a significant impact on Tobey's abstract painting style, inspiring him to adopt techniques that convey a sense of perpetual motion and transformation. Just as calligraphic strokes embody a reality in constant flux, Tobey's 'white writing' paintings reflect the dynamic energy of calligraphy, with brushstroke-like forms that emerge and dissolve on the canvas. These intricate webs of lines and splashes of paint capture the fleeting nature of existence.[31] Tobey's artistic practice looks to 'the East' to explore spirituality within abstraction – offering a way to experience oneself from an external perspective, as an 'other', which serves as a starting point for deeper self-understanding.

4 Visual Harmonies: The Influence of Chinese Landscape Poetics and Calligraphic Flow in Tobey's Oeuvre

Mark Tobey's 'white writing' reflects an all-over continuum style in which there is no clear focal point or division between image and background. Instead, his compositions present a network of interconnected lines, inviting viewers to engage with the entire surface rather than focusing on one specific area. This approach is reminiscent of Chinese landscape painting, which emphasises a rhythmic flow and the interconnectedness of elements throughout the composition. Notably, while all-over composition in abstract painting is often associated with Jackson Pollock, Tobey had introduced works without a central focal point as early as 1944 – two years before Pollock's emergence with this style. Pollock's most renowned works, produced during his 'drip period', came later, between 1947 and 1950.[32]

Additionally, Tobey's incorporation of Chinese artistic principles, particularly calligraphy, offers an additional layer of complexity to his approach. Chinese calligraphy, with its emphasis on fluidity, spontaneity, and the dynamic interaction between ink and surface, led Tobey to explore new forms of abstraction. This cross-cultural exchange encouraged a deeper appreciation of the surface itself as a critical component of composition, rather than merely a background or support for the image. Tobey's all-over painting style draws from this tradition, treating the surface as an active participant in the creative process.

The comparison between Tobey and other American abstract expressionists like Pollock is particularly compelling. While both artists are often associated with the concept of 'action painting', their approaches diverge in important ways. As John Hay points out, New York School action painting – exemplified by Pollock – focuses heavily on the physicality and expressive power of the splashing and dripping.[33] In contrast, Tobey's work is distinct in its incorporation of the disciplined, rhythmic, and spiritual qualities of Chinese calligraphy. This difference underscores Tobey's unique ability to bridge Eastern and Western artistic traditions, creating a form of abstract expressionism that emphasises not only the physical act of painting but also its spiritual dimensions.

In *Threading Light* (1942) **[fig. 7]**, Tobey's mature use of the 'white writing' technique brings this concept to a new level of complexity. The painting is characterised by a dense, all-over network of fine, interwoven white lines that generate a luminous, almost ethereal quality, reflecting the interconnectedness of all elements – a core principle of Eastern philosophy. This composition deliberately avoids a single focal point, encouraging the viewer's gaze to wander freely across the canvas, much like the contemplative experience of engaging with a traditional Chinese landscape painting. Additionally, as Marguerite Müller-Yao argued, Tobey's calligraphic painting is distinguished by his integration of *kaishu* (standard Chinese script) and *caoshu* (cursive script), which reflect both symbolic and gestural elements. His brushwork is fluid and continuous, characterised by two levels of joining: within individual characters and across two characters, creating a sense of rapid, spontaneous connection through his strokes. Müller-Yao describes *kaishu* in Tobey's work as more symbolic and semantic, while *caoshu* emphasises a gestural, process-oriented approach. This method underscores Tobey's mastery of ink wash, allowing for subtle gradations of colour and variation in form. His process unfolds incrementally, "step by step, line by line", creating a sense of inherent simulta-

31 Clarke 1993, 359.
32 Ding 2020, 405.
33 Hay 1985, 98.

Figure 7 Mark Tobey, *Threading Light*. 1942. Tempera on board, 74.5 × 50.1 cm. © 2024 Estate of Mark Tobey/Artists Rights Society (ARS), New York

e-ISSN 2385-2720

neity that culminates in what Müller-Yao refers to as "sculptural unity".[34]

The impact of these techniques is also evident in works like *Broadway Norm* (1935), where Tobey experimented with purely linear methods, forming a complex network of lines that evoke the rhythmic and flowing essence of Chinese calligraphy. The painting is marked by an intricate interplay of positive and negative space, capturing the essence of both the bustling urban environment of New York and the contemplative tranquillity of Eastern aesthetics.

Explicitly referring to *Broadway Norm*, Tobey stated that,

> the calligraphic impulse [he] had received in China [had] enabled [him] to convey, without being bound to forms, the motion of people and cars and the whole vitality of the scene. (Seitz 1962, 371)

He explained:

> Line became dominant instead of mass, but I still attempted to interpenetrate it with a spatial existence. 'Writing' the painting, whether in color or neutral tones, became a necessity for me. I often thought of this way of working as a performance since it had to be achieved all at once or not at all-the very opposite of building up as I had previously done. (Kuh 1962, 240)

Tobey prioritised line and movement. As he observed, "East artists have been more concerned with line and in the West with mass".[35] Tobey believed this aesthetic contrast was deeply tied to cultural and social differences, with Eastern art embracing fluidity and interconnectedness. This understanding shaped his own artistic philosophy, driving him to explore the dynamic and expressive possibilities of line.

Furthermore, Tobey adopted the 'flying white' technique from Chinese calligraphy, a method involving swift brushstrokes with dark ink on a relatively dry brush, resulting in white streaks where the ink does not fully adhere to the canvas. This technique, defined by the dynamic interaction between ink and surface, creates a unique textural effect. In Tobey's 'white writing' style, the expressive streaks created through these rapid brush movements become a defining visual element. By incorporating this method, Tobey not only introduced a sense of fluidity and texture into his paintings but also bridged East Asian artistic principles with American abstract practices.[36] Additionally, the Chinese concept of the calligraphic line, noted for its "thickening-thinning" quality and expressive movement, had a significant impact on Tobey.[37] This type of line, which conveys a deeper meaning and spirit, became a central element in his work. His dynamic use of line was not only a method of representation but also an integral part of the subject itself, blending Eastern aesthetics with his unique approach to abstraction.

Mark Tobey's painting *China* (1934) exemplifies a profound synthesis of Western abstract expressionism and Eastern artistic traditions. It draws heavily on the techniques and philosophies of Chinese ink wash painting and even incorporates traditional Chinese painting mediums, such as ink and paper. Tobey places a strong emphasis on the gradations of ink washes, which create a sense of depth and movement across the paper. His experimentation with Chinese ink painting materials allowed him to delve deeper into Eastern methods and aesthetics. By manipulating the ink, Tobey was able to capture the fluidity and spontaneity that are hallmarks of Chinese painting techniques, skilfully blending dark, opaque areas with lighter, translucent washes to create a dynamic interplay of light and shadow.

This manipulation of ink in *China* aligns with the Chinese concept of 'ink as colour', where the ink is treated not just as a single hue but as a medium capable of conveying a wide range of tonal variations. In Chinese painting, the phrase 'ink as colour' reflects the technique of using water to adjust the intensity and gradation of ink, allowing the artist to depict the full spectrum of colours found in nature. Different schools of thought interpret these 'five colours' in various ways – some define them as burnt, dense, heavy, light, and clear, while others describe them as dark, light, dry, wet, and black. Despite these variations, the underlying principle remains the same: black ink should be capable of expressing a rich diversity of shades and tones. In *China*, Tobey's gradations of ink reflect this philosophy, capturing the vivid and dynamic essence of the subject matter through the layers of colour created by the ink's varying densities. By embracing the concept of 'ink as colour', Tobey reinterprets traditional Chinese ideas within his abstract expressionist framework, bridging cultural artistic traditions and demonstrating how

34 Müller-Yao 1985, 331-2.
35 Tobey 1958, 22.
36 Powers 2013, 324.
37 Hawkins 1957, 122.

a single medium can convey a multitude of visual experiences.

Additionally, inspired by Chinese art, Mark Tobey reinterpreted the concept of void and emptiness by using negative space as an active, positive element in his compositions. This approach mirrors the Chinese landscape painting tradition, where the void between forms is considered as meaningful as the forms themselves. In Tobey's work, the empty spaces are not merely backgrounds but dynamic entities that embody both fullness and emptiness, creating a visual tension against the contrasting calligraphic lines. In the painting *China*, the voids actively interact with the inked areas, generating visual tension and harmony that reflect Eastern aesthetic philosophies, where what is left unpainted holds as much significance as what is depicted. The empty spaces invite the viewer's gaze to wander freely, fostering a meditative experience similar to that of viewing a traditional Chinese landscape painting.

The careful gradation of ink washes in *China* enhances the painting's complexity, transitioning smoothly from one tonal area to another and capturing a sense of movement and transformation. This technique reinforces the idea of an interconnected and ever-changing universe, a core tenet of Eastern philosophy. The subtle shifts in tone and the seamless blending of washes mimic natural elements like water or mist, creating a composition that feels both expansive and intimate. By focusing on the nuances of tone and the balance between filled and unfilled spaces, Tobey creates a work that is visually dynamic and philosophically resonant, inviting viewers to engage with the interplay of form and emptiness, presence and absence.

In addition to his painting *China*, Mark Tobey's *The Void Devouring the Gadget Era* (1942) exemplifies his mastery in blending Eastern philosophy with Western abstract expressionism. This work captures the chaotic, fragmented nature of modern life while deeply exploring concepts of space and void. The lower portion of the canvas features intricate white lines, spirals, and geometric shapes, which resemble a web-like structure. These complex forms are reminiscent of Tobey's 'white writing' technique, but in this instance, they appear more deliberate and almost mechanical. The shapes reference the 'gadget era' in the title, symbolising the tension between human creativity and the encroachment of technology. The lines float within the space, contributing to the all-over composition, which denies the viewer a single focal point and encourages an exploration of the entire surface, much like a traditional Chinese landscape painting.

Tobey's use of gradations of colour and tonal variation is particularly effective in this work, where dark, opaque areas blend seamlessly into lighter, misty and ethereal zones. These transitions reflect the Chinese ink wash tradition, where tonal shifts in ink represent light, shadow, and the *qi* – or life force – flowing through nature. This fluidity captures the tension between form and formlessness, embodying Tobey's understanding of *qi* as the force that animates all forms and balances emptiness with substance.[38]

In Chinese painting, the surface is not merely a passive background but an active participant, emphasising the interpenetration of form and space. John Hay discusses this concept, noting that the surface in Chinese art plays a vital role in the creation of meaning, engaging directly with the energy of the medium. Tobey's work reflects this approach, as his paintings often highlight the interaction between brushstroke and surface, with each stroke serving as an expression of the artist's *qi*. This aligns with the Chinese tradition, where the brushstroke becomes a manifestation of the artist's life force, creating a living, dynamic composition.[39]

The void and emptiness in *The Void Devouring the Gadget Era* become central to the composition, echoing Zen philosophy, in which the absence of form is as significant as its presence. The sweeping, translucent colour washes suggest vastness and evoke the idea of the void – not as an absence, but as a space full of potential. These voids surround and interact with the intricate mechanical forms, highlighting the tension between the organic and artificial, between life and technology. Tobey's work lacks a clear horizon or structured separation between foreground and background. Instead, the forms seem to float, much like mist through a mountain landscape. The absence of a focal point allows the viewer's eye to wander, inviting a reflective exploration of the intricate lines and shapes throughout the composition. This reflects the Daoist and Zen Buddhist concept of interconnectedness, where all forms, from the smallest detail to the larger void, are part of a unified whole.

In comparison, the renowned Zen painting master Yujian (13th century)'s *Mountain Village in the Mist* (c. 1250) **[fig. 8]**, similarly explores the dynamic relationship between form and void, though within the context of a natural landscape. In Yujian's painting, the mist envelops the mountains and village, creating a seamless transition

38 Hay 1985, 100.

39 Hay 1985, 100.

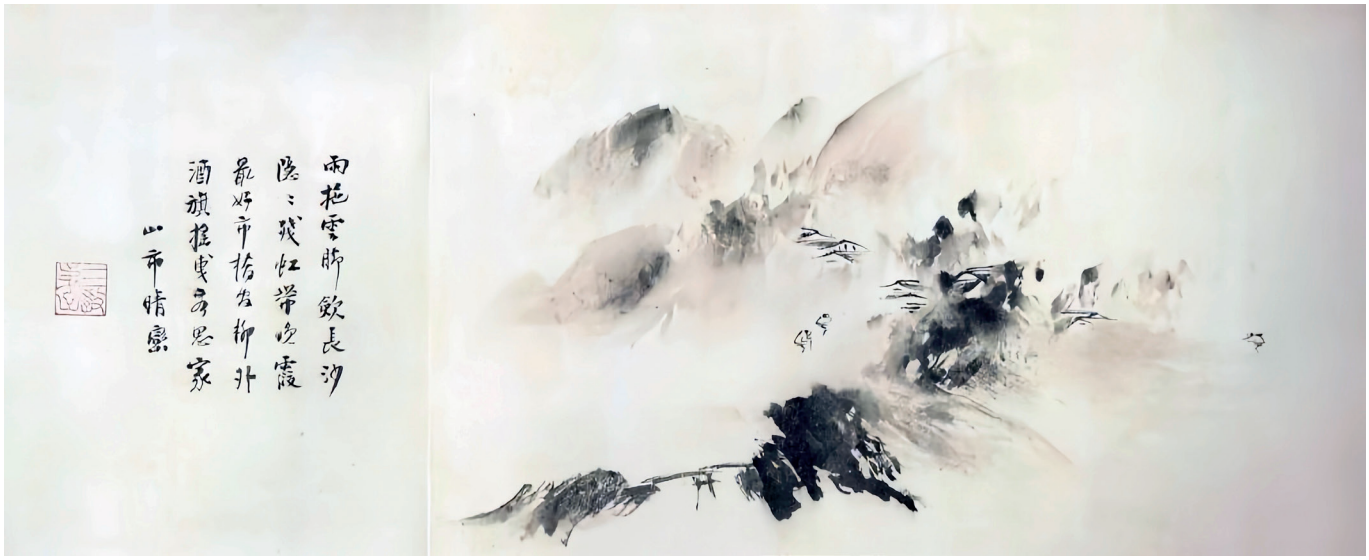


Figure 8 Yujian, *Mountain Village in the Mist*. Hanging scroll; ink on paper. Idemitsu Museum of Arts, Tokyo. From *So Gen no kaiga*. 2nd ed. Kyoto: Benrido Co., 1971, pl. 123

between solid and empty space. The brushstrokes are sparse, leaving much of the canvas blank, yet this blankness is active, shaping the visible forms and guiding the viewer's gaze through the composition.

While Yujian's work evokes a meditative atmosphere through the interplay of form and emptiness, Tobey's painting reflects the complexities and tensions of urban life. Yet both works transcend their material boundaries. In both, the concept of *qi* – the life force – flows through the compositions, linking the forms to the surrounding space. This connection between form and void is central to both Tobey's abstract expressionism and Yujian's Zen-inspired landscape, reflecting a shared aesthetic principle that crosses cultural boundaries.

Both *The Void Devouring the Gadget Era* and *Mountain Village in the Mist* emphasise the fluid interaction between presence and absence, form and void. Tobey's work reinterprets these traditional concepts through the lens of modern urban life, while Yujian's painting offers a more contemplative reflection on nature. Yet in both, the spirit of *qi* animates the compositions, guiding the viewer through a meditative exploration of interconnectedness, whether in the natural world or the technological age.

As the 1940s gave way to the 1950s, Mark Tobey became increasingly devoted to his sumi ink paintings, influenced by his previous experiences in Japan and China, as well as a growing desire to explore new artistic directions. He described this period of experimentation with ink as a "natural growth" from his experiences with the brush and sumi ink in Asia. While he attributed much of his inspiration for his sumi paintings of 1957 to his time in Asia, his experimentation deepened through community painting sessions in Seattle with Japanese American artists such as Paul Horiuchi (1906-1999) and George Tsutakawa (1910-1997) [fig. 9].[40] He also had strong ties with Zen master and kendo teacher Tamotsu Takizaki (1882-1962), who owned Far West, an antiques store in Seattle. Takizaki played a key role in Tobey's creative philosophy, encouraging him to "let nature take over" in his work, which Tobey interpreted as getting out of the way to allow a deeper state of mind and spirit to influence the painting process. This connection helped Tobey further integrate Eastern philosophy into his artistic practice, which became central to his work in the late 1950s.[41]

In his recollections of visits to Tobey's studio, George Tsutakawa emphasised Tobey's dedication to his craft and his philosophical approach to art. Tsutakawa noted that Tobey was meticulous about his materials, often bringing out a collection of brushes and fine paper. Tobey also owned an old collection of sumi paintings, landscapes and small Zen scrolls from San Francisco, which he

40 Birnie Danzker 2014, 18.

41 Tobey 1958, 20.

Figure 9
Joshel Namkung, Photograph of Paul Horiuchi, George Tsutakawa, Mark Tobey, and Kiyoshi Saito (1907-1997) painting in the home of George Tsutakawa, 1960. Gelatin silver print. Courtesy of Irene Namkung

would hang in his studio and discuss at length. These conversations frequently centred around Tobey's deep engagement with Eastern aesthetics and the spiritual dimensions of art. After World War II, Tsutakawa recalled intimate dinner gatherings where Tobey would clear the table and begin painting on rice or mulberry paper, sometimes completing twenty or thirty sumi works in an evening. The artist's process was as contemplative as it was prolific; if Tobey felt a piece was successful, he would sign it and gift it to his friends, but if dissatisfied, he would unhesitatingly discard or destroy the work. This perfectionist approach reflected Tobey's ongoing search for a deeper connection between artistic form and spiritual expression.[42]

Tobey's sumi paintings, particularly *City Reflections* (1957) **[fig. 10]**, illustrate his evolving artistic philosophy, contrasting with earlier works such as *The Void Devouring the Gadget Era* (1942). Whereas the latter exemplifies his signature 'white writing' technique, *City Reflections* employs black ink and a horizontal format, representing the frenetic energy of urban life. In this work, Tobey captured the tumultuous interplay of light, movement, and human activity within the fabric of the city. The horizontal composition, with its implied horizon, stands in sharp contrast to his vertical 'white writing' pieces, suggesting a shift in Tobey's focus from the metaphysical to the lived experience of modern urbanity. This work serves as a reflection on the complexities of modern life, presenting the city as a mesh of intertwined lights and streams of people, a direct response to the postwar world's intensified pace and complexity.

In *City Reflections*, Tobey's use of black ink on white paper recalls traditional Chinese ink wash, with its emphasis on fluidity and negative space. The movement of splashes and variations in brushwork, from broad, sweeping strokes to sharp, scattered splatters, creates a sense of controlled chaos. The splashing technique evokes spontaneity, akin to the 'flying white' method in Chinese calligraphy, while the overall composition's lack of a focal point aligns with the all-over painting style. This integration of energetic, expressive brushwork with deliberate control reflects a sophisticated blend of Eastern artistic principles and modern abstract expressionism.

In conclusion, Tobey's work reflects a synthesis of these diverse influences, resulting in a distinctive artistic expression that challenges traditional Western art forms and expands the possibilities of abstraction. By integrating the 'flying white' technique, 'thickening-thinning' calligraphic line, use of voids, and the fusion of spirit and technique into his practice, Tobey created a unique style that blended Eastern and Western artistic traditions. He not only contributed to the development of American abstract expressionism but also broadened the scope of modern art to include a more global perspective. His paintings serve as visual metaphors for the fusion of cultures, offering a nuanced commentary on the interconnectedness of global artistic traditions.

42 Birnie Danzker 2014, 20.

e-ISSN 2385-2720

Figure 10 Mark Tobey, *City Reflections*. 1957. Sumi ink on paper, 59.1 × 87 cm. Collection of Janet and Doug True.
© 2014 Estate of Mark Tobey/Artists Rights Society (ARS), New York

5 Mark Tobey and East Asian Influence: Reframing Cross-Cultural Exchanges in American Modernism

Mark Tobey's distinctive contribution to American modernism lies in his fusion of Eastern and Western traditions. His relationships with Chinese and Japanese artists, like Teng Baiye, and his travels to East Asia were reciprocal, fostering mutual exchanges that shaped both American and East Asian cultural landscapes. Tobey played a mediatory role, bridging these two worlds and contributing to a richer cross-cultural understanding. By integrating East Asian artistic and philosophical concepts into his painting, he broke away from the dominant New York School narrative, presenting a more holistic and inclusive vision of modernism. His work emphasises spiritual engagement and a global perspective, moving beyond the ego-driven focus common in much of American abstract art.

The exchange between American abstract expressionism and East Asian artistic philosophies should be seen as a dynamic process of mutual learning rather than a one-sided influence. A more thorough exploration of the collaborations between American and East Asian artists would offer a more nuanced view of the evolution of modern art. Ultimately, this paper underscores the vital role of East Asian aesthetics and philosophies in shaping modern art movements in the U.S., demonstrating how these influences have contributed to a more global understanding of artistic expression. It argues that American abstract painting should not be viewed within a nationalist framework but as part of a broader international narrative.

Bibliography

Birnie Danzker, J. (2014). "Foreword". Birnie Danzker, J.; Lawrimore, S. (eds), *Mark Tobey and Teng Baiye: Seattle and Shanghai*. Seattle, 7-10.

Cage, J. (1973). *M: Writings, '67-'72*. Middletown, CT.

Cage, J. (1981). *For the Birds. John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston.

Clarke, D. (1993). "The All-Over Image: Meaning in Abstract Art". *Journal of American Studies*, 27, 3, 355-75.

Clarke, D. (2002). "Teng Baiye and Mark Tobey: Interactions between Chinese and American Art in Shanghai and Seattle". *The Pacific Northwest Quarterly*, 93, 4, 174-5.

Clarke, D. (2014). "Cross-Cultural Dialogue and Artistic Innovation: Teng Baiye and Mark Tobey". Birnie Danzker, J.; Lawrimore, S. (eds), *Mark Tobey and Teng Baiye: Seattle and Shanghai*. Seattle, 49-59.

Ding, N. (2020). "Artistic Tropes: Some Cases of Mutual Chinese-American Influence". Zhang, J.; Robertson, B. (eds), *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*. New York, 400-12.

Frascina, F. (2003). "Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'". *Oxford Art Journal*, 26, 1, 69-97.

Francaviglia, R.V. (2011). "Another Place, Another Time: The Modern West as the Far East". *Go East, Young Man: Imagining the American West as the Orient*. Salt Lake City, CO, 257-87.

Giese, L.H. (1983). "Mark Tobey's 1939 Murals for the John A. Baillargeons: A Transition". *Archives of American Art Journal*, 23, 2, 3-12.

Gallery Label of Mark Tobey's *The Void Devouring the Gadget Era*. *There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"*. 12 October 2013-22 June 2014. https://www.moma.org/collection/works/35744?artist_id=5889&page=1&sov_referrer=artist.

Greenberg, C. (1961). "'American-Type' Painting". Greenberg, C. (ed.), *Art and Culture: The Collected Essays and Criticism*. Boston, 217.

Hay, J. (1985). "Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface". *Archives of Asian Art*, 38, 98-100.

Hawkins, R. (1957). "Contemporary Art and the Orient". *College Art Journal*, 16, 2, 118-31.

Jones, A.C. (1993). "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego". *Critical Inquiry*, 19, 4, 628-65.

Kelley, R.E. (1983). *Mark Tobey and the Bahá'í Faith. New Perspectives on the Artist and His Paintings* [PhD dissertation]. Austin: University of Texas at Austin.

Kuh, K. (1962). *The Artist's Voice*. New York.

MacDonald, C. (2012). "Desire Paths: John Cage's Transatlantic Crossing". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34, 3, 35-46.

Müller-Yao, M. (1985). *Der Einfluss der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei* [PhD dissertation]. Bonn: University of Bonn.

Powers, J.M. (2013). "The Cultural Politics of the Brushstroke". *The Art Bulletin*, 95, 2, 324.

Reed, C. (2016). "E Pluribus Discrepantia: Mark Tobey's American Modernism". *American Art*, 30, 1, 21-7.

Seitz, W.C. (1962). *Mark Tobey*. New York.

Seitz, W.C. (1983). *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, MA.

Smith, M.E.; Fern, A. (1954). "Expressionism and Emotion in American Painting". *Chicago Review*, 8, 3, 44-55.

Svinth, R.J. (2014). "Knightly Spirit: Ninety-Five Years of Pacific Northwest Kendo". http://www.pnkf.org/about-pnkf/kendo-history-of-the-pacific-northwest/.

T'eng, K. (1933). "Art in Modern China". *Open Court*, 47, 488-9.

Tobey, M. (1951). "Reminiscence and Reverie". *Magazine of Art*, 44, 230.

Tobey, M. (1958). "Japanese Traditions and American Art". *College Art Journal*, 18, 1, 20-4.

Tobey, M. (1970). *Tobey's 80: A Retrospective*. Seattle.

Tobey, M.; Dahl, L.A. (1984). *Mark Tobey. Art and Belief*. Oxford.

Yao, M. (1983). *The Influence of Chinese and Japanese Calligraphy on Mark Tobey (1890-1976)*. San Francisco.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Charting Knowledge: *The Situationist Times* at the Crossroads of Situationism, Publishing and Topology

Simone Rossi
Universidade de São Paulo, Università Iuav di Venezia

Camilla Salvaneschi
San Francisco State University, Università Iuav di Venezia

Abstract This article examines *The Situationist Times* (TST, 1962-67), a radical periodical by Dutch artist Jacqueline de Jong, in which artists, mathematicians and pataphysicists were brought together to investigate art, culture and space through a topological lens. On one side, the analysis emphasises how TST's topological approach employs a comparative methodology, merging diverse registers and disciplines to illustrate a pluriversal, mobile, chaotic world. On the other, it situates TST within the broader context of situationism and artists' periodicals, highlighting art publishing as a dynamic tool for renewing knowledge through cross-pollination.

Keywords Situlogy. Jacqueline de Jong. Asger Jorn. Artists' periodicals. Art publishing.

Summary 1 Foundations and Trajectories. – 2 A Multidimensional, Speculative and Non-Orientable Magazine. – 3 Lineages, Connections and Nodes in *The Situationist Times*.

1 Foundations and Trajectories

> *The Situationist Times* is a journal made by artists but it is not a journal about art. It is a journal of research, of experiments, but not of conclusions. I wanted to show that there were parallels in the fields of art, archaeology, sociology and politics, to show that the world is broader than we imagine. I wanted to look beyond the art world. (de Jong, Pollet 2019, 32)

With these words, Dutch artist Jacqueline de Jong (1939-2024) articulates the immense design and editorial effort she undertook between 1962 and 1967 as the director of the six issues of *The Situationist Times* **[fig. 1]**. As an artist, editor and graphic designer, de Jong adopted a pioneering and exploratory approach, engaging with unfamiliar themes, drawing on a wide array of perspectives and tones. The magazine is notably distinguished from other Situationist publications by its focus on topology – the mathematics of metamorphosis[1] – as evidenced in the thematic explorations of issues 3 through 5, which focus on "Interlaced

"Foundations and Trajectories" and "A Multidimensional, Speculative and Non-Orientable Magazine" were authored by Simone Rossi, while "Lineages, Connections and Nodes in *The Situationist Times*" was authored by Camilla Salvaneschi.

1 Topology, developed in the late 19th century by mathematicians such as Johann Listing and Henri Poincaré, is a general theory of spatial properties that emphasises connection, continuity and the preservation of structure under transformation. Its abstract principles were soon applied beyond mathematics, influencing fields like psychoanalysis, architecture, art and philosophy, where it became a tool for examining fluidity, dynamic relations and transformative processes within structures, thought and cul-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-01
Accepted 2024-10-23
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Rossi, Salvaneschi | CC BY 4.0

Citation Rossi, S.; Salvaneschi, C. (2024). "Charting Knowledge: *The Situationist Times* at the Crossroads of Situationism, Publishing and Topology". *Venezia Arti*, 33, 107-122.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/008

Patterns", "Labyrinths" and "Rings and Chains". These issues are characterised by their openness and multidimensionality, promoting active reader engagement and diverse interpretations, as highlighted on the back covers.

> All reproduction, deformation, modification, derivation, and transformation of The Situationist Times is permitted.[2]

De Jong's commitment to a flexible, disorienting and interpretative space was emblematic of the core principles of situationism. In her quest to rejuvenate this spirit, *The Situationist Times* stood in opposition to the increasingly theoretical, anti-artistic and institutionalised tendencies of the Situationist International and its official journal, *Internationale Situationniste* (1958-69). Her approach was marked by experimentation, playfulness and a resolute anti-organisational stance, reflecting the radical potential she believed had been stifled within the movement.[3] To fully grasp de Jong's design and epistemological rebellion against the orthodoxy of French Situationism, it is essential to consider not only her avant-garde background but also the formative experiences that shaped her approach.[4] Her early years at the Stedelijk Museum in Amsterdam, under the guidance of renowned designer and curator Willem Sandberg, were instrumental in refining her graphic and typographic skills. However, it was the intellectual influence of Asger Jorn (1914-1973) that proved decisive in shaping her artistic and critical trajectory. Jorn's interdisciplinary, anti-authoritarian ethos resonated deeply with de Jong's vision for *The Situationist Times*, encouraging her to reject the rigid theoretical framework of the French Situationist International in favour of a more experimental, playful and inclusive approach.

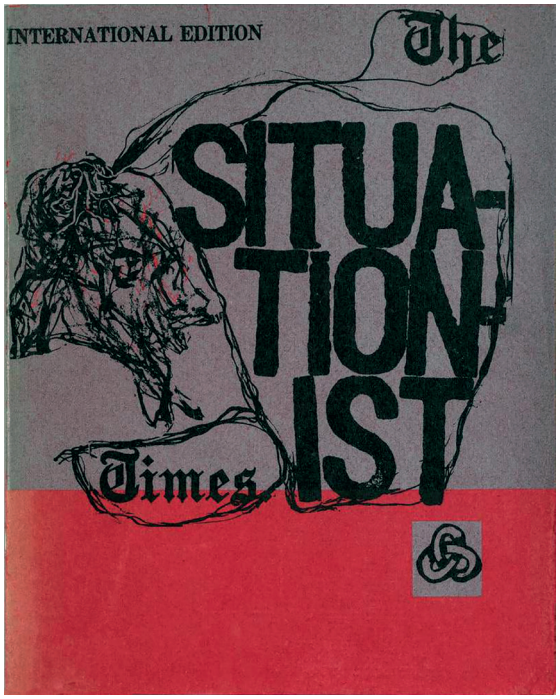


Figure 1 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 1, 1963. Cover

Jorn's eclectic and influential journey began as a member of the Danish Communist Party and traversed several avant-garde movements, including the Revolutionary Surrealism group,[5] the Collège de 'Pataphysique (College of 'Pataphysics),[6] and the co-founding of the CoBrA group[7] and the In-

ture. For further exploration of topology's interdisciplinary relevance, see Lury 2013; Massumi 2002 remains a seminal reference in its application to the humanities.

2 So reads the back cover of issues 3 and 5 of *The Situationist Times*. For a more complete take on the magazines visit `https://vandal.ist/thesituationisttimes/`.

3 The Situationist movement originated in Europe in the mid-20th century, emerging as a response to the perceived failures of both traditional art and revolutionary politics. It was officially founded in July 1957 with the formation of the Situationist International during a conference in the little mountain village of Cosio d'Arroscia, Italy. This Movement was created through the merger of several avant-garde groups, including the Lettrist International, the International Movement for an Imaginist Bauhaus and the London Psychogeographical Association. By the early 1960s, however, the Situationist International had become more doctrinaire, leading to splits and the emergence of dissenting groups, such as the 2nd Situationist International, based at *Drakabygget* (Dragon's Lair), a farm in Sweden led by Jorn's brother, Jørgen Nash. More on the movement can be found within Stracey 2014; Wark 2008; 2011; Wollen 1989. About the Scandinavian rebels see Rasmussen, Jakobsen 2015.

4 For a more comprehensive analysis of de Jong's artistic trajectory and practice, see Bayar et al. 2021; Déjean, de Jong 2020.

5 Founded by Belgian artist Christian Dotremont, the Revolutionary Surrealism (1943-49) was a faction within the Surrealist movement that sought to integrate Surrealism's revolutionary aesthetics with Marxist political theory, emphasising the role of art in social and political change. For more info, cf. the facsimile reproduction of two issues of the group journal: Le Bureau International du Surréalisme révolutionnaire 1999.

6 The Collège de 'Pataphysique was a satirical institution founded in Paris in 1948, dedicated to the study of 'Pataphysics, the "science of imaginary solutions" created by Alfred Jarry. For more on 'Pataphysics, consult: Hugill 2015.

7 The CoBrA Group was an avant-garde movement founded in 1948 in Copenhagen by artists from Copenhagen, Brussels and Amsterdam (hence the name). For further details, see Stokvis 2017.

ternational Movement for an Imaginist Bauhaus.[8] Jorn's involvement within the Situationist International was significant until 1961, when he distanced himself from the doctrines of Guy-Ernest Debord, one of the group's leading figures.[9] This disillusionment prompted Jorn to establish the *Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme* (Scandinavian Institute for Comparative Vandalism)[10] in his hometown of Silkeborg, Denmark, with the ambition of creating a counter-archive to the dominant history of Western art.

Jorn's visionary, albeit incomplete, project *10.000 års nordisk folkekunst* (10,000 Years of Scandinavian Folk Art) sought to document topological patterns like knots and interlacings in Nordic decoration.[11] The radical ethos developed at the Scandinavian Institute profoundly influenced de Jong's vision for *The Situationist Times*, reinforcing her innovative and subversive vision. Inspired by Jorn's explorations, de Jong integrated this topological research into the publication and drew extensively from the archive of the Institute for Comparative Vandalism.

> Jorn and I were very fascinated by the fact that in topology, the use and interpretation of images were very similar to forms found in medieval art, archaeology (the Scythians, La Tène, and so on), as well as in more recent times. (de Jong, Prestsæter 2019, 132)

Particularly in issues 3 through 5, the magazine functions as an atlas of topological imagery, reflecting Jorn's comparative approach, initially developed in works such as *Guldhorn og lykkehjul* (The Golden Horn and The Wheel of Fortune),[12] finding in Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* and André Malraux's *Le Musée imaginaire* (The Museum Without Walls) important references.[13]

Overall, this article positions *The Situationist Times* within a trajectory of reinterpretation and reactivation of a lesser-known strand of Northern European Situationism that opposed the dominant narrative of the Situationist International, promoting a challenge to methodological and disciplinary conventions through an ambitious, disorienting, playful and rebellious exploration of European art and culture. This aligns with a growing scholarly effort focused on the margins of the Situationist International, which has expanded to trace its influence in regions such as Scandinavia, Germany, the United States and England.[14] Although much remains to be investigated, one of the goals of this article is to connect these diverse factions through de Jong's magazine. By drawing parallels both within *The Situationist Times* and with better-known periodicals like *Internationale Situationniste*, the study highlights moments of rupture, osmosis and exchange that shaped the magazine's narratives.

In so doing, the analysis serves a dual purpose: firstly, to illustrate how topological exploration transcends rigid definitions, blending diverse registers and disciplines to depict a chaotic, mobile and philosophically subversive world; and secondly, to shed light on the critical-theoretical generativity of Situationism. By positioning de Jong's endeavour within a broader context, it leverages art publishing as a medium for knowledge renewal through cross-pollination, while underscoring the central role of situlogy – a neo-discipline coined by Jorn – as a foundational aspect of *The Situationist Times*. This centrality explains the renewed interest in such a project,[15] especially as contemporary culture increasingly adopts topological frameworks.[16]

8 The International Movement for an Imaginist Bauhaus was founded in the mid-1950s by Asger Jorn as a reaction against the functionalism and rationalism of the original Bauhaus. The Kunsthall Oslo recently explored this movement in the exhibition *The Imaginist Bauhaus* (December 2016-February 2017). For more details, visit `https://kunsthalloslo.no/?p=3962&lang=en`. Additionally, the concept has been renewed within the decolonial project *Bauhaus Imaginista*. Cf. von Osten, Watson 2019.

9 Guy-Ernest Debord (1931-1994) was a French Marxist theorist, writer and filmmaker whose role within the movement was pivotal, as he was the principal architect of its theoretical framework and its most influential voice. See Debord [1967] 2013.

10 Institute's founders were also Professors Peter Glob and Werner Jacobsen from the Danish National Museum and Holger Arbman from the University of Lund, Sweden. See Henriksen 2003.

11 One of Jorn's most significant exploration of his method and objectives is captured in the volume *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* (Signs Engraved on the Churches of Eure and Calvados), a cornerstone of the ambitious *Bibliothèque d'Alexandrie* series edited by the Scandinavian Institute for Comparative Vandalism. See Jorn 1964.

12 Jorn 1957.

13 It is unclear whether Jorn was thoroughly acquainted with Warburg's work, though there are notable conceptual and formal continuities between their approaches. For further discussion, see Fasiolo 2016. Conversely, the significant influence of André Malraux's work, particularly his three-volume *Psychologie de l'art*, translated into English as *The Voices of Silence* (Malraux 1954), on Jorn is well-documented. For details, Harris 2012.

14 Cfr. Galimberti 2017; Murrieta Flores 2017; Rasmussen, Jakobsen 2011.

15 In recent years, *The Situationist Times* has experienced a substantial rise in academic, critical and museum interest. Notably, this increased attention includes the significant work of recovery and investigation undertaken by Prestsæter (2019).

16 Lury et al. 2012.

2 A Multidimensional, Speculative and Non-Orientable Magazine

The photographic archive that Jorn, along with de Jong and with significant contributions from Gérard Franceschi (chief photographer at the Louvre, whose images were also extensively used by Malraux for his iconographic collections), began constructing for the Scandinavian Institute, found a vibrant and inventive outlet in *The Situationist Times*. De Jong recontextualised these images, positioning them within a relational framework that engaged with a diverse range of voices and stimuli. This strategic repurposing aimed to explore how topology, within a Situationist framework, could generate new insights.

This approach – both rigorous and playful – mirrored Jorn's interdisciplinary methodology developed in the 1960s, which combined scientific analysis with experimental creativity. Jorn employed topology not to rationalise reality or offer a unified narrative, but as a tool to unravel the complexities of cultural history, presenting a fragmented, incoherent and non-hierarchical account. In this context, topology functioned less as a mechanism for establishing order but as a means of fostering confusion and subversion. Jorn sought to transcend traditional topological frameworks by introducing the concept of "situlogy", a term he coined to describe a Situationist approach to topology as "the transformative morphology of the unique".[17]

De Jong's engagement with Jorn's concept of situlogy involved collaborating with numerous contributors and utilising a vast array of images – nearly eight hundred in the fifth issue alone. This collection included photographs, drawings and freehand tracings, many of which were created by de Jong herself **[fig. 2]**. De Jong enabled the emerging discipline of situlogy to evolve organically, continuously cross-pollinating it, enabling the discipline to form, deform and reform without restraint. In repurposing topology, de Jong moved beyond its serious and scientific context, to create a rich, comparative discourse that spans a variety of cultural domains – from art and literature to poetry, psychogeography, history, music and architecture. Rather than seeking certainty, her approach embraced ambiguity and enigma. Here, mathematics did not serve to clarify but rather to illuminate the complexities and mysteries of reality. De Jong's use of topology effectively challenged traditional academic discourse by blending mystery, humour and pataphysical exploration. To pursue this enquiry, de Jong teamed up with cutting-edge figures like Max Bucaille, a mathematician by profession but an avant-garde spirit at heart. A poet, writer and artist, Bucaille had been a member of the Revolutionary Surrealist Group and the Collège de 'Pataphysique alongside Jorn. He contributed to all five of the initial issues of *The Situationist Times*, authoring twelve articles that combined mathematical solutions with pen-and-ink drawings, introducing layers of complexity that disrupted conventional arguments **[figs 3-4]**. Bucaille became a crucial collaborator for de Jong, guiding her topological ventures. The scientific rigour of his demonstrations, filled with formulas and theorems, ultimately revealed itself as a carefully crafted illusion. True to his surrealist roots, Bucaille sought points where reality "semble s'effondrer sous le poids des paradoxes".[18] In the inaugural issue, he authored the magazine's first manuscript text, *Le problème du point* (The Problem of the Point), implicitly addressing the topological issue of "homeomorphic reduction". By issue 3, the first entirely dedicated to topology, de Jong allowed Bucaille to unveil the journal's cryptic new direction in the introduction to *Pattern of Situological Applications*.

> Aujourd'hui, c'est la recherche de l'invariant topologique (propriété inchangée dans une homéomorphie) dans les réalisations techniques ou scientifiques de l'homme de tous les temps et de tous les pays qui nous intéresse.[19]

From this point onward, the situlogy drifts in Issue 3 evolves into a complex interplay of illustrations and captions, seamlessly presenting knots, croziers, overlapping situations and interlaced patterns. Symbols and decorations are drawn from a wide range of cultures, both across space and time. In this process, Merovingian art mingles with Turkish decorative motifs, Japanese calligraphic art encounters the work of Jackson Pollock and Scottish Christian churches intertwine with the graphic compositions on jazz scores by designer Bob Gil **[fig. 5]**.

After presenting nearly 400 elements – where anonymous topological forms and details are juxtaposed with works by well-known artists – the narrative takes an even more ambiguous turn. It introduces a convoluted detective story by George

17 Situlogy was first introduced by Asger Jorn in his text *La création ouverte et ses ennemis* (Open Creation and Its Enemies), originally published in December 1960 in Issue 5 of *Internationale Situationniste*. For the English translation, see Prestsæter 2023.

18 "Seems to collapse under the weight of paradoxes" (Authors' transl.). Pollet 2011, 105.

19 "Today, it is the search for the topological invariant (a property unchanged in a homeomorphism) in the technical or scientific achievements of humanity across all times and all countries that interests us" (Authors' transl.). de Jong 1963, 10.

e-ISSN 2385-2720

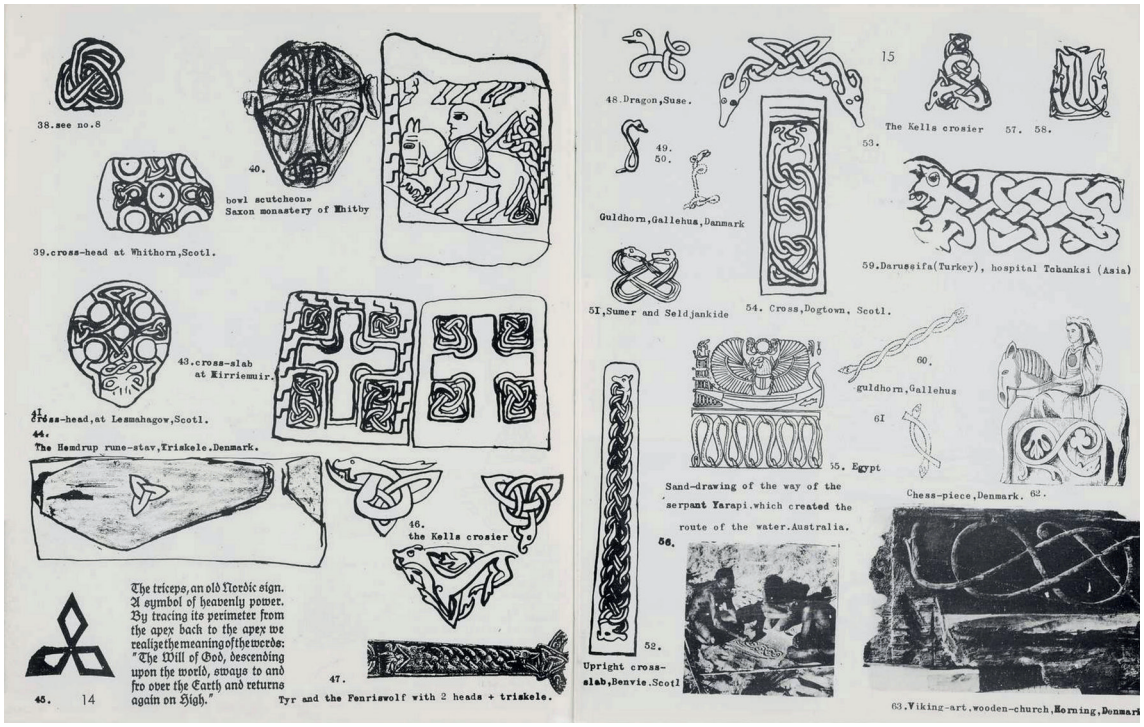


Figure 2 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 3, 1963, 14-15

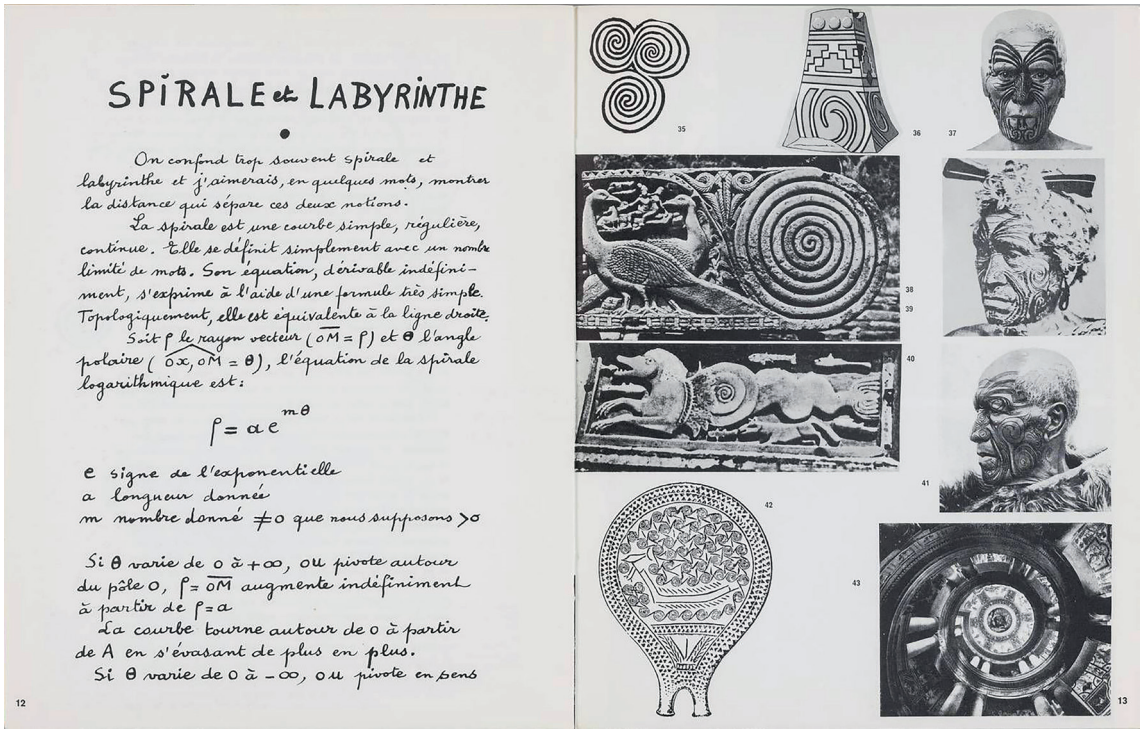


Figure 3 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 4, 1963, 12-13

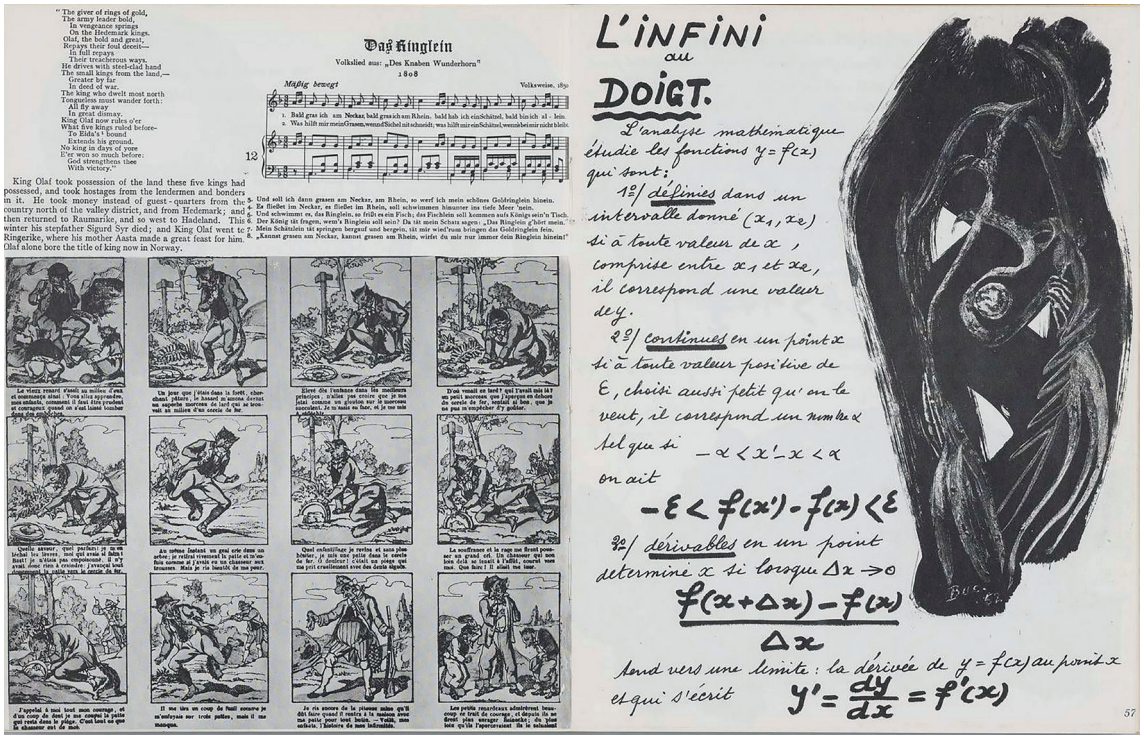


Figure 4 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 5, 1964, 56-7

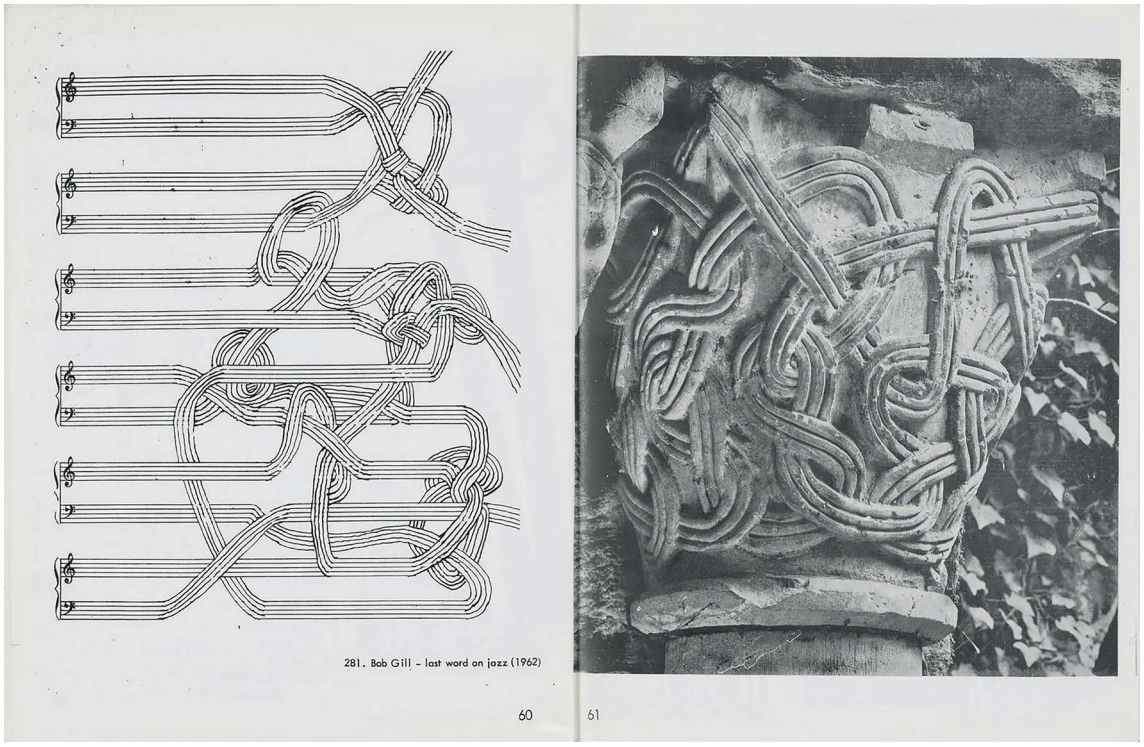


Figure 5 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 3, 1963, 60-1

Hay, titled *A Short Trip to Chaos*, prefaced by an illustration of a devil. In her brief introduction, de Jong clarifies her intent: the goal is to showcase the metamorphic power of situlogy, emphasising the search for variables within unity and unity among variables.

> This story, as said by the author George Hay to be made in a topological manner, coincides strangely enough with a work realised in the 15th century and completely unknown to the author. [...] We can only conclude that it might happen to be due to the great faculty of deformation and derivation of the topological plasticities which forces their products to penetrate anywhere at any time in any form. Where, when and how will the next realisation be. (de Jong 1963, 83)

In Issue 4, de Jong introduced more structure. She provided a clear and detailed index, listing titles, authors and page numbers, with captions for illustrations indexed and organised at the end of the exploration. The central theme of the labyrinth is further explored in a final appendix, divided into sections such as music, text, film stills, decor, dance and directing. Despite this organisational effort, the issue presents an even more intricate and multifaceted exploration. It includes an expanded collection of images – engravings, pottery, tattoos, mosaics and church floor plans – that reference or resemble labyrinths from Celtic, Greco-Roman, Babylonian, Chinese and other traditions **[fig. 6]**. Alongside these visual elements, de Jong incorporated significant textual contributions. These include commissioned essays like *Non-orientable Surfaces* by Polish architect Lech Tomaszewski and *Ipotesi e elementi di topologia del labirinto* (Hypothesis and Elements of Maze Topology) by Italian painter Piero Simondo, as well as extracts from major authors such as Frank Kafka, Gaston Bachelard, James Joyce and William Shakespeare.

In the fifth and final issue dedicated to situlogy through an examination of rings and chains, de Jong's editorial prowess reached its zenith. She masterfully orchestrated the art of juxtaposition, placing Norwegian Bronze Age rock engravings alongside Pol Bury's *Cinétisations* and medieval wooden crucifixes beside Mexican clay statues **[fig. 7]**. The images are displayed in larger formats, creating a more immersive and striking visual impact. Additionally, de Jong assembled an even larger group of contributors to demonstrate that there exists "a certain analogy between non-Euclidean mathematics and informal art".[20]

While the formal layout of the issue returns to the more chaotic and heuristic style reminiscent of the third issue, the page count nearly triples. Beyond providing space to Asger Jorn and Max Bucaille, who are consistently present, de Jong expanded the exploration of situlogy to encompass urbanistic, mythological, erotic, ludic, poetic perspectives as well as literary ones. This was achieved through the inclusion of excerpts from the 13th-century Scandinavian epic *Heimskringla* and, notably, *The Parable of the Three Rings* by German playwright Gotthold Ephraim Lessing – a work rich in symbolic and religious significance.

This parable culminates in a deeper appreciation of the latent meanings embedded in *The Situationist Times*. One motif that repeatedly surfaces in the magazine is the number three, which appears both in formal representations and in its allegorical significance. This recurrence might reflect an intentional design, as Jorn employed topology as a generative methodology to pioneer what he described as "the first complete revision of the existing philosophical system" from an artistic perspective.[21] He introduced a tripartite logic, or triolectics,[22] as an alternative to the binary thinking that underpins modern scientific thought. Unlike the spatial focus of traditional topology, Jorn's triolectics unfolds through a temporal tripolarisation.

In this context, it may be significant that de Jong chose to title her journal *The Situationist Times* rather than *The Situationist Spaces*. The title could suggest a deliberate embrace of anachronistic clashes and encounters – reflecting the temporal dynamics inherent in triolectics – between distinct yet interconnected cultural systems such as Roman, Scandinavian and Byzantine, as envisioned in Jorn's work. This approach allows for a rich dialogue that resists a simplistic or pacifying synthesis, aligning with the journal's broader mission of challenging and subverting conventional meanings.

20 de Jong 2019, 189.

21 For further details on the radical ideas Asger Jorn developed during the 1960s cf. Shield 1998.

22 For a deeper understanding of Jorn's triolectics cf. his seminal texts, including *Naturens orden. De divisione Naturae* (The Natural Order, 1962) and *De la méthode triolectique dans ses applications en situlogie générale* (On the Triolectical Method in its Applications in General Situlogy, 1964). English translations are available in Jorn 2002; 2015.

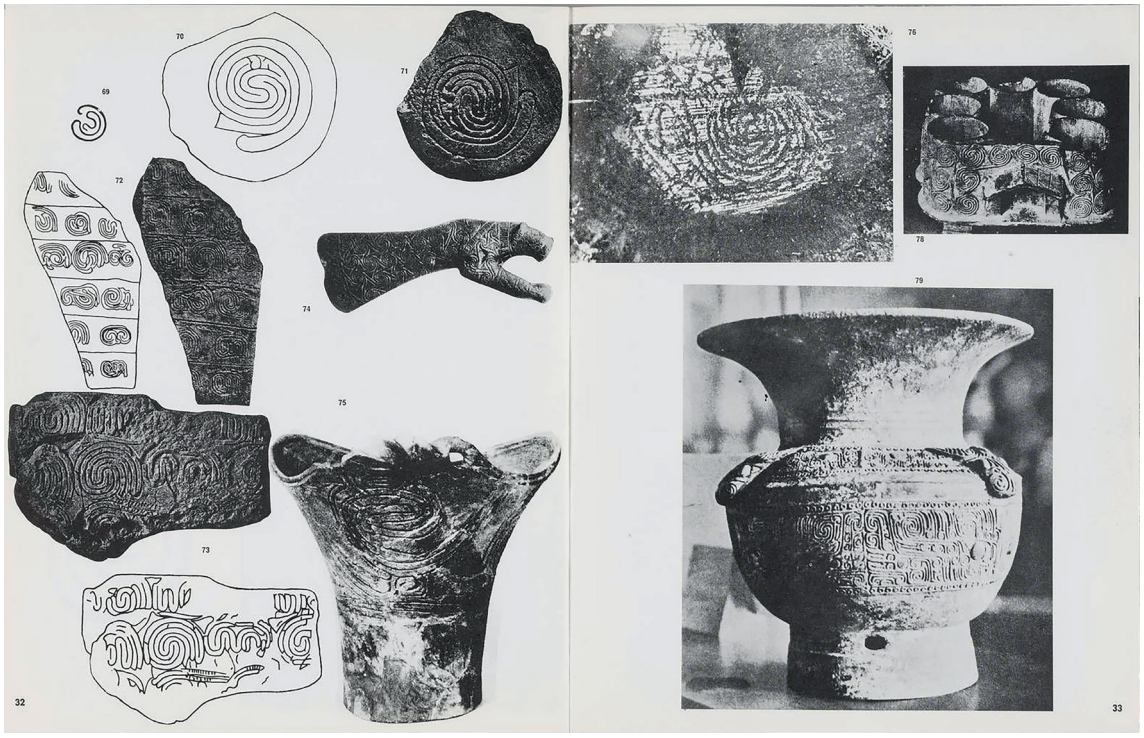


Figure 6 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 4, 1963, 32-3

Figure 7 Jacqueline de Jong (ed.), *The Situationist Times*, 5, 1964, 80-1

3 Lineages, Connections and Nodes in *The Situationist Times*

The intricate interplay within *The Situationist Times* – its evolving topological approach, its exploration of situlogy and the cross-pollination of diverse subjects and materials, etc. – evident in Issues 3 to 5 yet present from its very inception, invites another contextualisation: one that situates the periodical within the broader historical landscape of the Situationist movement and reveals the complex networks and motivations that shaped its creation. The uniqueness of this magazine in the field of art publishing, in fact, lies not only in its experimental modes but also in the diminishing influence of Situationist periodicals and the increasing impact of other editorial models. *The Situationist Times* shows how a periodical is often shaped by external influences, emerging as a product of cross-pollination between various artistic and editorial practices – defined both by similarities and significant divergences.

If de Jong envisioned a periodical that was open and multidimensional, its defining characteristics – the ambition to transcend disciplinary boundaries, embrace a cross-cultural approach, incorporate multiple languages and experiment with diverse styles, materials and printing techniques – arose from a deeper need to break away from the restrictive doctrines of the Situationist International and its "house organ"[23] the *Internationale Situationniste*.[24] Published in Paris between 1958 and 1969, the periodical advanced the Situationists' critique of spectacle and media culture while articulating their practices of *dérive* and *détournement*. Twelve issues were published. Aside from the mirrored cover which symbolised spectacle itself, much of the publication expressed the theoretical rather than aesthetic tendencies of the French faction.[25]

In the interview *L'art en train de se faire*, Didier Schulmann – curator of the Kandinsky Library at Centre Pompidou – observes that a crucial factor when studying the history of a periodical publication is whether that very periodical was created in reference, in reaction, in response, in dialogue, in struggle with another periodical, or perhaps to fill a gap.[26] As is often the case, *The Situationist Times* was born from more than one of these reasons.[27] The initial idea to establish an English magazine to accompany the *Internationale Situationniste* and *SPUR* – the "ambassador" of the group's German division[28] – emerged during the Fourth Conference of the Situationist International in London in September 1960.[29] Later, in November 1961, it was decided that this magazine would be called *The Situationist Times* and its core content would primarily consist of texts from the *Internationale Situationniste* translated into English. However, by May 1962, when the first issue circulated, de Jong had been sidelined by the movement and had completely revisited the journal's structure.

It is at this juncture that the relationship between the *Internationale Situationniste* and *The Situationist Times* shifts from collaboration and dialogue to reaction and struggle. Form, content and practice began to diverge – sometimes successfully, other times less so – from the *Internationale Situationniste*'s editorial choices and strategies to become a "different" kind of periodical.[30] This transformation did not occur all at once but developed gradually. Over the course of its six issues, *The Situationist Times* underwent what Ellef Prestsæter retrospectively defined "a continuous process of transformation",[31] in which the magazine in time parted ways not only from the other journals published by the movement – *Internationale Situationniste*, *SPUR* and *Drakabygget* – but

23 Allen 2011, 267.

24 See Trespeuch-Berthelot 2016.

25 On the difficult balance between art and politics in the Situationist International see Rasmussen 2004, 265-387. See also Routhier 2023.

26 Schulmann, de Bretagne 2017.

27 de Jong 1964, 15-18.

28 *SPUR* was published in Munich between 1960 and 1961. For a history of the publication see: Birnie Danzker, Dornacher 2006; Diederichsen 2007; Galimberti 2016.

29 The 4th Conference of the Situationist International was held in London on September 24-28, 1960, at a hidden location in the East End, seventeen months after the Munich Conference in April 1959. The situationists present at the London gathering included Debord, de Jong, Jorn, Attila Kotányi, Katja Lindell, Jörgen Nash, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert and Hans Peter Zimmer. Cf. Debord, Internationale Situationniste 1960, 19-23.

30 Prestsæter 2019, 9.

31 Prestsæter 2019, 9.

by art magazines in general,[32] and perhaps, as argued by the scholar, by itself.[33]

Indeed, while the later issues of the periodical increasingly pursued de Jong and Jorn's distinctive practices and research, the first few issues still reflect significant resemblances and excerpts from *SPUR*[34] and the *Internationale Situationniste*.[35] Printed or collaged with different types of paper, with typographical experimentations, drawings and handwritten interferences,[36] these features are published alongside openly contrasting positions with the movement itself. A notable example is de Jong's *Critic on the Political Practice of Détournement*[37] **[figs 8-9]**, in which the editor protests against the movement's (and in particular Debord's) choice to expel the members of the group SPUR from the Situationist International for their trial on the pornographic materials published in the journal. This was the moment in which the long-lasting contention between the movement's political faction (headed by Debord) and the aesthetic one (represented by the Spurists, Jorn and de Jong herself, among others) led to the ejection of the latter in February 1962.[38]

Following this rift, de Jong felt the need to further highlight *The Situationist Times*' political and aesthetic departure from its origins. This clarification came only with the publication of the fourth issue. In a brochure accompanying the volume, de Jong not only elucidated the magazine's evolving features but also situated it within a broader lineage of other artists' magazines:

> *The Situationist Times* is an international magazine by a group of avant-gardists within art and science. *The Situationist Times* will connect with the past and the present within art and search for points of contact between art and all expressions as well as between art and science. In particular by detecting complementary relationships, ambiguity, and analogies in art irrespective of era, as well as between art and science of mathematics, and in topology. *The Situationist Times* is in a way successor to *Helhesten* and *Cobra*, and will attempt to carry on the effort that was started more than 20 years ago, with the aim of, among other things, fight every form of censorship.[39]

Concluding with a manifesto-like declaration advocating for artistic and literary freedom, this short text underscores the necessity to position the magazine alongside two publications where Asger Jorn's influence was pivotal.[40] This alignment was likely driven by the magazine's title, which immediately evoked its former association with the Situationist movement, despite having since severed those ties.

The first periodical mentioned, *Helhesten* (Hell-Horse) was a wartime journal published in nine issues from April 1941 to November 1944, showcasing the abstract expressionist art of the Danish avant-garde group by the same name. The title was inspired by the three-legged horse of Scandinavian mythology, symbolising both death and illness. In its pages, the journal featured essays on art theory, non-Western artefacts, literature, poetry, film, architecture and photography, along with exhibition reviews and profiles of contemporary Danish artists.[41] The second reference was the journal *Cobra: Bulletin pour la coordination des investigations artistiques*.[42] Published across ten issues from 1948 to 1951, the journal served as the official organ of the CoBrA movement,[43] pivotal in coordinating and promoting their artistic endeavours and featuring original lithographs by prominent artists such as Pierre Alechinsky, Carl-Henning Pedersen, Asger Jorn himself, among others. However, while *Helhesten* was crucial for its transdisciplinary approach and its lithographic experimentations, *Cobra* became significant for the publication of aesthetic explorations extending from surrealism. In this instance, during a conversation with Juliette Pollet, de Jong stated that her mag-

32 Unlike other art or artists periodicals of the 1960s, which often provided information, critiques and had a tight link with contemporary art developments, *The Situationist Times* focused on the exploration of visual culture, psychogeography and radical politics, blending art, theory and activism in a way that was more experimental and anti-establishment than its contemporaries. On the specificities of artists magazines see amongst others Phillpot 1976; 1980; Pindell 1977; Allen 2011; Boivent, Perkins 2015.

33 Prestsæter 2019, 9.

34 de Jong, Arnaud 1962, 7, 8, 21-2.

35 de Jong 1962, 45.

36 For an analysis of *The Situationist Times*'s design practices and the use of drawing within its pages, see Rossi 2022.

37 de Jong 1962. For a transcription see Rasmussen, Jakobsen 2011, 77-84.

38 Aarons, Roth 2009.

39 Here cited from Prestsæter 2019, 11.

40 On Jorn's influence in these two publications see Kurczynski 2019; 2021.

41 On *Helhesten* see: Greaves 2014; 2015.

42 Allen 2011, 250. See also Kurczynski 2021; Stokvis 2017.

43 See footnote no. 7 of this article.

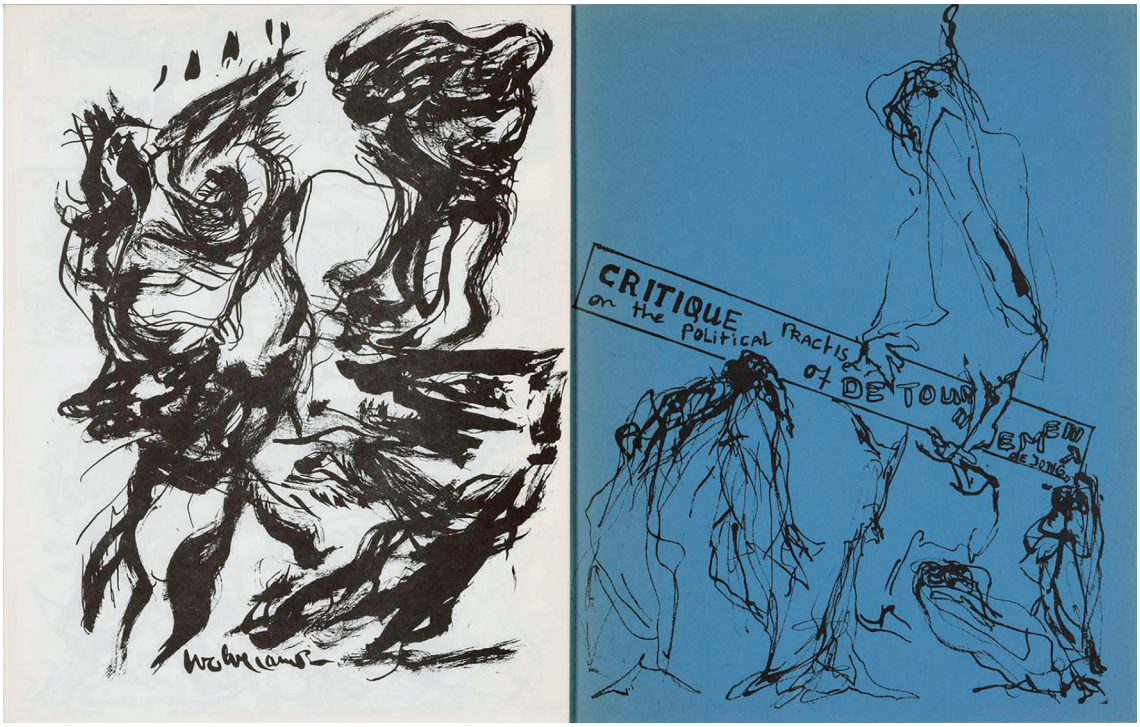
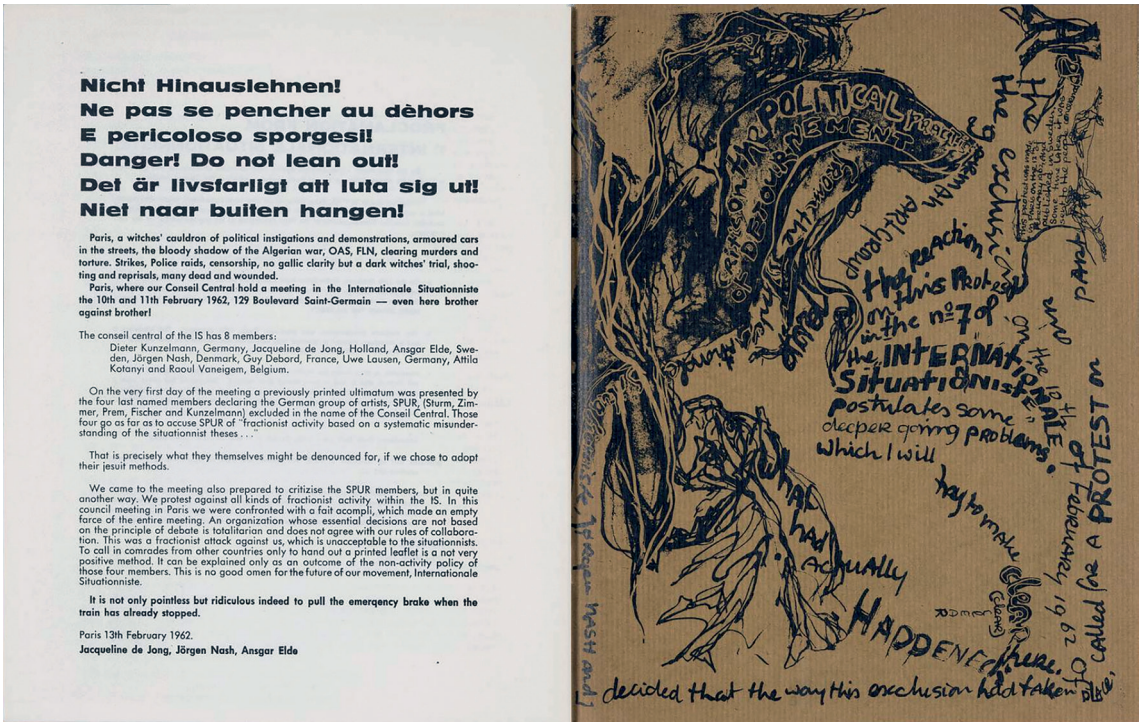


Figure 8 Jacqueline de Jong (ed.), "Critique on the Political Practice of Détournement". Jacqueline de Jong, Noël Arnaud (eds), *The Situationist Times*, 1, 1962, 42-3



Nicht Hinauslehnen!
Ne pas se pencher au dèhors
E pericoloso sporgesi!
Danger! Do not lean out!
Det är livsfarligt att luta sig ut!
Niet naar buiten hangen!

Paris, a witches' cauldron of political instigations and demonstrations, armoured cars in the streets, the bloody shadow of the Algerian war, OAS, FLN, clearing murders and torture. Strikes, Police raids, censorship, no gallic clarity but a dark witches' trial, shooting and reprisals, many dead and wounded.
Paris, where our Conseil Central hold a meeting in the Internationale Situationniste the 10th and 11th February 1962, 129 Boulevard Saint-Germain — even here brother against brother!

The conseil central of the IS has 8 members:
Dieter Kunzelmann, Germany, Jacqueline de Jong, Holland, Ansgar Elde, Sweden, Jörgen Nash, Denmark, Guy Debord, France, Uwe Lausen, Germany, Attila Kotanyi and Raoul Vaneigem, Belgium.

On the very first day of the meeting a previously printed ultimatum was presented by the four last named members declaring the German group of artists, SPUR, (Sturm, Zimmer, Prem, Fischer and Kunzelmann) excluded in the name of the Conseil Central. Those four go as far as to accuse SPUR of "fractionist activity based on a systematic misunderstanding of the situationnist theses . . ."

That is precisely what they themselves might be denounced for, if we chose to adopt their jesuit methods.

We came to the meeting also prepared to critizise the SPUR members, but in quite another way. We protest against all kinds of fractionist activity within the IS. In this council meeting in Paris we were confronted with a fait acompli, which made an empty farce of the entire meeting. An organization whose essential decisions are not based on the principle of debate is totalitarian and does not agree with our rules of collaboration. This was a fractionist attack against us, which is unacceptable to the situationnists. To call in comrades from other countries only to hand out a printed leaflet is a not very positive method. It can be explained only as an outcome of the non-activity policy of those four members. This is no good omen for the future of our movement, Internationale Situationniste.

It is not only pointless but ridiculous indeed to pull the emergency brake when the train has already stopped.

Paris 13th February 1962.
Jacqueline de Jong, Jörgen Nash, Ansgar Elde

Figure 9 Jacqueline de Jong (ed.), "Critique on the Political Practice of Détournement". Jacqueline de Jong, Noël Arnaud (eds), *The Situationist Times*, 1, 1962, 48-9

azine is definitely more similar to *Cobra* and *Surréalisme révolutionnaire*[44] than to the *Internationale Situationniste*.[45]

In the same interview with Pollet, de Jong references other significant influences, including the cultural magazine *i10*, edited in Amsterdam between 1927 and 1929 and the previously mentioned 1957 artist book *Guldhorn og lykkehjul*[46] by Jorn. From the latter de Jong was inspired by the comparative approach of objects, images and theories[47] and the creation of alternative imaginaries, but also by the possibilities of a publication to organise and present a large amount of found images. In particular, she highlighted the importance of this approach in relation to readership. Specifically, what impressed her was the idea that the publication didn't need to "convince the reader about a particular interpretation",[48] since it created an alternative space in which the reader could engage in its own comparative analyses. This same approach can be found in the latest issues of *The Situationist Times*, in which the editor advanced by abandoning conventional presentation formats in favour of more dynamic and open-ended possibilities. De Jong shifted away from the rigid structure of publications like *Internationale Situationniste*, opting for a more fluid, organic presentation of its diverse contents and disciplines, almost epitomising the labyrinthine, interwoven and circular motions expressed throughout the issues.

In this sense, as stated by de Jong, *i10*

> was a real inspiration: not only formally – although of course it did have that perfect form of the 1920s, with magnificent typography – but also in terms of content. I liked its diversity, the international nature of its contributions, the mixture of art, literature, music, science. (de Jong, Pollet 2019, 31)

i10 was an internationally-oriented, multi-disciplinary, multilingual, avant-garde magazine edited by Dutch historian, author and anarchist Arthur Müller Lehning (1899-2000)[49] **[fig. 10]**. De Jong described it as a

> general, cultural, intellectual, artistic, scientific collage, without any restrictions in its language, images or form. Freedom of speech and freedom of image. (de Jong, Prestsæter 2019)

Across its twenty-two issues, contributors included influential artists and thinkers of the interwar period such as Hans Arp, Walter Benjamin,[50] Wassily Kandinsky, El Lissitzky, Kazimir Malevich, Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Alexander Schapiro and Kurt Schwitters. De Jong sought to embody the same spirit of unrestricted expression and creative experimentation in her magazine, striving to achieve a freedom of form and content that would allow the magazine to explore new and expanded artistic possibilities. Rather than merely complementing *Internationale Situationniste* and *SPUR* as it was intended at the outset, she envisioned *The Situationist Times* as operating somewhere between *i10* and *Cobra*, embracing both the artistic nonconformity and the political fluidity they represented.[51]

Amid the numerous references[52] that trace the magazine's journey from its origins and ties to Situationism to its evolution as an independent publication, it becomes evident how complex an endeavour it is to construct the true lineage of a periodical – especially one whose history has evolved through ruptures, fragmentations, reconciliations, loss and renewal. Finding its roots, therefore, is both a captivating and intricate endeavour, as each influence becomes a node within a broader network of ideas – each one shaping and reshaping others. Often, the evolution of a periodical isn't fully apparent even to the editor who produces it, as the process is shaped by unforeseen influences, new layers, shifting contexts and the editor's own evolving vision.[53] Certainly this

44 *Surréalisme révolutionnaire* was a French periodical published in one issue in 1948. It was edited by Christian Dotremont – founder of Revolutionary Surrealism (cf. footnote no. 5) – with Asger Jorn, Noël Arnaud, Zdeněk Lorenc. It became a reference for *The Situationist Times* thanks to de Jong's co-editorship with Arnaud on the first two issues.

45 de Jong, Pollet 2019, 31.

46 Jorn 1957.

47 de Jong, Prestsæter 2019, 132.

48 de Jong, Prestsæter 2019, 132.

49 All issues of *i10* are freely available online on Delpher.nl: `https://www.delpher.nl/nl/tijdschriften/results?page=1&cql%5B%5D=(alternative+all+%22i10%22)&coll=dts`. See also Helmond 1994.

50 On Benjamin in *i10* see Peters 2023.

51 de Jong, Pollet 2019, 31.

52 Aside from the mentioned references, in a recent interview with Amy Sherlock, de Jong stated that another reference was the international lettrist magazine Potlatch (1954-57). Cf. de Jong, Sherlock 2017.

53 This has to do with the periodical's highly malleable and evolving nature, but also to de Jong's fluid and anti-organisational editorial practice. On the latter see de Jong 1964, 16.

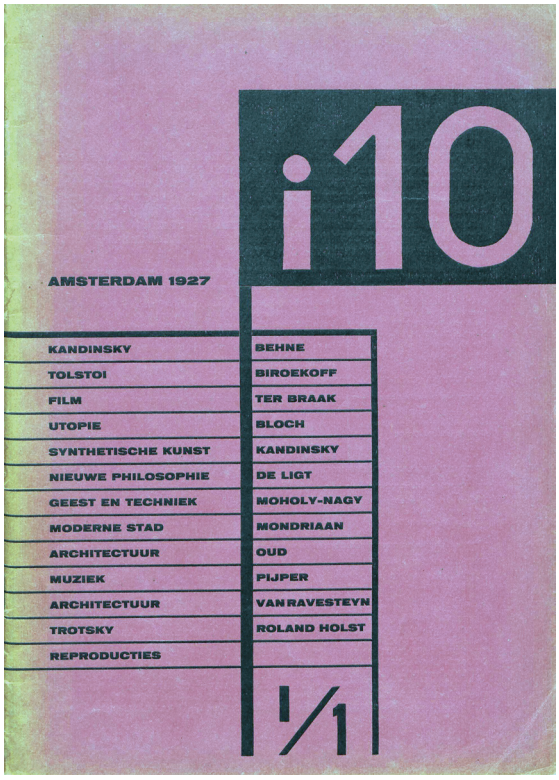


Figure 10 Arthur Müller Lehning (ed.), *i10*, 1, 1927. Cover

is the case with Jacqueline de Jong, whose ideas on the periodical and its "Jornian" influences,[54] despite its attempts to liberate itself from, in the end remained, as she put it, "complementary" to situationism.[55]

In conclusion, understanding de Jong's editorial efforts and the compositional yet elusive character of *The Situationist Times* – both in its experimental use of topology and its resistance to categorisation within the Situationist movement – requires further reflections. These will not be conclusive, rather they will remain open to new imageries around both the nature of the periodical and its making; less mechanical and rigid, and instead allowing for the spontaneous incursions of the calculable and the unknown. The experimentations, innovations, propositions and formal solutions proposed by de Jong are ways to explore the periodical's possibilities, both as a medium of knowledge production and circulation, and as an artwork.

In the spaces of the magazine – its pages and its formal structures – de Jong proposes a process free from constraints: from time and space, from divisions, restrictions, boundaries, traditions, practices, styles and organisational structures. The periodical becomes an organic, malleable entity, where even the editorial team is not fixed. This freedom was certainly tied to de Jong's own artistic autonomy, which she could no longer take for granted after the schism with the Situationist movement. It also reflects a practice that adapts to the periodical's evolving nature. With its specific temporality, the periodical serves as an open-ended, fluid and transitory platform for the dissemination of art.[56] As such, the periodical is more about beginnings, revisitations and experimentations that might not find a place in the more fixed formats of books or catalogues.

Each new issue and every page bring new reflections, positions and research, admitting revisitations, new perspectives and fresh examinations, as seen in issues 3 to 5 with their thematic and topological approaches. The periodical becomes what de Jong described as a "dynamic collage"[57] where diverse histories, formal languages and systems of expression intersect, transforming the printed page into a multidimensional and multitemporal object. In de Jong's capable hands, the periodical embraces disorder, transience and the absurd; it becomes the epitome of a process perpetually open to change and reinterpretation. Not just of the editor and its contributors, but of the readers themselves, which may enter the volume at different stages and opt for other interpretations of its contents. However, while the dynamic nature of periodicals is relatively straightforward, collage as an assemblage methodology is more complex.[58] For de Jong, collage becomes a generative tool for renewing knowledge, presenting not a selection but a variety of languages, disciplines, practices, materials, theories and images that converge on each page to create new meanings. This approach redefines the role of the editor as artist and the periodical as a resonant medium of research, comparison, display and artistic creation, influencing both its contemporaneity and the decades that follow.

54 Kurczynski observed that some images published by de Jong are identical to those published by Jorn. See Kurczynski 2011, 166.

55 de Jong, Pollet 2019, 31.

56 Beetham 1989.

57 de Jong, Prestsæter 2019, 133.

58 On collage and its intrinsic possibilities see amongst others Greenberg [1959] 1991; Krauss [1990] 1996; Taylor 2004; Waldman 1992.

The echoes created within its pages, guided by de Jong's forward-thinking vision, align with Jorn's assertion that

> only spatial constructions with durations that stretch from a minute to thousands of years can be Situationist instruments.[59]

The Situationist Times thus emerges as an inherently Situationist project: it epitomises the durational aspect of culture, functioning not only as a periodical but as an artwork in its own right – a living, adaptable entity that continually generates new contexts, connections and possibilities for future interpretations.

Bibliography

Aarons, P.; Roth, A. (2009). *In Numbers: Serial Publications by Artists since 1955*. Zurich.

Allen, G. (2011). *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, MA; London.

Bayar, D. et al. (eds) (2021). *Jacqueline de Jong: The Ultimate Kiss*. Brussels.

Beetham, M. (1989). "Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre". *Victorian Periodicals Review*, 22(3), 96-100.

Boivent, M.; Perkins, S. (eds) (2015). *The Territories of Artists Periodicals*. Rennes; De Pere.

Danzker, J.-A.B.; Dornacher, P. (eds) (2006). *Gruppe SPUR*. München.

Debord, G.E. [1967] (2013). *The Society of the Spectacle*. Berkeley, CA.

Debord, G.E.; Internationale Situationniste (ed.) (December 1960). "La quatrième conférence de l'I.S. a Londres". *Internationale Situationniste 5*. Paris.

Déjean, G.; de Jong, J. (2020). *Jacqueline de Jong. Interview with Gallien Dejean*. Paris.

de Jong, J. (ed.) (1963). *The Situationist Times 3*. Hengelo.

de Jong, J. (1964). "Letter on The Situationist Times. Paris, the 8th of February, 1964". Prestsæter, E. (ed.), *These Are Situationist Times*. Oslo, 189-91.

de Jong, J. (2019). "Jacqueline de Jong. Announcement". Prestsæter, E. (ed.), *These Are Situationist Times*. Oslo, 189-91.

de Jong, J.; Arnaud, N. (1962). *The Situationist Times 1*. Hengelo.

de Jong, J.; Pollet, J. (2019). "Conversation: Jacqueline de Jong and Juliette Pollet". Prestsæter, E. (ed.), *These Are Situationist Times*. Oslo, 27-37.

de Jong, J.; Prestsæter, E. (2019). "Conversation: Jacqueline de Jong and Ellef Prestsæter". Prestsæter, E. (ed.), *These Are Situationist Times*. Oslo, 130-41.

de Jong, J.; Sherlock, A. (2017). "The Life and Times of Jacqueline de Jong". *Frieze*, 186, 128-34.

Diederichsen, D. (2007). "Persecution and Self-Persecution: The SPUR Group and Its Texts: The Neo-avant-garde in the Province of Postfascism". *Grey Room*, 26, 56-71.

Fasiolo, B.M. (2016). "Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Exposition at ZKM Karlsruhe 2016. A Conversation with the Curator, Roberto Ohrt". *La Rivista di Engramma*, 139, 117-31. https://doi.org/10.25432/1826-901X/2016.139.0014.

Galimberti, J. (2016). "The Spur Group, Détournement and the Politics of Time in the Adenauer Era". *Oxford Art Journal*, 39(3), 399-419. https://doi.org/10.1093/oxartj/kcw024.

Galimberti, J. (2017). *Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe (1956-1969)*. Liverpool.

Greaves, K. (2014). "Hell-Horse: Radical Art and Resistance in Nazi-Occupied Denmark". *Oxford Art Journal*, 37(1), 47-63.

Greaves, K. (2015). *Mobilizing the Collective: Helhesten and The Danish Avant-Garde, 1934-1946* [PhD Dissertation]. New York: City University of New York.

Greenberg, C. [1959] (1991). "Il collage". *Arte e cultura. Saggi critici*. Torino.

Harris, S. (2012). "How Language Looks: On Asger Jorn and Noël Arnaud's *La Langue Verte*". *October*, 141, 111-32. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00103.

Helmond, T. van (ed.) (1994). *i10 sporen van de avant-garde*. Heerlen.

Henriksen, N. (2003). "Asger Jorn and the Photographic Essay on Scandinavian Vandalism". *Inferno*, 8.

Hugill, A. (2015). *'Pataphysics: A Useless Guide*. Cambridge, MA.

Jorn, A. (1957). *Guldhorn Og Lykkehjul*. Copenhagen.

Jorn, A. [1960] (2019). "On the Anti-situation of Amsterdam". Jakobsen, J.; Rasmussen, M.B. (eds), *These Are Situationist Times*. Oslo, 45.

Jorn, A. (1964). *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*. Copenhagen.

Jorn, A. [1962] (2002). *The Natural Order and Other Texts*. Transl. by P. Shield. Ashgate.

Jorn, A. [1964] (2015). "On the Triolectical Method in Its Applications in General Situlogy". Jakobsen, J.; Rasmussen, M.B. (eds), *Cosmonauts of the Future*. Transl. by P. Shield. Copenhagen; New York, 133-76.

Krauss, R. [1990] (1996). "A proposito dei nudi di Irving Penn: la fotografia come collage". Grazioli, E. (a cura di), *Teoria e storia della fotografia*. Milano.

Kurczynski, K. (2011). "Red Herrings: Eccentric Morphologies in *The Situationist Times*". Jakobsen, J.; Rasmussen, M.B. (eds), *Expect Anything, Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Copenhagen; New York, 131-82.

Kurczynski, K. (2019). "Asger Jorn and Cobra – A Many-Headed Beast". Hjartarson, B. et al. (eds), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*. Leiden, 161-88.

Kurczynski, K. (2021). *The Cobra Movement in Postwar Europe: Reanimating Art*. New York.

59 Jorn 1960, here cited from Prestsæter 2019, 45.

"La quatrième conférence de l'I.S. à Londres" (1960). *Internationale Situationniste*, 5, Décembre, 19-23.

Le Bureau International du Surréalisme révolutionnaire (1999). *Le surréalisme révolutionnaire*. Bruxelles.

Lury, C. (2013). "Topological Sense-Making: Walking the Mobius Strip from Cultural Topology to Topological Culture". *Space and Culture*, 16(2), 128-32. https://doi.org/10.1177/1206331213475780.

Lury, C.; Parisi, L.; Terranova, T. (2012). "Introduction: The Becoming Topological of Culture". *Theory, Culture & Society,* 29(4-5), 3-35. https://doi.org/10.1177/0263276412454552.

Malraux, A. (1954). *The Voices of Silence*. Transl. by S. Gilbert. London.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham; London.

Murrieta Flores, D.A.J. (2017). *Situationist Margins: The Situationist Times, King Mob, Black Mask, and S.NOB Magazines (1962-1970)* [PhD Dissertation]. Colchester: University of Essex.

Peters, M. (2023). "Benjamin in *i10*: Journalistic Networks, Exchange, and Reception behind a Dutch, Multi-Lingual, Avant-Garde Magazine". *Monatshefte*, 115(2), 189-203.

Phillpot, C. (1976). "Movement Magazines. The Years of Style". Phillpot, C.; Fawcett, T. (eds), *The Art Press: Two Centuries of Art Periodicals*. London, 41-4.

Phillpot, C. (1980). "Art Magazines and Magazine Art". *Artforum*, 18(6), 52-4.

Pindell, H. (1977). "Alternative Space: Artists' Periodicals". *Print Collector's Newsletter*, 8(4), 96-121.

Pollet, J. (2011). "De l'usage des mathématiques comme instrument de subversion: *The Situationist Times* (1962-1967)". *Histoire de l'art*, 68(1), 101-10. https://doi.org/10.3406/hista.2011.3364.

Prestsæter, E. (ed.) (2019). *These Are Situationist Times! An Inventory of Reproductions, Deformations, Modifications, Derivations, and Transformations*. Oslo.

Prestsæter, E. (ed.) (2023). *Open Creation and Its Enemies: Asger Jorn in Situation*. Valencia.

Rasmussen, M.B. (2004). "The Situationist International, Surrealism and the Difficult Fusion of Art and Politics". *Oxford Art Journal*, 27(3), 365-87.

Rasmussen, M.B.; Jakobsen, J. (eds) (2011). *Expect Anything, Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Copenhagen; Brooklyn, NY.

Rasmussen, M.B.; Jakobsen, J. (eds) (2015). *Cosmonauts of the Future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Copenhagen; New York.

Rossi, S. (2022). "*The Situationist Times*. Drawing and Design of Situlogy". *Diségno*, 11, 189-98. https://doi.org/10.26375/disegno.11.2022.20.

Routhier, D. (2023). *With and Against. The Situationist International in the Age of Automation*. London; New York.

Schulmann, D.; de Bretagne, A. (2017). "L'Art en Train de se Faire". *La diffusion de l'art à travers les revues*. Dossiers pédagogiques – Collections du Musée Bibliothèque Kandinsky. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-revues/ENS-revues.html#texte.

Shield, P. (1998). *Comparative Vandalism: Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life*. London.

Stokvis, W.L. (2017). *Cobra: The History of a European Avant-Garde Movement, 1948-1951*. Rotterdam.

Stracey, F. (2014). *Constructed Situations: A New History of the International Situationist*. London.

Taylor, B. (2004). *Collage: The Making of Modern Art*. London.

Trespeuch-Berthelot, A. (2016). *L'Internationale Situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*. Paris.

von Osten, M.; Watson, G. (eds) (2019). *Bauhaus Imaginista: A School in the World*. New York.

Waldman, D. (1992). *Collage, Assemblage and the Found Object*. London.

Wark, M. (2008). *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York.

Wark, M. (2011). *The Beach beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London; New York.

Wollen, P. (1989). "The Situationist International". *New Left Review*, 174(1), 1.

Alia itinera

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

«Le cupole più antiche d'Italia s'osservano piane» Ludovico Antonio David e la polemica contro l'impiego delle lanterne nelle cupole da affrescare

Stefano Pierguidi
Università La Sapienza Roma, Italia

Abstract The article analyzes some unpublished pages of a treatise by the painter Ludovico Antonio David (1704), putting them in relation with the reflections of Carlo Fontana around the domes frescoed in the seventeenth century and with the previous history of this specific genre of monumental painting.

Keywords Ludovico Antonio David. Correggio. Carlo Fontana. Domes. Cupolas. Bramante.

Il carattere polemico della personalità di Ludovico (o Lodovico) Antonio David è stato messo bene in luce fin dal 1976, nel lungo articolo in cui Nicholas Turner analizzava per primo il testo de *L'Amore dell'arte*, il trattato del pittore terminato nel 1704 e rimasto manoscritto (allora era noto in due esemplari, uno dei quali conservato all'Accademia di San Luca di Roma).[1] David aveva a quella data già pubblicato un altro testo, edito nel 1695, assai più breve, nel quale, descrivendo la sua più importante opera pittorica romana, la decorazione ad affresco della cupola della Cappella del Collegio Clementino (distrutta nel 1936 – ne rimangono solo alcuni lacerti – ma nota attraverso foto d'epoca), coglieva l'occasione per polemizzare, sebbene quasi in punta di penna in questo primo scritto, con gli architetti contemporanei:

> Restava per ultimo d'adornare il lanternino, che è quel buco pernicioso alle Cupole, e perciò ritrovato dalle massime Witruviane [sic] negl'edifizii degl'insignissimi Raffaele Sanctio, e Bramante Lazari d'Urbino, dall'accennato Correggio, e da altri di buon gusto, anzi quell'aberinto in cui intricati i più famosi pennelli moderni, gl'è convenuto, o dipingere nel concavo Emisferuccio una delle tre Persone Divine, dall'altre disgionta, ed in tal luogo quasi imprigionata, ò lasciarli, imperfetti alla curiosità degl'osservanti [...] Per rimediare dunque in quest'opera à tal difetto quasi commune alla più moderna Architettura [...] hò rappresentato il medesimo esser un Tabernacolo dagl'Angeli fabricato al nome di Maria, e per lo Cielo posato [...]. (Davide 1695, 208)

Fino a oggi non sembra sia mai stato rilevato che David qui stava evidentemente attaccando, pur senza menzionarlo, Carlo Fontana, l'architetto della cappella che egli era stato chiamato ad

1 Turner 1976, 160. Sul rapporto di David con l'Accademia di San Luca cf. ora Ventra 2019, 184-97. Su David, oltre al volume citato alla nota 2, rimane fondamentale Enggass 1987.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-07-16
Accepted 2024-09-30
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 | Pierguidi CC BY 4.0

Citation Pierguidi, S. (2024). "«Le cupole più antiche d'Italia s'osservano piane» Ludovico Antonio David e la polemica contro l'impiego delle lanterne nelle cupole da affrescare", *Venezia Arti*, 33, -136.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/009

affrescare,[2] contro il quale egli sarebbe tornato a scagliarsi, esplicitamente, ne *L'Amore dell'arte*.[3] Il ritrovamento di un terzo manoscritto di quest'opera **[fig. 1]** è stata l'occasione per tornare a occuparmi di questo tema,[4] poiché anche nel suo più tardo e maturo trattato David tornò ad affrontare la questione di quelle 'perniciose' lanterne, producendosi in una breve digressione di storia dell'architettura (riportata qui in appendice), certamente di grande interesse, ma anche molto ingenua e sostanzialmente infondata nelle sue linee generali.[5] In questa egli citava un solo importante trattato di architettura, quello del vicentino Vincenzo Scamozzi, ma sebbene avesse vissuto per molti anni a Venezia, David non chiamava in causa nessuna delle cupole medievali o rinascimentali, tanto della Dominante quanto dei suoi territori, che pure sarebbero state funzionali, come precedenti e modelli, al suo discorso critico.[6]

Quanto si legge nel 1695 in merito alle cupole deve senz'altro essere messo in rapporto a un precedente e ben più importante volume che aveva dato alle stampe proprio Fontana, ovvero *Il Tempio Vaticano e la sua origine* del 1694. In un passo ben noto l'architetto ticinese commentava positivamente le 'Cupole doppie' come quella del Vaticano

> e susseguentemente la Cappella della Nobilissima Famiglia Cibo, fatta con nostro disegno nella Chiesa di Santa Maria del Popolo: mercé le loro dupplicate Cupole ci somministrano quel bel pago di vista, tanto esteriore, come interiore; per vietare più che si puole quelle uniche, che non permettono totale abilità per la somministrazione sudetta, come si riconosce in quelle di Sant'Andrea della Valle, Sant'Agnese e San Carlo al Corso, che per essere d'una sola, compariscono bensì di bella gratia di fuori, ma dentro acute e incommode al vedere; e viceversa quella del Giesù, che di dentro piace, ma di fuori non dà quella gratia che vorrebbe l'occhio a causa della poca elevazione obligata al Sesto di dentro. (Fontana 2003, 188; 361 dell'edizione originale)[7]

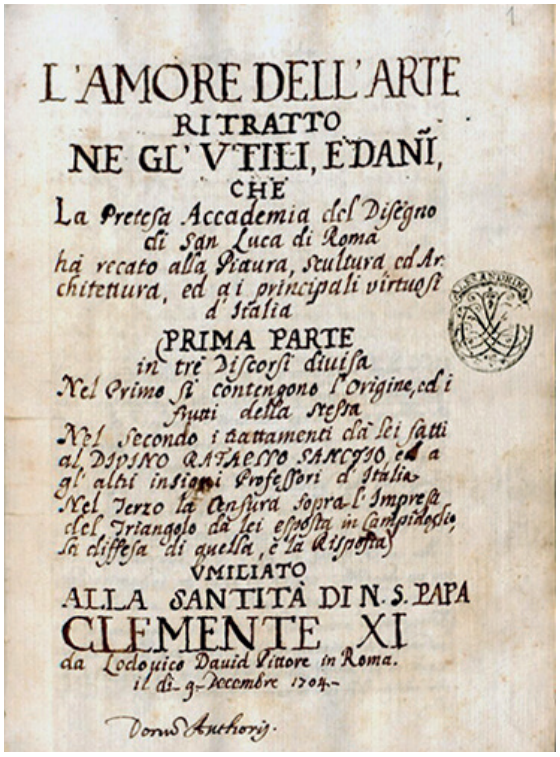

L'AMORE DELL'ARTE
RITRATTO
NE GL' VTILI, E DANÑ,
CHE
La Pretesa Accademia del Disegno
di San Luca di Roma
hà recato alla Pittura, Scultura ed Architettura, ed a i principali virtuosi
d'Italia
PRIMA PARTE
in tre Discorsi diuisa
Nel Primo si contengono l'Origine, ed i
Nel Secondo i trattamenti da lei fatti
al DIPINTO RAFAELLO SANCTIO, ed a
gl' altri insigni Professori d'Italia.
Nel Terzo la Censura sopra l'Impresa
del Triangolo da lei esposta in Campidoglio,
la diffesa di quella, e la Risposta.
VMILIATO
ALLA SANTITÀ DI N. S. PAPA
CLEMENTE XI
da Lodouico Dauid Pittore in Roma.
il dì 9 Decembre 1704.
Deus Author.

Figura 1 Frontespizio di Ludovico Antonio David, *L'amore dell'arte*. 1704. Roma, Biblioteca Alessandrina, ms 144

Fontana non menzionava qui esplicitamente né pittori né affreschi, ma quando affermava che le cupole alte a una sola calotta erano «dentro acute e incommode al vedere» egli doveva avere in mente proprio il problema posto dalle decorazioni ad affresco (e lo conferma un passo successivo che sarà riportato più avanti). D'altronde le prime due cupole semplici citate da Fontana come esempi di profili belli se visti da fuori erano quelle di Sant'Andrea della Valle e di Sant'Agne-

2 Per un'analisi di quel brano di David cf. comunque Frangenberg 1994, 192; Capelli 2004, 74-5; Pierguidi 2014, 102-3.

3 Turner 1976, 175.

4 Questo articolo nasce a seguito del rinvenimento, nell'ottobre del 2019, dell'esemplare manoscritto de *L'Amore dell'arte* di Lodovico Antonio David nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma (ms 144) da parte di Raffaella Crociani (che ringrazio per avermelo subito segnalato). Il testo di questo articolo è sostanzialmente fedele all'intervento che tenni alla successiva giornata di studi, *Ludovico Antonio David dal Ticino a Venezia, a Roma. Una voce polemica al tempo di Clemente XI*, organizzata sempre in Alessandrina, in occasione della suddetta scoperta, da Luca Pezzuto e Stefania Ventra (20 ottobre 2022). È attualmente in corso di pubblicazione l'edizione critica del testo di David a cura di Pezzuto e Ventra, che ringrazio per i molti e utili suggerimenti. Per un'importante anticipazione dei risultati della loro ricerca cf. Pezzuto, Ventra (in corso di stampa).

5 La parte finale di questo lungo passaggio, quella relativa al crollo della Cupola del Gesù a Napoli (nella versione del manoscritto dell'Accademia di San Luca), era già stata commentata in Capelli 2004, 74.

6 Su questo tema (si pensi ad esempio al silenzio sulla cupola affrescata da Pordenone in San Rocco a Venezia), o ancora su quello delle cupole emiliane che potevano essere note a David (a partire da quella della Madonna del Fuoco a Ravenna, decorata da Carlo Cignani) non è stato possibile riflettere, per ragioni di spazio, in questa sede.

7 Pierguidi 2014, 98.

e-ISSN 2385-2720

Figura 2 Giovanni Lanfranco, *Assunzione della Vergine*, 1625-27. Roma, Sant'Andrea della Valle, cupola

se in Agone: nella prima, come ho argomentato in altra sede, i celeberrimi affreschi di Giovanni Lanfranco **[fig. 2]** erano stati inizialmente mal recepiti proprio per gli scorci eccessivi a cui erano sottoposte le figure poste a un'altezza inusitata, mentre quelli della seconda, la cui esecuzione Ciro Ferri aveva trascinato dal 1670 fino alla sua morte nel 1689, furono accolti ancora più freddamente; la terza, quella di San Carlo al Corso, non era mai stata affrescata proprio per l'eccessiva altezza della calotta.[8] Fontana poi spiegava come spesse volte, intervenendo su edifici già impostati, con muri che non potevano sostenere cupole doppie, si era costretti a optare per quelle semplici, e concludeva:

> Che perciò nelle seguenti tavole vi è scolpita la Regola da Noi inventata e pratticata in molte altre Cupole, et in particolare in quella che copre la Cappella del Collegio Clementino di nostro disegno, sono riuscite in un contorno piaciuto tanto agl'Architetti, come a Pittori […]. (Fontana 2003, 188-9; 361 dell'edizione originale)

Quasi paradossalmente, quindi, solo in questo caso venivano chiamate in causa esplicitamente le pitture all'interno di una cupola, e si trattava proprio di quella della Cappella del Collegio Clementino da cui si è qui partiti **[fig. 3]**. Per Fontana quella cupola aveva «un contorno piaciuto tanto agl'Architetti, come a Pittori», ed effettivamente David nel suo testo del 1695 non aveva nulla da eccepire circa l'angolatura del sesto di quella calotta; il problema, per lui, era la lanterna.

Non è impossibile, peraltro, che Fontana sapesse bene che i pittori non solo avevano problemi a dipingere calotte poste troppo in alto, ma mal tolleravano anche l'apertura delle lanterne in cima alle cupole. La commissione a David di quei perduti affreschi, è bene ricordarlo, era del 1692, e la costruzione stessa della cappella era stata terminata nel 1687, quando la stesura de *Il Tempio Vaticano* era sostanzialmente terminata. Sebbene non sia possibile stabilire se Fontana avesse avuto modo di intervenire su quel passo sopra riportato dopo un eventuale scambio di opinioni con David intorno al 1692-93, si trattava di temi che erano sul

8 Pierguidi 2014, 88-94, 108-12.

e-ISSN 2385-2720

tavolo dalla prima metà del secolo, ed erano stati discussi in seno all'Accademia di San Luca al tempo del pontificato Barberini.[9] Ora, è ben noto quanto stretti, sebbene difficili, fossero stati i rapporti di David con quella prestigiosa istituzione romana (nella quale egli non venne mai accolto),[10] di cui Fontana era stato principe già nel 1684-86 e poi lo sarebbe stato di nuovo nel 1694-98: probabile allora che entrambi fossero al corrente del contenuto del dibattito tenutosi all'Accademia negli anni trenta, magari attraverso anche la lettura delle carte originali poi andate perdute (a noi la questione è nota solo attraverso la breve sintesi che ne diede all'inizio dell'Ottocento Melchiorre Missirini).[11] D'altronde Bernini, di cui Fontana era stato allievo, doveva aver preso parte a quel dibattito, e senz'altro egli si espresse circa il tema della lanterna mentre si trovava a Parigi nel 1665.[12] Certo è che il testo di David del 1695, da molti punti di vista, deve essere giudicato come una risposta a quello dell'anno prima di Fontana. E a questo proposito si deve subito sottolineare come egli ignorasse del tutto la questione che più era stata a cuore all'architetto, ovvero la distinzione tra cupole doppie e semplici, con la netta preferenza per le prime da parte del Ticinese.

David, come si è visto, specificava che in Vitruvio non si faceva menzione di lanterne,[13] e poi citava – si direbbe proprio sulla scorta di quanto era stato messo agli atti all'Accademia di San Luca negli anni trenta – le cupole di Raffaello e Bramante che si uniformavano ai precetti antichi, avendo senz'altro in mente quelle assai celebri, entrambe a Roma, della Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo **[fig. 4]** e del Tempietto di San Pietro in Montorio.[14] Tra gli architetti insigni di primo Cinquecento che non avevano fatto ricorso alle lanterne poneva anche Correggio. Il nome del grande pittore, autore della più celebrata decorazione ad affresco di una cupola, quella della Cattedrale di Parma **[fig. 5]**, doveva senz'altro essere stato chiamato in causa già al tempo della disputa dell'Accademia di San Luca, probabilmente da Lanfranco, ma nel breve resoconto fornitoci da Missirini non ve ne è traccia, quindi non possiamo averne la certezza.[15] In ogni caso ben difficilmente, in quel contesto, Allegri sarebbe stato citato come architetto. David, grande ammiratore del pittore lombardo, doveva essere in contatto con Sebastiano Resta, colui che più di ogni altro fece di Correggio un campione della pittura secondo solo a Raf-

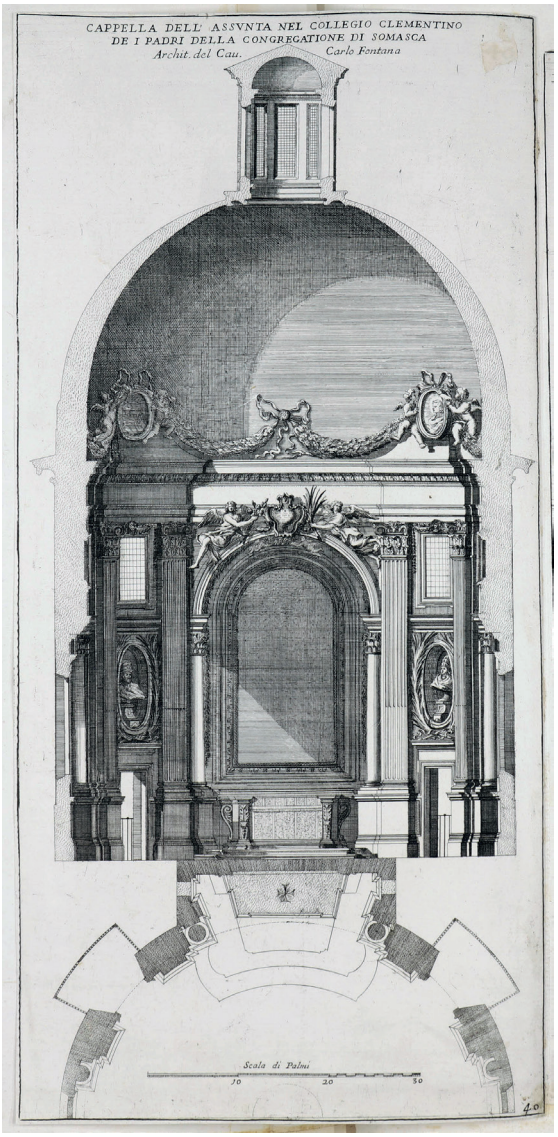


Figura 3 Spaccato della Cappella del Collegio Clementino, da Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*. Roma, 1690 circa

9 Cf. *supra* e Pierguidi 2014, 94-7.
10 Cf. in particolare l'articolo di Turner e il libro di Ventra (citati nella nota 1).
11 Pierguidi 2014, 102.
12 Pierguidi 2014, 96-7.
13 Frangenberg 1994, 198.
14 Pierguidi 2014, 101, 103.
15 Pierguidi 2014, 94, 101-2.

Figura 4 Raffaello (su disegno di), *Dio Padre circondato dalle allegorie del Sole e dei Sette Pianeti*, 1524-30 Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, cupola

Figura 5 Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1516. Parma, Cattedrale, cupola

faello.[16] Il padre oratoriano nel 1707, a proposito dei celebratissimi affreschi nella cupola della Cattedrale di Parma, avrebbe scritto:

> Qui il Correggio convocati tutti i suoi spirti à consiglio, e li bisognò prima fare da Architetto per potere poi fare da buon Pittore, poiché la Cuppola sta voltata sopra un tamburo di smisurata altezza, che li convenne ridurlo à moderata proportione con dividerlo in due. (Resta 1958, 46)

È stato appurato, effettivamente, che Correggio fece apportare delle modifiche al tamburo, facendovi aprire delle grandi finestre circolari necessarie a illuminare le sue pitture anche in assenza di quella lanterna che egli, certo, non avrebbe mai voluto in cima alla volta.[17] Oggi, inoltre, si ritiene generalmente che Correggio avesse la possibilità di interfacciarsi con Bernardino Zaccagni, allora impegnato nei lavori di modifica della cupola di San Giovanni Evangelista (affrescata subito dopo).[18] In quel caso è evidente che il pittore godesse di un prestigio e quindi anche di un peso assai maggiori dell'architetto, ed è possibile che egli davvero influenzasse le scelte di chi portava avanti i lavori di costruzione: non stupisce allora che la lanterna fosse anche in San Giovanni Evangelista, finta, ovvero senza alcuna corrispondenza all'interno: Correggio ebbe così la possibilità di lavorare su una superficie continua. David era arrivato anch'egli, magari discutendone con Resta, a quella conclusione? Un interesse di Correggio per l'architettura, d'altronde, è testimoniato da alcuni suoi disegni, in particolare uno oggi all'Ashmolean Museum di Oxford, guarda caso una riflessione sul tempio cupolato a pianta centrale, di leonardesca memoria (ma ripreso dall'esterno: impossibile ipotizzare la natura della lanterna appena schizzata), che ha fatto anche suggerire un possibile rapporto di Correggio con la fabbrica rinascimentale della Steccata di Parma (sulla quale cf. anche *infra*).[19]

È comunque solo nel successivo trattato rimasto manoscritto che David si sarebbe lanciato in un'incauta dissertazione sull'architettura delle cupole del primo Rinascimento italiano. Egli, innanzi tutto, non essendo un architetto, non faceva distinzione tra cupole vere e proprie e tiburi o tribune, anche perché quella distinzione era pian piano venuta meno tra Cinque e Seicento. Ma è chiaro che in rapporto a ciò che più interessava l'autore, ovvero la decorazione interna delle volte, si trattava di una questione piuttosto importante: le cupole estradossate erano state generalmente pensate prima di tutto per essere ammirate dall'esterno, laddove per le cupole-tiburio era vero il contra-

16 Circa i (difficili) rapporti di David con l'ambiente romano e l'allacciarsi delle relazioni con Sebastiano Resta, è lo stesso pittore luganese a informarci, attraverso il carteggio con Ludovico Antonio Muratori, cf. Al Kalak 2012, 66-102. A questo proposito cf. soprattutto Bonardi 2013, in particolare 135-7; cf. anche Facchin 2022, in particolare 207-8; Pezzuto, Ventra (in corso di stampa).

17 Adorni 2006, 111.

18 Wind 2002, 48. Su Zaccagni cf. soprattutto Salmi 1918, e Adorni 2020.

19 DeGrazia 2007; Adorni 2008, 58-9.

e-ISSN 2385-2720

rio.[20] È vero che David studiò quelle di Roma, e notò ad esempio che, al pari delle due già citate di Bramante e Raffaello, pure quella molto antica di Santa Maria del Popolo (1474-75) – che peraltro secondo David era sempre opera di Bramante («la principale del Lazari») – era priva di lanterna (ed era stata affrescata nel 1656-67 da Raffaello Vanni, sebbene David non lo ricordasse).[21] E poco più avanti egli aggiungeva all'elenco anche il caso dell'assai meno nota cupola di Sant'Agostino, che era stata voltata poco dopo l'altra di Santa Maria del Popolo (1479-82 circa), con la quale aveva molti elementi in comune,[22] ma che David credeva assai più antica (cf. *infra*). Si trattava di un organismo che ci è noto attraverso fonti documentarie e grafiche, ma che venne completamente rifatto da Luigi Vanvitelli intorno al 1756 perché minacciava rovina (e va da sé che allora venne dotata di una lanterna, come era ormai consuetudine da oltre un secolo). Con ogni probabilità anche quella calotta si presentava agli occhi di David affrescata, e anzi quelle perdute pitture dovevano essere immediatamente successive al lavoro in muratura, poiché la guida stampata nel 1750 da Gregorio Roisecco, la più affidabile di Roma, riportava che «li quattro Evangelisti negl'Angoli della Cuppola sono di Bernardino Pentoricchio, insieme colle altre Pitture»;[23] e si immagina che quelle «altre pitture», magari semplici decorazioni a fondo blu simili al celebre, perduto 'cielo' nella volta della Cappella Sistina opera di Piermatteo d'Amelia, fossero proprio nella calotta.

David era approdato a Roma nel 1686 dopo un breve ma fondamentale soggiorno a Parma (iniziato nel 1684), dove aveva coltivato quel mito di Correggio. A Parma, quindi, egli aveva avuto modo di ammirare anche la cupola di Santa Maria della Steccata, anch'essa dotata solo di una lanterna finta, e internamente affrescata da Bernardino Gatti, detto il Sojaro, con un'*Assunzione della Vergine* (1560-70) direttamente ispirata al capolavoro di Correggio **[fig. 6]**.[24] Ma a proposito di questa cupola il pittore-trattatista luganese, sulla scorta certamente delle *Vite* di Giorgio Vasari (che

Figura 6 Bernardino Gatti, detto il Sojaro, *Assunzione della Vergine*, 1560-70. Parma, Santa Maria della Steccata, cupola

era stato peraltro assai cauto: «chiesa stata fatta, come si dice, con disegno et ordine di Bramante»; e che strategicamente non veniva citato da David), riprese ad azzardare ipotesi, attribuendone il progetto, senza alcuna esitazione, a Bramante. Si trattava di un altro edificio impostato da Zaccagni – su idee che si immaginano fornite forse da un grande dell'architettura: le ipotesi spaziano da Bramante, appunto, a Leonardo fino a Correggio – già nel 1521,[25] per la cui cupola, che a quell'altezza cronologica era di dimensioni assai notevoli, sarebbe stato richiesto un parere ad Antonio da Sangallo il Giovane nel 1526; ed è davvero significativo che questi a proposito delle fonti di illuminazione della chiesa specificasse che una sarebbe stata «in mezo a la cupulla»: egli cioè raccomandava la realizzazione di una lanterna vera, non un elemento semplicemente decorativo come quello poi realizzato nel 1535.[26] Questo conferma, se ce ne fosse bisogno, come già allora le lanterne fossero giudicate un elemento qua-

20 Sull'evoluzione storica delle diverse tipologie di cupole, da un punto di vista della loro struttura, cf. prima di tutto Rocchi 2011, in particolare il capitolo 4 che affronta la scissione tra esterno e interno, e quindi la nascita del tiburio. La fortuna di quest'ultimo in ambito lombardo, ad esempio, si fotografa bene leggendo i due trattati di Giovanni Paolo Lomazzo (1585 e 1590) nei quali non viene mai impiegato il termine 'cupola', neanche a proposito di quella di Parma affrescata da Correggio, mentre ricorre numerose volte 'tiburio'. Lo stesso Giorgio Vasari, è bene ricordarlo, impiega molto più spesso 'tribuna' di 'cupola', come nel caso, appunto, della volta affrescata a Parma da Correggio. In questa sede non si farà distinzione tra cupole e cupole-tiburio (quale è, ad esempio, quella bramantesca di Santa Maria presso San Satiro).

21 Si trattava, inoltre, di un inedito organismo a doppia calotta, cf. Bellini 2009, 373-4; Pierguidi 2014, 105.

22 Samperi 1999, 47-9.

23 *Roma antica, e moderna* 1750, 1: 533.

24 Pierguidi 2022, 201-2.

25 Adorni 2008, 54-5.

26 Adorni 1978, 95-100; 2008, 76-8, 86.

e-ISSN 2385-2720

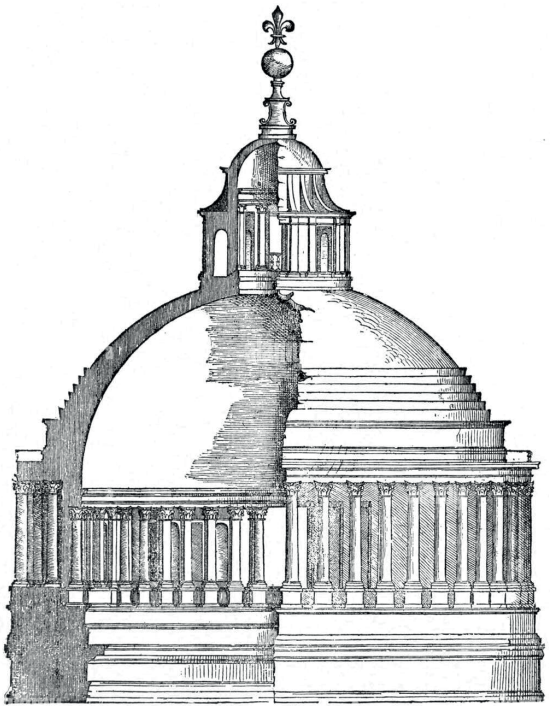


Figura 7 Spaccato della cupola bramantesca di San Pietro, da Sebastiano Serlio, *Il terzo libro… nel qual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*. Venezia, 1540

si imprescindibile nella costruzione delle cupole, anche e soprattutto nell'architettura romana: a esprimersi in tal senso era infatti il maggiore erede di Bramante e Raffaello. Parma, però, sembra costituisse un'eccezione nel più ampio contesto italiano del tempo, e all'origine di quell'eccezione era stato effettivamente Correggio, con i suoi insuperabili e ammiratissimi capolavori, che si volevano replicare e citare; e per farlo c'era bisogno di cupole prive di lanterne.

David poi si lanciava nella più spericolata delle sue ipotesi: «si crede [che Bramante] avesse ancora ordinata quella del gran tempio vaticano, la quale con la lanterna è poi stata defformata». In realtà, nonostante i pochi elementi a nostra disposizione per stabilire quali fossero le caratteristiche della cupola con la quale il grande architetto avrebbe voluto coronare il suo progetto per la basilica petrina, non ci sono dubbi che egli, sulla scorta appunto del Pantheon («il Pantheon sulle volte del Tempio della Pace», secondo una celebre massima riferita proprio a Bramante, o anche a Michelangelo), vi avrebbe previsto una lanterna, ovvero una fonte luminosa posta al centro della volta: lo conferma l'unico disegno di massima, di sua mano, riferibile all'alzato (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 20A r), la medaglia di fondazione di Cristoforo Caradosso, e la celebre incisione pubblicata nel 1540 da Sebastiano Serlio **[fig. 7]**:[27] almeno questa avrebbe dovuto essere nota a David, che in ogni caso non aveva altre fonti sulle quali basarsi per la sua ardita tesi. Probabile che fosse solo la conoscenza del Tempietto di San Pietro in Montorio a suggerire al pittore trattatista quella ipotesi, che se fosse stata adeguatamente sostenuta avrebbe ovviamente fornito una solida e autorevole base a quella piccola crociata contro le lanterne che aveva preso corpo a Roma nel Seicento. David si faceva vanto di citare Vitruvio, e ambiva a discettare di storia dell'architettura, ma comprensibilmente non ne aveva gli strumenti, né aveva una conoscenza di prima mano degli edifici realizzati da coloro che voleva celebrare, Bramante *in primis*.[28] D'altronde David non faceva alcuna menzione nemmeno degli edifici cupolati rinascimentali milanesi, spesso di diretta derivazione bramantesca, da Santa Maria presso San Celso a Santa Maria della Passione, che presentavano, tutti, delle lanterne vere.[29] E probabilmente egli non conosceva nessuno dei numerosi edifici a pianta centrale del Rinascimento italiano, tanto del Quattro quanto del Cinquecento.[30] Il Luganese, in ogni caso, era esplicito nel sostenere che Filippo Brunelleschi «fu uno de' primi ad imitare la Rotonda nella Cupola di S. Maria del fiore di Firenze». Se per questa acquisizione David dipendeva comunque da Fontana,[31] egli aggiungeva a quel discorso un nuovo tassello, osservando che una cupola assai più antica, quella appunto della Cattedrale di Parma, che sulla scorta di Bonaventura Angeli David datava erroneamente addirittura a XII secolo,[32] era priva di lanterna. Il discorso sull'evoluzione delle cupole nell'architettura medievale italiana ci porterebbe qui troppo lontano,[33] ma si deve almeno

27 Krauss, Thönes 1996, 185-7, 194 nota 1.

28 Egli non citava ad esempio la sacrestia di San Satiro che già era stata riferita, da Cesare Cesariano, al grande architetto, cf. Borsi 1992, 93, 105.

29 Frommel, Giordano, Shofield 2002.

30 Cf. i saggi compresi in Adorni 2002.

31 Fontana 2003, 178 (333 dell'edizione originale).

32 L'autore faceva ovviamente riferimento alla prima consacrazione dell'edificio, nel 1106, cf. Angeli 1591, 73; ma sulla cupola della Cattedrale di Parma cf. almeno Quintavalle 1974, 73.

33 Si veda a proposito il fondamentale Piazza 2018, nel quale è discussa a fondo proprio la questione delle aperture in cima alle calotte. Importantissimo come precedente alle cupole chiuse predilette da David era quella del Duomo di Pisa dove Orazio Ri-

Figura 8 Cavalier d'Arpino (su disegno di), *Dio Padre in gloria*, 1603-12. Città del Vaticano, San Pietro, cupola

notare un'altra grave svista del pittore trattatista, che riferiva implicitamente anche la perduta (e già citata) cupola di Sant'Agostino a Roma a un'epoca compresa tra il Due-Trecento e l'inizio del Quattrocento, quando era stata realizzata quella di Santa Maria del Fiore a Firenze. La fondazione della primitiva chiesa risaliva effettivamente al Trecento, ma l'edificio che David aveva sotto agli occhi era un organismo rinascimentale, eretto tra il 1479 e il 1483, e al pittore sarebbe bastato consultare la celebre e assai diffusa guida di Filippo Titi, nell'edizione del 1686, per stabilirne la datazione («cominciata l'anno 1470 seguitata poi, e finita in più bella forma dal Cardinal Estotevilla Protettore nel 1483, e ne fu architetto Baccio Pontelli»).[34] È poi impressionante che David, in tutto quel brano, fingesse quasi di ignorare che la cupola di San Pietro a Roma era stata ormai da tempo decorata con grandi mosaici eseguiti su cartoni del Cavalier d'Arpino (1603-12; **[fig. 8]**): quando auspicava di chiudere dall'interno la lanterna perché si potesse dipingervi, in tutta la volta, «una maestosa gloria del Paradiso», egli pensava anche che si potesse distruggere tutto quel complesso, che era ovviamente costato una somma assai considerevole;[35] e che altrettanto ovviamente non venne mai sostituito da una nuova decorazione.

David citava anche, questa volta con piena cognizione di causa, il precedente della cupola di Sant'Andrea delle Fratte (1653-65), che Borromini aveva voluto priva di lanterna (sarebbe stata affrescata solo molti anni dopo; **[fig. 9]**), specificando che in quel cantiere egli «con autorità ha potuto operare», e suggerendo quindi implicitamente che nella più nota cupola dell'architetto ticinese, quella di Sant'Agnese in Agone – che aveva una lanterna, e nella quale Ferri, come detto, aveva faticosamente portato avanti una grandiosa decorazione ad

minaldi, nel 1627-30, dipinse la sua *Assunzione della Vergine* su una calotta priva di lanterna, cf. Garzella 2019, in particolare 144; e lo stesso discorso era sostanzialmente valido per quella del Duomo di Siena, sulla quale venne aperta una lanterna al tempo del pontificato di Alessandro VII, cf. Güthlein 2002, 78.

34 Titi 1686, 370. Al posto della chiesa ricostruita *ex novo* da Guillaum d'Estouteville ve ne era una precedente la cui costruzione era iniziata alla metà del Trecento, e che era stata terminata *ante* 1446, ma di essa non rimase nulla (se non alcune strutture murarie inglobate nell'edificio tardoquattrocentesco) dopo che, grazie ai finanziamenti del cardinale francese, venne avviata la nuova fabbrica; oggi non sappiamo quasi nulla circa l'aspetto di quella primitiva chiesa, e certamente David non intendeva riferirsi a essa.

35 Röttgen 2002, 353-65, cat. 115.

Figura 9 Pasquale Andrea Marini, *Dio Padre in gloria*, 1700. Roma, Sant'Andrea delle Fratte, cupola

affresco – lo stesso Borromini non aveva avuto la stessa libertà, trattandosi di un'impresa dalla storia effettivamente assai complessa.[36] Proprio pochi anni prima che David stendesse il manoscritto del suo trattato, in occasione del Giubileo del 1700 era stata commissionata dai padri di Sant'Andrea delle Fratte la decorazione di quella volta, eseguita dal modesto e poco noto Pasquale Andrea Marini:[37] possibile che anche quelle pitture confermassero al Luganese la sua convinzione che le cupole da affrescare dovessero sempre essere prive di lanterna.

Appendice

Da Ludovico Antonio David, *L'Amore dell'arte…*, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms 144, 9-100, paragrafi 215-18.[38]

«[215] Oltre i Pittori anco gli Archimuratori strapazzano con gran pregiudizio di Roma le dottrine di Rafaele, e del suo dottissimo compatriota Bramante; imperocché avendo questi ad imitatione degl'antichi di buon gusto introdotto il vero modo di fabricare le Cupole de' tempij all'eternità, quelli pretendendo di più di suo saperne alle medesime facilitano il precipizio, imperocché tutte quelle degli urbinati si trovano chiuse nel colmo cioè senza lanterna, come nella Madonna del Popolo la principale del Lazari e la Chisiana del Sanctio; così del primo quella del tempietto a S. Pietro in Montorio, e la grande della Steccata a Parma;

36 Bellini 2004, 223-33, 239.

37 Casella 1999, 71-81.

38 Nella trascrizione la punteggiatura è stata normalizzata, mantenendo tuttavia un criterio conservativo; si è ricondotto all'uso moderno l'utilizzo di accenti, apostrofi e maiuscole.

e-ISSN 2385-2720

che si crede che tale avesse ancora ordinata quella del gran tempio vaticano, la quale con la lanterna è poi stata defformata, e quelle goffissime fossette all'intorno, che anno impedito di non potersi tutta quella superficie dipingere con una maestosa gloria del Paradiso, che fatta da qualche gran uomo sarebbe la maggior maraviglia del mondo, essendo luminosissima per i sedeci gran fenestroni situati nel timpano. Le fascie però si possono leghare, e murare la lanterna; onde forse un giorno Roma vedrà questa gran Cupola riformata, e meglio abbellita.

[216] Questo abuso è scaturito dal vedersi che M. Agrippa in tal guisa fece fabricare il suo Panteon; ma così lo vuolse accioché da un solo lume del cielo egualmente fossero illuminate le statue de' falsi dei, che situò in que' nicchi, che ora sono capelle; e però non essendovi altre fenestre che potessero dar lume a quel tempio, non doveva dar regola alle moderne Cupole che si fabricano con le fenestre ne' loro timpani, le quali differentemente le rendono luminose, ben vedendosi che gli altri tempij degli antichi avevano le Cupole piane o senza queste goffe lanterne che riescono di tanto danno alle Pitture; Perché è necessità fingere il lume delle glorie celesti nella parte più oscura di quelle, e se l'ombra d'esso colmo, la quale avendo il vano della lanterna non venisse in parte dissippata dalle dette fenestre de' timpani, resterebbono oscurissime le dette Pitture dove più chiare debbono apparire e fa che il lume naturale avvilisca il finto d'esse glorie; né si sappia ritrovare con proprie […] nel colmo d'esse lanterne, come si vede nelle sei Cupole laterali del tempio vaticano.

[217] Filippo Brunelleschi fu de' primi ad imitare la Rotonda nella Cupola di S. Maria del fiore di Firenze, e dopo dalla maggior parte degl'Architetti, è stato seguito. Perché le cupole più antiche d'Italia s'osservano piane come si è quella del Duomo di Parma dipinta del Coreggio fabricata dalla Contessa Matilde nel principio del secolo XII come attesta Bonaventura Angeli, Hist. di Parma pag. 73 e 74. Così quella di S. Agostino di Roma; onde all'antiche, ed à queste replicando Bramante, e Rafaello fecero le loro similmente piane; così gl'Architetti giuditiosi in Lombardia, come il Coreggio in quella di S. Giovanni di Parma pure da esso dipinta, così il Borromino quando con autorità ha potuto operare, come si vede in S. Andrea delle Fratte di Roma, e l'anno fatto con grandissima ragione, osservando che la sapientissima Natura fabrica l'ova di figura sferoide, che ha grandissima forza di conservare la propria forma, ancorché sieno di sottilissimo scorzo, a segno che riesce quasi impossibile ad umana forza di romperne uno di galina con la pressione d'ambe le mani per l'apice del suo maggior diametro. Onde osserva Vincenzo Scamozio, che situate 3, o 4 d'esse in piedi ne gl'angoli d'un trigono equilatero, od in quadrato, cioè che il detto loro maggior diametro sia perpendicolare sopra una tavola piana orizzontale, fermandoli con un poco di cera o d'altra materia e posata sopra quelli diligentemente in essa tavola cosicché con percossa non gl'infrange e sopra questa nel mezzo della sottoposta figura aggiustando un peso di libre 200 lo sosterranno, ma se con una spilla uno se ne bucasse ogni cosa rovinarebbe e niun ovo bucato può a niuna pressione resistere.

[218] Le Cupole che ordinariamente si fabricano emisferoidi come vediamo della maggiore vaticana, di quelle di S. Andrea della Valle, del Giesù, de S. Carlo de' Catinari, e del Corso, se non fossero bucate con la lanterna sarebbe impossibile che cadessero quando non cadessero le fondamenta de Pilastri; e questi, agl'Archivolti che le sustentano si rompessero, e però l'allegata del duomo di Parma con tutto che abbia sottilissimi Pilastri simili a quelli di S. Agostino accennata, chiesa stata scossa da un teremoto di 30 giorni continui, che conquassò quella città ed anco il vescovado al duomo contiguo, per testimonio del detto Angeli doppo più di 600 anni si vede così ferma, e senza veruno pelo come se al presente fosse fabricata; onde niun moto avrebbe fatto la maggiore del tempio vaticano se la Bramantina usanza si fosse osservata; ma […] altri che non ne sapevano la 1000 parte del Lazari anno voluto fabricarla con la lanterna; ed altri intorno […] pilastri se ha fatto motivo è nato dalla sua ignoranza non dalle dottrine infallibili dell'Urbinate: per lo contrario pochi anni sono da gran terremoto fu precipitata La Cupola del Giesù di Napoli dipinta dal Lanfranco perché aveva la lanterna, e paiono notabilmente tutte l'altre simili della stessa città, onde fu indicato spediente per assicurarle di turare tutte le lanterne; ed in tal modo intendo la prima d'esse rifabricate.

e-ISSN 2385-2720

Bibliografia

Adorni, B. (1978). «Antonio da Sangallo il giovane e la cupola della Steccata». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 85/90, 95-100.

Adorni, B. (a cura di) (2002). *La chiesa a pianta centrale come "tempio civico" tra Quattro e Cinquecento*. Milano.

Adorni, B. (2006). «Le trasformazioni architettoniche cinquecentesche». Blasi, C.; Coïsson, E. (a cura di), *La Fabbrica del Duomo di Parma: stabilità, rilievi e modifiche nel tempo*. Parma, 112-23.

Adorni, B. (a cura di) (2008). «L'architettura del tempio civico». Adorni, B. (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa "civica" a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*. Milano, 47-111.

Adorni, B. (2020). s.v. «Zaccagni, Bernardino». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 100.

Angeli, B. (1591). *La historia della citta di Parma, et la descrittione del fiume Parma*. Parma.

Bellini, F. (2004). *Le cupole di Borromini: la "scientia" costruttiva in età barocca*. Milano.

Bellini, F. (2009). «La cupola nel Quattrocento». Miarelli Mariani, I.; Richiello, M. (a cura di), *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, vol. 1. Roma, 367-81.

Bellini, F. (2013). «L'organismo costruttivo della cupola di San Pietro da Bramante a Della Porta». Conforti, C.; Gusella, V. (a cura di), *AID monuments: conoscere progettare ricostruire*. Roma, 53-70.

Bonardi, G. (2013). «Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda». Prosperi Valenti Rodinò, S. (a cura di), *Dilettanti del disegno nel Seicento in Italia: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*. Roma, 133-56.

Borsi, S. (1992). «S. Maria presso S. Satiro e Bramante e Bramante "prospettivo" e il finto coro». *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro*. Cinisello Balsamo, 103-13.

Capelli, S. (2004). «I David a Roma». Spiriti 2004, 67-89.

Casella, M. (1999). «La decorazione di Sant'Andrea delle Fratte per il giubileo del 1700: precisazioni su Pasquale Andrea Marini». Debenedetti, E. (a cura di), *L'arte per i Giubilei e tra i Giubilei del Settecento*. Roma, 71-81.

Ciannarella, A.; Pierguidi, S. (in corso di stampa). «La Roma dei grandi cantieri barocchi (1656-1690): le opinioni divergenti di Giovan Pietro Bellori e Filippo Titi». Delle Fave, D.; Monaca, E. (a cura di), *Le parole della periodizzazione*.

Davide, L. (1695). *Dichiarazione della pittura della capella del collegio Clementino di Roma*. Roma. Ripubblicato in Frangenberg 1994, 203-8.

DeGrazia, D. (2007). «A New Drawing Attributed to Correggio and Thoughts on Correggio as an Architect». El-Wakil, L.; Guerretta, P.-A. (eds), *Liber Veritatis: mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Roethlisberger*. Cinisello Balsamo, 51-9.

De Lillo, A. (2012). s.v. «Monti, Giovan Giacomo». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 76.

Enggass, R. (1987). s.v. «David, Ludovico Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33.

Facchin, L. (2022). «'Membra, membra non son, ma son colori, / e quegl'atti, e quei moti, ombre, e splendori'. Per la fortuna critica di Correggio: il ruolo di Ludovico Antonio David». Caracciolo, D. et al. (a cura di), *Intorno alla Galeria di Marino: scritture ecfrastiche tra '600 e '700*. Città di Castello, 197-217.

Fontana, C. (2003). *Il Tempio Vaticano 1694*. A cura di G. Curcio. Milano.

Fossaluzza, G. (2008). «Lodovico Antonio David da Lugano a Venezia (con un'aggiunta sull'interesse per Correggio)». *Arte & storia*, 8, 238-49.

Frangenberg, T. (1994). «The Geometry of a Dome: Ludovico David's Dichiarazione della pittura della capella del Collegio Clementino di Roma». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 57, 191-208.

Frommel, C.L.; Giordano, G.; Shofield, R. (a cura di) (2002). *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*. Venezia.

Garzella, G. (a cura di) (2019). *La circolar parete: Orazio Riminaldi e la cupola del Duomo di Pisa*. Pisa.

Grilli, C. (2003). «Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere». Costamagna, A.; Ferrara, D.; Grilli, C. (a cura di), *Sant'Andrea della Valle*. Milano, 69-193.

Güthlein, K. (2002). «Il rinnovamento della cupola del Duomo di Siena ad opera di Gian Lorenzo Bernini». Brunetti, O. (a cura di), *Bernini e la Toscana: da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*. Roma, 73-90.

Al Kalak, M. (a cura di) (2012). *Edizione nazionale del carteggio muratoriano – Carteggi con D'Abramo... Evangelista*. Firenze.

Krauss, F.; Thönes, C. (1996). «Il progetto di Bramante per la cupola di San Pietro». Tessari, C. (a cura di), *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*. Milano, 179-96.

Pezzuto, L.; Ventra, S. (in corso di stampa). «'Fachinademie' e 'caporioni' 'innalzati con non più intese iperboli alle stelle'. Le invettive di Lodovico Antonio David nella Roma di primo Settecento». Delle Fave, D.; Monaca, E. (a cura di), *Le parole della periodizzazione*.

Piazza, S. (2018). *Allo zenit della cupola: l'eredità dell'oculus nell'arte cristiana fra Medio Evo latino e Bisanzio*. Roma.

Pierguidi, S. (2014). «Prima e dopo Lanfranco. L'*impasse* romana di pieno Seicento nel 'dipinger cuppole'». *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41, 83-116.

Pierguidi, S. (2022). «Quadratura e glorie barocche nelle cupole del ducato estense nella prima metà del Seicento». Còccioli Mastroviti, A.; Gigli, A.; Pighi, S. (a cura di), *Struttura, architettura e decorazione delle cupole: grandezza e artificio a Roma e nel ducato farnesiano tra Cinque e Settecento = Atti del convegno* (Piacenza-Parma, 7-9 ottobre 2021). Piacenza, 201-15.

Quintavalle, A.C. (1974). *La Cattedrale di Parma e il romanico europeo*. Parma.

Resta, S. (1958). *Correggio in Roma*. A cura di A.E. Popham. Parma.

Rocchi, P. (a cura di) (2011). *Le cupole murarie: storia, analisi, intervento*. Roma.

Röttgen, H. (2002). *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*. Roma.

Roma antica, e moderna (1750). 2 voll. Roma.

Salmi, M. (1918). «Bernardino Zaccagni e l'architettura del Rinascimento a Parma». *Bollettino d'arte*, 12, 85-168.

Samperi, R. (1999). *L'architettura di S. Agostino a Roma (1296-1483): una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento*. Roma.

Spiriti, A. (a cura di) (2004). *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma) = Catalogo della mostra* (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 2004). Milano.

Titi, F. (1686). *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*. Roma.

Turner, N. (1976). «An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's "L'Amore dell'arte"». *The British Museum Yearbook*, 1, 157-86.

Ventra, S. (2019). *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento: artisti, opere, strategie culturali*. Firenze.

Vitruvio (1997). *De Architectura*. A cura di P. Gros. 2 voll. Torino.

Wind, G.D. (2002). *Correggio: l'eroe della cupola*. Cinisello Balsamo.

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

Lo scardinamento dei ruoli e dello stereotipo sociale nella ricerca del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano alla fine degli anni Settanta

Irene Boyer
Università degli Studi di Parma, Italia

Valentina Rossi
Università degli Studi di Parma, Italia

Abstract This paper investigates, based on unpublished archival sources, the work of the Collettivo Donne Fotoreporter (Lilli Barchiesi, Kitty Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Mazia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi and Chiara Visconti), formed in Milan as part of the feminist movements of the 1970s. Specifically analyzed are *I Ruoli* (January 1978) and *Una Nessuna Centomila* (1979), two photographic projects that aim to disrupt, in both an ironic and critical form, the female stereotype through actions of transformation and alteration in order to produce a metamorphic overturning of visual customs on identity. The article finally analyses their inclusion in peculiar travelling exhibitions through which the Collective attempts to subvert social and patriarchal constructs.

Keywords Collettivo Donne Fotoreporter. Photography. Gender role. Feminism. Seventies. Italy.

Sommario 1 Premessa. – 2 *I Ruoli*. – 3 *Una Nessuna Centomila*. – 4 Riflessioni finali.

1 Premessa

Nel 1976, e nel pieno contesto delle rivendicazioni femministe che caratterizzano la scena artistico-culturale del decennio, si forma a Milano il Collettivo Donne Fotoreporter, composto da Liliana Barchiesi, Kitti Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Marzia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi e Chiara Visconti[1] **[fig. 1]**. Nel corso di pochi anni, le autrici realizzano due progetti fotografici: *I Ruoli* nel gennaio del 1978 e *Una Nessuna Centomila* nel 1979, programmaticamente posti in relazione alle rispettive mostre itineranti: *Immagini Donne* (poi *Immagini Donna* e *Donne Immagini*, tutte nel 1978) e l'omonima *Una Nessuna Centomila* (1979-80). In essi il CDF si propone di decostruire lo stereotipo del femminile con l'adozione di processi sottili di travestitismo e immedesimazione. L'intento è indagare possibilità di trasformazione individuale, sfidando un immaginario radicato in dogmi e *clichés*, e promuovendo una riflessione critica sul concetto di femminilità.

Il lavoro di ricerca è stato condotto presso CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (Università di Parma) e MUFOCO, Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI) e gli archivi privati delle fotografe, in particolare quello di Liliana Barchiesi, che ringraziamo per la pazienza e collaborazione. La struttura generale e i contenuti del testo sono stati discussi e concepiti insieme dalle due autrici. Nello specifico Valentina Rossi è autrice della «Premessa» e di «Una Nessuna Centomila», mentre Irene Boyer de «I Ruoli» e delle «Riflessioni finali». Le ricerche effettuate si inseriscono nel progetto PRIN 'Fotografia femminista italiana/Italian Feminist Photography' (unità di ricerca: Università di Bologna, Università di Parma, Università Roma Tre; PI: Federica Muzzarelli): `https://site.unibo.it/fotografia-femminista-italiana/it`.

1 Sul femminismo in rapporto alla pratica artistica e fotografica: Perna 2013; Casero 2020; 2021.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-10
Accepted 2024-10-23
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Boyer, Rossi | CC BY 4.0

Citation Boyer, I; Rossi, V.(2024). "Lo scardinamento dei ruoli e dello stereotipo sociale nella ricerca del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano alla fine degli anni Settanta". *Venezia Arti*, 33, 137-150.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/010

Nel primo articolo dedicato al gruppo Letizia Gonzales rileva come la presenza delle donne nell'ambito dell'attività fotografica sia limitata, rispetto a quella maschile.[2] Il testo richiama l'attenzione sulle differenze di genere nell'arte, fatte emergere già nel 1971 da Linda Nochlin in *Why Have There Been No Great Women Artists?*,[3] e recupera a sua volta un senso di disparità che altro non è che la messa a tema della specifica ricerca fotografica del Collettivo. In parallelo alla loro attività come fotoreporter[4] e al coinvolgimento nella scena femminista milanese, le autrici svolgono un lavoro comune in cui il *medium* fotografico è assunto per esplorare trasformazioni identitarie, spesso in chiave ironica, al fine di sovvertire i costrutti patriarcali.

Nel quadro artistico degli anni Sessanta e Settanta, sono numerosi i riferimenti sull'ambiguità consapevole del travestitismo fotografico, già indagati dagli studi pionieristici di Lea Vergine e che giungono finanche alla lettura in chiave esoterica di Gillo Dorfles.[5] Anche all'interno delle ricerche di stampo femminista, artiste e fotografe sono ricorse al mascheramento, allo sdoppiamento, al camuffamento e alle immedesimazioni per uno slittamento identitario. Nel contesto italiano, si pensi a Bianca Menna nel suo alter ego come Tomaso Binga; all'uso anche della maschera nel Gruppo del mercoledì, mostrato nel libro d'artiste *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*;[6] alla tematica del doppio nel lavoro di Carla Cerati su Paola Mattioli[7] e, ovviamente, a *L'invenzione del femminile: RUOLI* (1974) di Marcella Campagnano. In generale si agisce su costruzioni e trasformazioni del femminile, in cui l'enfasi è posta sulla rappresentazione visiva e nell'insistere sul 'sé fisico' e sul corpo, che, come individuato da Cristina Casero,[8] diventano transito per pervenire a una dimensione collettiva, mutando così il personale in politico e plasmando un riflettere sulla società e sulla stessa identità. In questo, il lavoro del CDF si relaziona in modo distintivo, facendo diventare l'atto creativo veicolo di dichiarazione, spazio in cui affermare l'essere fotograf-E, dove la specificità fotografica viene fatta valere come strumento per riconfigurarsi a livello professionale, personale, sociale e culturale.

Nei due progetti realizzati il CDF presenta approcci diversificati ma con finalità comuni nell'andare a operare nelle maglie di stereotipi e costrutti. Come si proverà a mostrare, se il primo progetto sospinge per una parità di trattamento nel campo della fotografia professionale, riconoscendo il ruolo delle donne fotografe e sfidando i pregiudizi di genere a livello lavorativo, il secondo scava in un ambito antropologico più ampio, per investigare la condizione delle donne attraverso gradi di immedesimazione. In entrambi i lavori si rinuncia ad artifici e ornamenti spesso associati al travestitismo di natura artistica, per concentrarsi, invece, su un camuffamento basato sull'utilizzo di oggetti comuni, elementi simbolici e icone. Nel primo caso il CDF si cala in un contesto maschile per creare situazioni in cui le autrici assumono la

Figura 1 Collettivo Donne Fotoreporter. 1976. Foto Studio Tollini

2 Cf. Gonzales 1977.

3 Cf. Nochlin 1971.

4 Ogni autrice ha un'attività indipendente come fotoreporter, che porta alcune di loro a collaborare con testate e agenzie fotografiche (es. Grazia Neri o DFP – Documents for Press).

5 Cf. Vergine 1974; Dorfles et al. 1976. Inoltre, Naldi 2003; Alfano Miglietti 2008.

6 Il gruppo è formato da: Bundi Alberti, Diane Bond, Mercedes Cuman, Paola Mattioli, Adriana Monti, Esperanza Núñez e Silvia Truppi, le quali nel 1978 realizzano il volume citato per le edizioni Gabriele Mazzotta (cf. Casero 2015).

7 Si fa riferimento all'opera *Professione fotografa* (1977) di Cerati, conservata presso CSAC (cf. Miodini 2021).

8 Casero 2020, 51.

e-ISSN 2385-2720

figura professionale del fotografo, senza ricalcarne l'immagine (quindi senza baffi o basette postice), ma rimanendo donne che adottano atteggiamenti, indumenti e strumenti del mestiere. Il loro travestimento gioca con le possibili identità della donna-fotografa, per trovare una dimensione, anche estetica, alla 'nuova' figura professionale. Di contro, in *Una Nessuna Centomila* il mascheramento è più essenziale e l'identificazione estremizzata negli stereotipi del femminile. Le autrici si impegnano in un processo di immedesimazione diretta e naturale, immergendosi in una dimensione in cui sono donne-fotografe-casalinghe. Tale lavoro sospinge un discorso politico: sono messe in luce contraddizioni e aspettative associate al ruolo convenzionale della donna di casa, ed è offerta una riflessione sulle dinamiche di potere, sui ruoli di genere e sulla costruzione culturale dell'immagine, e dell'immaginario, della e sulla donna.

Anche se non in un contesto specificatamente artistico, nei due lavori si riafferma la fotografia come «strumento privilegiato»[9] per liberare ed emancipare visioni differenti della donna,[10] in modalità che rispondono alle urgenze femministe del periodo. Pur non essendo il CDF un gruppo di autocoscienza, adotta comunque dei sistemi di indagine analoghi, andando a lavorare sul sé per raggiungere uno smantellamento delle dinamiche di potere. Questo, come si vedrà, sarà attivato e potenziato dalla relazione singolare che le opere avranno con le rispettive esposizioni itineranti prima citate, permettendo di leggere e interpretare l'attività del gruppo quale tentativo di emancipare le esposizioni di sole donne dall'etichetta di 'mostre ghetto',[11] esposizioni di cui le stesse autrici vedevano il limite, in quanto, come già avvertito da Romana Loda, non riuscivano a incidere davvero «su una realtà di fatto».[12]

2 *I Ruoli*

Tra il 28 gennaio e il 17 febbraio 1978 alla Galleria Quadragono Arte di Conegliano Veneto è presentata *Immagini Donne*, la prima mostra del CDF nella quale è esposta l'opera collettiva *I Ruoli*. Si tratta di una sequenza di sette scatti in bianco e nero realizzati presso lo studio di Gabriele Basilico. A turno ciascuna autrice si 'mette in scena' su un fondale neutro e con pochi oggetti, ricreando dei tipici set del mestiere del fotografo, al fine di ironizzare e criticare i luoghi comuni legati a questa attività, ritenuta allora di pertinenza maschile. Tradizionalmente, nel rapporto con lo strumento fotografico la donna sta di fronte all'obbiettivo, soprattutto se bella, raramente dietro, chiamata in questo caso come assistente o segretaria, mai come fotografa. Con un grado particolare di travestitismo, ogni autrice si cala in un aspetto dell'essere fotografo, andando a produrre un mutamento delle consuetudini visive col fine di auto-affermarsi nel sistema professionale.

Come evidenziato anche nel testo per la mostra, la volontà di forzare il limite e presentarsi in questi termini porta a far affiorare «'tipi' o decisamente maschili o esasperatamente femminili»[13] che enfatizzano o ribaltano la fissità di ruoli e *clichés*. Se nell'opinione comune la madre-fotografa diventa «se non proprio snaturata quanto meno insensibile»,[14] nella sua scena Malli veste con abiti 'bambineschi' e ignora la figlia dietro di lei; quando invece è moglie-fotografa smette di essere «comprensiva compagna», diventando «colei che antepone sé stessa»,[15] così come fa Bolognesi in vesti 'maschili', nel non dare retta ai bisogni dell'uomo-marito inginocchiato e implorante. In altre immagini il ribaltamento e l'esasperazione sono indagati in forma più concettuale. Alla donna dolce, riflessa nel bucolico abito di Barchiesi, corrispondono come 'dantesco contrappasso' i simboli del duro e grezzo lavoro manuale maschile: martelli, pinze e cacciaviti. O, ancora, l'esile figura di Rizzi è sommersa da macchine fotografiche appese al collo, che tuttavia maneggia orgogliosa e allontanandole gelosamente dall'uomo accanto **[fig. 2]**. Laddove, invece, la donna-fotografa 'fa la bella', le sue sorti non seguono i dettami dei media che la vorrebbero ragazza-copertina, ma, così ne *I Ruoli*, sta 'dietro' l'obbiettivo o a dirigere il lavoro sul set, come nei ritratti di Calvenzi, Sismondi e Visconti **[figg. 3-4]**. Se è una giovane donna è fragile e inidonea al lavo-

9 Casero 2020, 51-2.

10 Valtorta 2001; Casero, Muzzarelli 2021, 263-4, 267-9.

11 Il dibattito sulle mostre ghetto è ampio e complesso; si rimanda alla ricostruzione in Perna 2015.

12 Loda 1975, 5.

13 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978. Attualmente si ha solo copia digitalizzata del testo dattiloscritto originale, conservata presso l'Archivio privato di Liliana Barchiesi (d'ora in avanti ALB).

14 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978.

15 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978.

e-ISSN 2385-2720

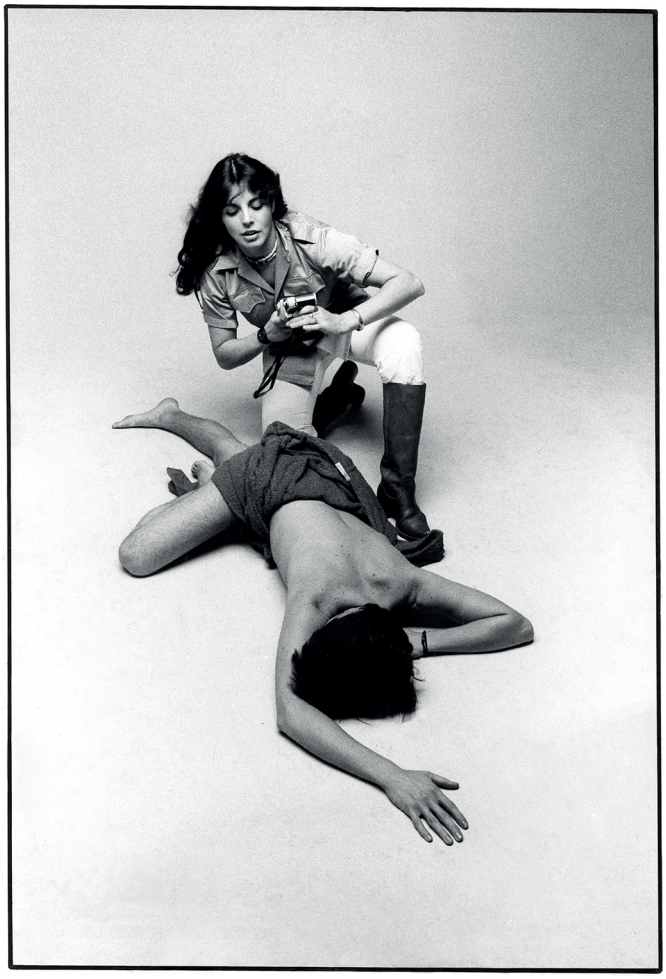


Figure 2, 3,4 (a destra) Collettivo Donne Fotoreporter, *I Ruoli*. 1978. Fotografia su carta gelatina bromuro d'argento. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

ro, ma nelle scene di Malli e Rizzi si prova a contraddire tale retorica.

Quello che gli scatti restituiscono è la creazione di possibili ruoli della fotografa, in cui è attivato un gioco sul sé e sul ritratto-autoritratto, incasellabile in generale nella parabola propria dell'arte femminile *tout court*.[16] Questo trova dialogo con *L'invenzione del femminile: RUOLI* di Campagnano in cui sono denunciati in forma tassonomico-classificatoria gli stereotipi assegnati dalla società alla donna. Alternando una sequenza di travestimenti, Campagnano avvia un processo di moltiplicazione dei ruoli femminili conformati al pensare patriarcale: casalinga, sposa, intellettuale, icona sexy, e così a seguire.[17] Il lavoro è emblematico, particolarmente per l'area milanese. Viene esposto in mostre[18] e messo al centro di momenti di autocoscienza e confronto, molti realizzati alla Galleria di Porta Ticinese a Milano di Gigliola Rovasino, dedicata a sperimentazioni socio-culturali. L'opera è presentata qui nel dicembre 1976 durante una riunione del gruppo donne, documentata da Paola Mattioli,[19] e una seconda volta per *Marcella Campagnano: Ruoli* (19-29 giugno 1978),[20] una mostra-performance in cui l'artista fa interpretare *in fieri* altri 'ruoli' al pubblico presente: allestendo un set, mettendo a disposizione abiti per il travestimento e scattando delle polaroid, subito sviluppate e fissate a parete[21] – evocando *Esposizione in tempo reale n. 4: Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* (1972) di Franco Vaccari.

L'insieme delle circostanze individuate sono parte della rete situazionale vissuta dal CDF. Con la stessa Campagnano si instaurano rapporti di amicizia e, in relazione al secondo evento, è Marisa Chiodo, poi parte del gruppo, a catturarne fotograficamente gli aspetti.

Alla luce della ricerca svolta da Campagnano e di lavori coevi – si pensi ad *A Portfolio of Models* (1974) di Martha Wilson o a *Travestimento* (1976) di Silvia Truppi – quanto impostato dal Collettivo esprime, però, una messa a tema diversa, innescata da un travestitismo che non rimane sospeso e irrealizzabile, non trasmuta desideri o prefigura una nuova realtà, come più spesso è sotteso nel camuffamento metamorfico in arte.[22] Il CDF fugge da ogni deriva di psicologismo e da ogni melenso ripiegamento sul vissuto delle singole;[23] si allontana da ogni spinta alla riappropriazione di identità smarrite. Se i 'ruoli' di Campagnano manifestano, biasimando, le etichette che la società attribuisce alla donna – nascondendone la vera indole e realtà – i 'ruoli' del CDF diventano, al contrario, un terreno di reazione paradigmatico della nuova costruzione dell'io, che passa dall'autodeterminazione, dall'autorealizzazione e dall'autolegittimazione. Ogni ritratto non è un alter ego o un rifugio allegorico; non è un momento di interpretazione o uno slittamento fra finzione e simulazione. Essi sono il luogo di presentazione-rivelazione cosciente di quello che le autrici sono, unitamente autrici, fotografe e immagine; spazio di un esserci in prima persona – debitore a sua volta di una rilettura di istanze che il femminismo lascia nel visuale – e che porta con sé una posizione concettuale e fissa l'operazione alla realtà.[24] È il tentativo profondo di riscattare le donne di professione fotoreporter che, pur inseguendo le orme lasciate sul suolo milanese da figure come Jacqueline Vodoz e Carla Cerati,[25] incontrano difficoltà nel loro lavoro quotidiano, dove, come reso nelle interviste di Gonzales nell'articolo prima citato, domina il carrierismo maschile e l'essere femmina è un limite.

Da una parte *I Ruoli* è frutto di confronti con altre donne, fotografe e artiste nei momenti di autocoscienza, di lotte e manifestazioni in piazza (documentate dalle stesse autrici).[26] Dall'altra trova diretta concretizzazione nell'ambito di riunioni condotte nell'intimo delle case – già luogo simbolo del ritrovo femminile ottocentesco. Come ricordato in un articolo-intervista di Tamara Molinari, dall'emblematico titolo *Clic, e ti metto a fuoco il maschio*, in queste occasioni affiorano problemi ed esigenze comuni, fra cui quella di «aspirare a

16 Cf. Iamurri 2007.

17 Perna 2013, 67.

18 L'opera è presentata ad esempio a *La donna*, mostra curata da Lanfranco Colombo per il SICOF – Salone Internazionale Cine Ottico Fotografico di Milano del 1977, insieme a lavori di Carla Cerati e Paola Mattioli.

19 Nell'archivio della Galleria di Porta Ticinese sono presenti i provini originali, pubblicati ora in Casero 2020, 4-5.

20 Nel quadro di *Mezzo cielo*, realizzata nel maggio-ottobre 1978 (cf. Iaquinta 2015, 131).

21 Cf. Casero 2020, 107-12 e Perna 2013, 64-5, 68.

22 Dorfles et al. 1976; Naldi 2003.

23 Per questa riflessione si rimanda, più in generale, a Foschi 2001, 71-7.

24 Per questa riflessione si evoca la lettura resa in Gallo 2014, 144.

25 La quale partecipa in diverse occasioni fin dal 1976 alle riunioni del CDF. Per una panoramica sul lavoro di Jacqueline Vodoz: Cirino, Vodoz 1999 e Boyer, Rossi, in corso di stampa; su quello di Cerati: Mussini 2007; Miodini 2021.

26 In particolare da Malli e Barchiesi che immortalano manifestazioni sull'aborto, per il referendum sul divorzio, per i diritti delle donne. Gli scatti sono conservati presso i loro archivi privati, in istituzioni come CSAC dell'Università di Parma e MUFOCO di Cinisello Balsamo.

e-ISSN 2385-2720

una nuova logica etico-professionale»[27] dell'essere fotoreporter, connessa all'indagine sociale e al confronto con il soggetto fotografato, specialmente quando donna. Assecondando un atteggiamento velleitario, le autrici sorpassano l'idea del 'ruolo' legato al genere: scelgono di non prendere sul serio gli spazi in cui la società le ha confinate. Il fine è di sdoganare i *clichés* sul loro lavoro e di ridicolizzare le osservazioni degli uomini, come: «Che caruccia, perché non fa la fotomodella, guadagnerebbe molto di più?».[28]

L'immagine stessa di questi uomini dalla battuta pronta subisce un rovesciamento, e così lo stereotipo del maschile in relazione al fotografare. C'è una metamorfosi di quella visione della donna segretaria, modella o assistente: è ora l'uomo a essere messo al servizio della fotografa. Questi è modello riverso nudo a terra; assistente indaffarato; fotografo intellettuale a cui è interdetto il lavoro pratico. Si mostra così uno stravolgimento della condizione iniziale nel settore: dal 'non possono esserci donne fotograf-i' al 'non possono esserci uomini fotograf-E'.

La portata concettuale dei sette scatti non si esaurisce però nell'osservazione di questi. Il lavoro è messo funzionalmente in circolo dal CDF all'interno di una sequenza di mostre, solo recentemente ricostruita da materiali d'archivio. Dopo Conegliano Veneto *I Ruoli* sono spostati a Roma alla Libreria La Vecchia Talpa (18 marzo-8 aprile 1978), a cura del collettivo di ricerca fotografica Immaginemagica **[fig. 5]**, poi a Genova alla Galleria Il Vicolo (inaugurazione il 20 giugno 1978). La titolazione della mostra itinerante evolve nel tempo, passando da *Immagini Donne*, a *Immagini Donna* e a *Donne Immagini*, in dialogo stretto col titolo del libro *Donne Immagini*, edito da Moizzi nel 1976, in cui Campagnano aveva pubblicato la sua opera. Si evidenzia così uno scambio continuo tra il gruppo e l'artista, la quale partecipa da ora a tutte le mostre del CDF.

Da un lato, lo spazio di condivisione stimola la ricerca del CDF; dall'altro diventa luogo di riflessione, improntato alla reciprocità e allo scambio, elementi chiave delle pratiche delle artiste attive nel contesto femminista degli anni Settanta.[29] È in seno a questo che per la serie di esposizioni le autrici invitano a unirsi a loro figure come Angela Baroni, Lisetta Carmi, Carla Cerati, Paola Mattioli, Maria Mulas e Laura Salvati,[30] per sviluppare in forme di auto-gestione il progetto di una «Mostra sulla donna» proponente una «analisi sulla donna eseguita da donne»,[31] quale rivendicazione per esprimere il proprio punto di vista e una nuova auto-affermazione.

Figura 5 Flyer della mostra *Immagini Donna* alla Libreria La Vecchia Talpa di Roma, 18 marzo-8 aprile 1978, per la cura del collettivo di ricerca fotografica Immaginemagica. Archivio privato Liliana Barchiesi

La portata del messaggio e le possibilità di confronto sono favorite anche dalla presenza di progetti singolari e occasioni di dibattito. Nel primo caso ci si riferisce alla scelta di presentare durante alcune inaugurazioni *Siamo donne*, un primario lavoro del CDF realizzato a scopo didattico

27 Molinari 1978, 15.

28 Molinari 1978, 15.

29 In ambito milanese si rimanda alle esperienze simili del Gruppo del mercoledì, del Gruppo delle Pezze, del Gruppo Femminista Immagine di Varese, o del Gruppo Metamorfosi. Per una panoramica: Fedi 1986; Di Raddo 2012; Perna, Scotini 2019.

30 Tutte le autrici partecipano alla tappa a Conegliano Veneto – tra esse: Cerati presenta il suo *Donne percorsi* (1977), Mattioli è con *Coprire scoprire* (1977), Campagnano seleziona sei sequenze dalla sua opera e Salvati porta il suo *Riti e miti* – mentre Roma e Genova (con Baroni inserita qui come membro del CDF) perdono la presenza di Carmi e Mulas.

31 CDF, testo di accompagnamento a *Immagini Donna*, ante marzo 1978, ALB.

e-ISSN 2385-2720

e pensato come una proiezione, in cui sono raccolte su diapositiva le ricerche fotografiche svolte da ciascuna (prima della formazione del gruppo) e riguardanti attività del movimento femminista.[32] Nel secondo, si ricorda l'intervento di una figura rilevante per le istanze femministe[33] come Dacia Maraini nel giorno della vernice di *Immagini Donna*, documentato da una serie di scatti;[34] e un altro confronto, avvenuto nel corso della stessa mostra, svolto in collaborazione con il Circolo Culturale L. Einaudi di Conegliano Veneto sul tema *La donna nella cultura locale*.

Se da una parte il singolare gioco di 'travestitismo' e l'alterazione di nuove identificazioni attuato dal Collettivo con *I Ruoli* favoriscono un mutamento, dall'altra il dialogo innescato durante le mostre con opere di altre autrici, insieme a lavori e momenti di confronto, rende qualsiasi messaggio in un contenuto che va oltre le sole immagini, veicolandolo a livello più concettuale e profondo, essenziale per la metamorfosi della società, dei suoi costrutti e dogmi.

3 *Una Nessuna Centomila*

Nel periodo compreso tra il 1979 e il 1980 è allestita *Una Nessuna Centomila*, con la neo-sodale Marisa Chiodo e il coinvolgimento di Gabriella Peyrot e Campagnano, alla quale spetta la maternità del titolo della mostra come del lavoro stesso del CDF.[35] L'esposizione attraversa diverse città, con la prima tappa che inaugura il 26 ottobre 1979 al Laboratorio d'if di Palermo, la galleria fotografica diretta da Letizia Battaglia e Franco Zecchin[36] **[fig. 6]**. Nel giro di poco tempo sono cambiate tre sedi: Marostica (23 febbraio-9 marzo 1980), il Centro donne di Mestre (17-25 maggio 1980) e infine Palazzo Fortuny a Venezia (1-6 giugno 1980),[37] dove è organizzato l'incontro-convegno di sole donne *Noi e la Fotografia*. Il reperimento dei materiali relativi alle varie tappe permette oggi di approfondire le istanze con cui il CDF ha impostato il lavoro e il significato che le esposizioni acquisiscono in sé.

Alla base del progetto fotografico *Una Nessuna Centomila*, omonimo la mostra e creato per questa,[38] si situa l'esplorazione del lavoro domestico offerente uno sguardo intimo ed empatico di esso. Si tratta di un'indagine articolata, composta da novantadue stampe fotografiche, suddivise a loro volta in nove serie,[39] in bianco e nero e a colori, in cui ciascuna autrice sviluppa un proprio soggetto secondo «un'espressione autonoma e un linguaggio personale».[40] Le fotografe si calano nel ruolo di casalinga, esplorando, documentando e denunciando (sempre con dosi di ironia) il 'mestiere'. Come un particolare reportage, l'insieme delle immagini offre l'essenza di alcune realtà comuni e quotidiane, che sono una costante della condizione della donna, ampiamente indagate nelle poetiche femministe negli anni delle contestazioni[41] e già da alcune fotografe del gruppo.[42] Come si evince dal flyer presentato a Palermo, ciò che viene avviato è un frazionamento del quotidiano «in una serie di tasselli: il 'momento', 'l'oggetto', 'il gesto', 'l'ambiente'» per comporre poi un mosaico «che si propone di essere 'campionatura' della realtà»;[43] «un'indagine quasi catalogica», come ri-

32 Lo stesso era stato diffuso nel corso di eventi sociali, educativi e durante i Festival dell'Unità. Probabilmente alla proiezione erano accompagnati in alcune occasioni un parlato e della musica.

33 In più di un'occasione Maraini prende parte a discussioni e dibattiti sul femminismo, anche in relazione a esposizioni. Fra tutte, alla collettiva *Femministe* (Trieste, La Cappella Underground, 1 marzo-10 aprile 1975) organizzata dal Mareba Group.

34 ALB.

35 Da un confronto con Marcella Campagnano (24 maggio 2023). Inoltre, Giovanna Calvenzi nel video *Una Nessuna Centomila* a cura del CDF (`https://www.youtube.com/watch?v=RU9LcjhKT_Y`).

36 Il Laboratorio d'if (Informazione Fotografica) è fondato nel 1974 da Battaglia e Zecchin come spazio adibito a galleria fotografica e, insieme, ad associazione e agenzia, frequentato anche da Josef Koudelka e Ferdinando Scianna.

37 Le mostre venete sono realizzate con il contributo dell'Assessorato alla condizione femminile del Comune di Venezia.

38 In alcune circostanze appare come titolo *Gesti e oggetti della casalinga*, che ricalca una descrizione che il CDF dava del lavoro, la quale è assunta in modo errato a identificazione del progetto.

39 Per una visione del lavoro si rimanda alla pagina dedicata sul sito del MUFOCO di Cinisello Balsamo (`http://www.mufoco-search.org/ricerca?query=Collettivo+Donne+Fotoreporter`).

40 Volantino della mostra *Una Nessuna Centomila*. Laboratorio d'if, Palermo. ALB.

41 Nel contesto italiano il soggetto è analizzato a quelle date anche da Diana Bond in *Casalinghe* (Alberti et al. 1978). In ambito internazionale si rimanda alla figura della *housewife* in *Untitled Film Still* (1977) di Cindy Sherman e nel video *Semiotics of the Kitchen* (1975) di Martha Rosler.

42 Un esempio sono i progetti fotografici di Barchiesi: *Eda fa il pane* (Monghidoro, Bologna, 1976); *Magliaia a domicilio*, (Mantova, maggio 1978) (cf. Barchiesi 2020).

43 Volantino della mostra *Una Nessuna Centomila*. Laboratorio d'if, Palermo. ALB.

e-ISSN 2385-2720

cordato anche da Giovanna Calvenzi, «nata dalla complicità fra fotografe e fotografate».[44] Proprio i concetti di partecipazione e immedesimazione alla condizione di casalinga emergono nella struttura dell'intero lavoro, rendendolo un progetto di natura relazionale *ante litteram*.

Nella complessa opera sono fatti coesistere l'ambito professionale, per via dell'uso dello «strumento e la ricerca linguistica», e quello personale, «in quanto 'gli operatori' si riconoscono nei soggetti fotografati, sono interpreti degli stessi gesti, fanno uso dei medesimi oggetti».[45] Su questo, si innesta un processo di identificazione diretta, con le fotografe che in un'azione di 'travestitismo' assumono l'aspetto e il ruolo delle donne di casa all'interno delle loro stesse immagini. Ulteriori approfondimenti sulle finalità del lavoro si rintracciano nel ciclostilato inerente le attività di Palazzo Fortuny,[46] in cui sono esplicitate le metodologie di ricerca. Si sostiene che coinvolgere altri individui come campioni di verifica distolga il rischio di oggettivazione fra soggetto e fotografo, instaurando invece un cortocircuito di sguardi che riconosce la donna come detentrice dello sguardo fotografico. Tale approccio sottolinea l'importanza di una partecipazione inclusiva e rispettosa, in cui la fotografia è mezzo per comprendere e documentare la realtà, senza esercitare un controllo su chi viene ritratto.

Oltre a questa tematica, il CDF esplora il rapporto tra le persone e le cose attraverso il filtro di una «struttura ambientale - gli oggetti - l'individuo - comportamento».[47] I lavori affrontano gli ambienti domestici, in particolare la cucina e la camera da letto, nonché gli oggetti a essi associati, come elettrodomestici e attrezzi per la pulizia, finanche il tipo di abbigliamento adatto a ogni circostanza. Gli scatti si concentrano anche sul comportamento stereotipato delle casalinghe, amplificato, enfatizzato e reiterato. Le immagini servono così come punto d'osservazione, diventando stimolo per il confronto e per

> cogliere similitudini e diversità, per scoprire quali sono e se ci sono le costanti che si riconducono poi a ruoli, schemi, comportamenti sociali.[48]

In esse viene mostrato ciò che *Succede tutti i giorni* – che completato da *Ma vi pare?* diventa il ti-

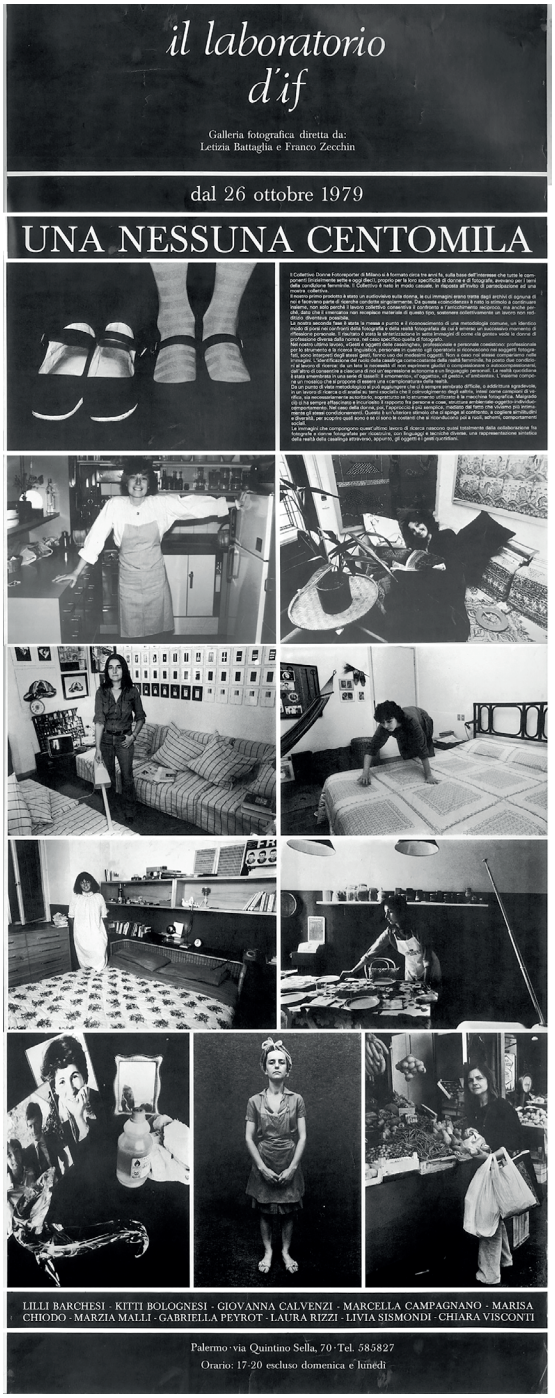


Figura 6 Flyer della mostra *Una Nessuna Centomila* al Laboratorio d'if di Palermo, 26 ottobre 1979. Archivio privato Liliana Barchiesi

44 Calvenzi 2021, 139.

45 Ciclostilato per la presentazione di *Una Nessuna Centomila* al Centro Donne di Marostica. ALB. Si nota come nel testo si ricorre all'uso del maschile e non di 'operatrici', mostrando come il lessico della pratica fotografica fosse legata solo al contesto maschile.

46 Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

47 Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

48 Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

Figura 7 Liliana Barchiesi, Collettivo Donne Fotoreporter, *Una Nessuna Centomila. La Casa e i Riti (Marisa Chiodo con aspirapolvere)*. 1974-79. Positivo, stampa ink-jet / carta. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

tolo dell'articolo su «Noi Donne», contenente una parte dell'opera stessa[49] – per auspicare la messa in discussione delle convenzioni e norme che influenzano il ruolo delle donne all'interno della sfera domestica.

Nei testi scritti depositati sui vari materiali di mostra emergono alcuni riferimenti cardine delle poetiche femministe: sono costanti i concetti di 'ruolo' e 'gesto' e viene dato risalto all'idea di 'individuo' e di 'comportamento'. Inoltre, affiorano parole come 'confronto' e 'collaborazione', poste alla base della metodologia adottata nel lavoro dal gruppo. Il progetto va infatti oltre la dimensione del reportage per immergersi nella realtà, creando un profondo stato di autoconsapevolezza dato dal processo di identificazione col fotografato.

In questo lavoro, come nel primo, si abbandona ogni strategia di travestitismo fotografico tipica dell'arte contemporanea. Non si cerca un'illusione né di intrappolare l'autoritratto; non si verificano scivolamenti dall'identità, o di divisione dell'io. *Una Nessuna Centomila* si inserisce nel contesto da analizzare assumendo connotazioni di derivanza più antropologica che artistica. Il processo di metamorfosi adottato è più velato rispetto a *I Ruoli*, elementare e lineare, integrato nella quotidianità e basato sull'utilizzo di oggetti e vestimenti semplici ma simbolici. Per Barchiesi[50] l'accento è sull'elettrodomestico, visto come un oggetto presente in ogni abitazione, che, in base a dove viene usato, restituisce «una serie di spaccati d'ambiente»[51] come traccia per una riflessione **[fig. 7]**. Il progetto di Bolognesi gioca sulla dicotomia pubblico/privato presentando nella stessa inquadratura calzature per la vita domestica e per la vita più mondana. Calvenzi si concentra sul grembiule, usato quale elemento per una attività quasi catalografica dello stesso **[fig. 8]**; Visconti sulla radio, per il suo essere «sottofondo di ogni gesto» e lavoro della casalinga, che segue negli spostamenti tra le varie stanze. Malli mostra il lavorare a maglia, accolto come tipica attività da tempo libero

49 Cf. Lapasini 1980.

50 Solo in questo caso il titolo della serie viene modificato: nel testo di Marostica, il titolo «L'elettrodomestico: una costante che introduce all'ambiente», presente anche a Venezia, è cancellato a penna e sostituito con *La Casa – I riti*. Dopo un confronto con l'autrice si assume quest'ultimo come titolo definitivo.

51 Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB. Dal presente documento sono estratte tutte le citazioni che seguono nel testo, fino alla nota successiva.

e-ISSN 2385-2720

Figura 8 Marisa Chiodo, Collettivo Donne Fotoreporter, *Una Nessuna Centomila. Camicie da notte*. 1979. Positivo, stampa ink-jet / carta. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

a casa ma accostato a una sensazione di solitudine. Rizzi «invece di rappresentare sotto forma di incubo i doveri quotidiani» preferisce «intraprendere una caccia al tesoro di tutti gli strumenti di pulizia». Sismondi evidenzia il perfetto 'tocco finale' nel rifare il letto, e chiedendosi se questo gesto dell'«accarezzamento» possa essere un profondo atto simbolico. Nella camera da letto agisce anche Chiodo, la quale si concentra sull'ambiente e sui ritratti di donne in camicia da notte.

In mostra si aggiunge il nome di Peyrot, che partecipa, però, solo alla tappa palermitana.[52] Il suo lavoro è parte integrante di *Una Nessuna Centomila*, pur rimanendo il solo a spostare l'interesse anche allo spazio pubblico. In questo caso l'attività del fare la spesa al supermercato, connotata visivamente dai classici sacchetti di plastica, emerge quale ulteriore tappa tipica del lavoro e della vita della donna.

A tutte si unisce nuovamente Campagnano, presente con una parte tratta dalla sua *L'invenzione del femminile: RUOLI*,[53] di cui seleziona solo immagini dove le donne sono 'abbigliate' da casalinga. Il fine ultimo è quello di ricordare ancora una volta come questo ruolo non sia uno fra i tanti, piuttosto

> il ruolo a cui ogni donna è condotta, è il ruolo a cui ogni donna è chiamata, al di là delle apparenze che socialmente vengono offerte e consumate.[54]

In generale, il *trait d'union* di *Una Nessuna Centomila* è la costante immedesimazione – diretta o traslata e con una dose di ironia – delle fotografe nel ruolo delle donne di casa. Il processo di trasferimento psicologico e fattuale è evidente nei testi, poiché le donne, assoggettate allo stereotipo femminile dell'epoca, si calano nei gesti di una donna degli anni Settanta. Come scrive Sismondi

> In quanto fotografa che fotografava donne [...] l'approccio era senz'altro più semplice, mediato

52 Peyrot risiede a Roma e per motivi logistici decide di non partecipare alle tappe successive (da un confronto telefonico con Liliana Barchiesi in data 29 giugno 2023).

53 Il titolo dell'opera è declinato in *Casalinga: I ruoli* all'interno del ciclostilato per la presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

54 Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

> dal fatto che ci si riconosce […] in quello che si fotografa: vedi i tuoi stessi condizionamenti, trovi similitudini e curiosità. (Sismondi 2021, 177)

Questa relazione emerge chiaramente in tutti gli scatti delle fotografe: Barchiesi ritrae Chiodo che abbraccia un'aspirapolvere, Visconti che lucida scarpe e sé stessa vicino alla lavastoviglie. Chiodo fotografa Bolognesi in camicia da notte, mentre Malli riprende Calvenzi nel suo tempo libero. Quest'ultima rifà il letto per il progetto di Sismondi, che interpreta una casalinga intenta a curare il proprio corpo per Malli. Questo gioco di scambi crea quello che Cristina Casero definisce un «affresco corale»[55] peculiare, con punti di contatto con l'esperienza del Gruppo del mercoledì nel volume *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo* del 1978. Segno che nella ricerca delle donne sulle donne nell'ambito fotografico certe metodologie e *modus operandi* concorrono a far svolgere riflessioni e percezioni altrimenti non individuabili.

4 Riflessioni finali

Nel loro complesso, i due lavori fotografici e la loro presentazione in contesti espositivi che implicano situazioni di dibattito e confronto, mirano a smantellare i costrutti sociali e patriarcali. Questo consente di collocare la ricerca del Collettivo in una riflessione in cui la fotografia diventa uno strumento per esplorare e restituire la dimensione del sé e, contemporaneamente, un porre il lavoro su messe a tema di discorsi di mutamento identitario o indagine socio-antropologica.

Ne *I Ruoli*, il tracciato di un travestimento fotografico si inserisce sulla scia di un artistico che, fra gli anni Sessanta e Settanta, sonda le differenti declinazioni di un camuffamento e mascheramento consapevole, con interscambi e sovrapposizioni che reinterpretano la costruzione visiva della realtà e dell'individuo. Si pensi a certe dinamiche della Body Art, della ricerca di Urs Lüthi, Luigi Ontani, Katharina Sieverding, Eleanor Antin, fino alle già citate Binga o Sherman. Più spesso all'interno dello spazio fotografico sono generate identità che ricorrono anche alla dissimulazione per suscitare un capovolgimento sensoriale.[56] Come notato, però, l'immagine prodotta dal CDF affronta un altro territorio. Di impronta già spostata al sociale, *L'invenzione del femminile: RUOLI* di Campagnano si pone come riferimento di un discorso diverso di travestimento, seppur dettato da *clichés* esterni al volere e sentire della donna. Tuttavia, questo aspetto è a sua volta superato dalle sette autrici, le quali non si indagano ma si affermano, emancipando il proprio ruolo dalla dicotomia fotografo-maschio. Il loro è un forzare la visione giocando sapientemente e ironicamente con il mutamento dell'immaginario, attraverso un grado di travestitismo che, come si è visto, è semplice ma tangibile. Si immergono in un ruolo per scardinarne lo stereotipo, pur rimanendo sé stesse. L'estetica delle immagini – frutto di set preparati e studiati nei dettagli di luce e composizione – gioca in questo: evidenzia la capacità di produrre scatti di qualità, in totale parità con il procedere del mestiere, di cui le autrici enfatizzano i caratteri, trovando allo stesso tempo la possibilità di affermare la propria identità di donne-fotografe.

Il progetto *Una Nessuna Centomila* rimanda più alla mimica, alla gestualità e a un 'travestimento antropologico-iconografico' sottile, in cui sono performate ritualità stereotipate della sfera casa-casalinga con una dose di umorismo, per rifuggire da una alienazione e dalla prigionia delle donne nell'essere viste diversamente da ciò che sentono (così nel romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, da cui è tratto il titolo, declinato al femminile).

Anche in questo caso la scelta del codice visivo coadiuva una lettura degli scatti: rispetto a *I Ruoli* le immagini perdono ora in estetica per diventare ripresa intima, con set di presa diretta, più 'casalinghi' e 'rustici'. Le tipologie di immagini e situazioni sono reiterate e lasciate in un limbo sospeso fra denuncia e *loop* visivo. Questo mostra le costanti di schemi e comportamenti comuni e concorre a generare un grado di distacco in chi guarda: lo stereotipo stesso 'donna=casalinga' diventa sia un 'mito-icona' da cui togliere l'aura di finta verità sia un paradosso e un *non-sense*. La vista dell'ambiente domestico forza la necessità di fuggire da esso, evocando anche quella nozione freudiana di *unheimlich*, cioè del sentire la casa non più come spazio confortevole e famigliare, ma come turbamento e annebbiamento della percezione. Senza avvertirlo quale corpo estraneo, come negli scatti di Cindy Sherman, o incubo *kitsch*, come in quelli di Laurie Simmons, ma più vicino a *Domestic Rituals* (1979-83) e *Real Life Dramas* (1984-87) di Mary Fray, l'ambiente casa è considerato dal Collettivo (e da tutto il femminismo) come qualcosa in cui la donna è

55 Casero 2020, 69.

56 Naldi 2003, 15.

incastrata da certi assunti decisi della società maschile. In questo quadro, e in un certo senso, *Una Nessuna Centomila* pare porsi sulla scia dell'operazione *Dietro la facciata*, compiuta nel 1975 da Cerati, Anna Candiani, Mattioli e Giovanna Nuvoletti.[57] In entrambi i lavori, l'entrare nell'ambito del quotidiano ha la volontà di indagare la condizione delle donne in relazione a esso. Tuttavia, quanto espresso dal Collettivo va oltre il lavoro delle altre quattro autrici, le quali, pur allontanandosi dal registro del reportage, conducevano una immedesimazione più di carattere 'concettuale' (non si riprendono in prima persona), per quell'essere «ogni ritratto di donna [...] una forma di autoritratto».[58]

Nel suo insieme, la ricerca del CDF esprime le implicazioni possibili del fotografare donne da parte delle donne, esemplificando quanto già rilevato da Mattioli in *L'immagine fotografica* (1979).[59] Evitata una cronaca fotografica della condizione femminile, nel rapporto fra donne si rompe lo schema dell'oggettivazione del guardato attraverso l'obbiettivo e scatta un senso di soggettività, immedesimazione e rispecchiamento. La fotografia, da mezzo di riproduzione e documentazione per esplorare una creatività in senso artistico (patriarcale), diventa «un modo di conoscere la propria immagine».[60]

Nel solco di ciò, la ricerca del gruppo si avvicina a una delle strategie messe in atto dalle artiste femministe anche in ambito internazionale, individuate in quegli stessi anni da Judith Barry e Sandy Flitterman-Lewis, in un articolo su *Screen*.[61] Fra una attitudine essenzialista, una scelta di isolazionismo e una valorizzazione delle attività artigianali tradizionalmente femminili, emerge un'ulteriore via in cui l'assunzione di un'attività artistica (qui fotografica) è concepita come «pratica testuale» che, come evidenzia Raffaella Perna, «tende a esplorare le contraddizioni sociali esistenti».[62] È in quest'ultimo agire, in accordo anche con la necessità di scardinare condizioni e *clichés*, che va collocata la ricerca del CDF. La quale, in forma nuova per l'ambito nazionale di quegli anni, non si ferma alla proposizione dei due progetti fotografici, ma immette questi in cicli di mostre in cui sono accolti programmaticamente eventi collaterali (dibattiti, autocoscienza e conferenze), proposti per innescare, accanto alle immagini, riflessioni e confronti. È attraverso questo singolare puzzle situazionale e contingente che il Collettivo Donne Fotoreporter prova ad attivare una serie di meccanismi di percezione sia visiva sia concettuale, per condurre a una decostruzione dei codici consolidati, a uno scardinamento e mutamento metamorfico e rigenerativo, della società, del suo pensare stereotipico e della sua, ormai inattuale, visione patriarcale.

Bibliografia

Alberti, B. et al. (1978). *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*. Milano.

Alfano Miglietti, F. (2008). *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano.

Barchiesi, L. (2020). *Donne è bello*. Roma.

Barry, J.; Flitterman-Lewis, S. (1980). «Textual Strategies. The Politics of Art-Making». *Screen*, 21(2), 35-48 [ora: Jones, A. (ed.) (2003), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London; New-York, 53-9].

Boyer, I.; Rossi, V. (forthcoming). «'The Mondine' and Other Photographic Projects. The Portrayal of Women and Female Labor in Jacqueline Vodoz's Photographs from the 1950s to the 1970s». Muzzarelli, F.; Marino, S. (eds), *Italian Feminist Photography*, monogr. issue *Journal of Asia-Pacific Pop Culture (JAPPC)*, 9(2).

Calvenzi, G. (2021). «Donne con le donne». Casero 2021, 136-40.

Casero, C. (2015). «Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. A New Female Image in the Searches of Several Italian Artists and Photographers in the 1970s». *Between*, 6(10). Albertazzi, S. et al. (eds), *The Political Imaginary: Commitment, Resistance, Ideology*. https://doi.org/10.13125/2039-6597/1709.

Casero, C. (2020). *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*. Milano.

Casero, C. (a cura di) (2021). *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*. Milano.

Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2009). *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Cinisello Balsamo.

Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2015). *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*. Milano.

Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2016). *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, = *Catalogo della mostra* (MAC – Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, 24 settembre-25 novembre 2016). Milano.

57 Esposto alla sezione culturale del SICOF – Salone Cine Ottico Fotografico di Milano, dal 15 al 25 marzo 1975, curata da Lanfranco Colombo, direttore della galleria milanese Il Diaframma.

58 Casero 2020.

59 Mattioli 1979, 175-6.

60 Mattioli 1979, 175-6.

61 Barry, Flitterman-Lewis 1980.

62 Perna 2014, 125.

Casero, C.; Muzzarelli, F. (2021). «Feminism and Italian Photography: Notes on the Inheritance of New Generations from the 1970s». *JAPPC – Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 6(2), 262-94.

Cirino, M.; Vodoz, J. (a cura di) (1999). *L'avion de papier e altre storie. Jaqueline Vodoz, fotoreporter 1953-1958*. Parigi; Milano.

Di Raddo, E. (2012). «Un'esperienza femminile del gruppo metamorfosi». *Ricerche di S/Confine*, 3(1), 93-102. http://www.ricerchedisconfine.info/III-1/DIRADDO.htm.

Dorfles, G. et al. (1976). *Gli uni & gli altri: travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*. Roma.

Fedi, F. (1986). *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi 1968-1985*. Roma.

Foschi, G. (2001). «Travestimenti e avvistamenti: i giochi delle identità negli autoritratti al femminile». Leonardi, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*. Torino, 71-7.

Gallo, F. (2014). «Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia». Bussoni, I.; Perna, R. (a cura di), *Il gesto femminista: la rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma.

Gonzales, L. (1977). «È sempre guerra per la donna fotoreporter». *Amica*, 24 novembre, 68-9.

Iamurri, L. (a cura di) (2007). *Autobiografia/autoritratto = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre-20 gennaio 2008). Roma.

Iaquinta, C. (2015). «Dalla 'Casba' alla città. Una cartografia di Milano negli anni Settanta tra impegno politico e autodeterminazione artistica». Di Raddo, E. (a cura di), *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*. Milano.

Lapasini, G. (1980). «Succede tutti i giorni. Ma vi pare?». *Noi Donne*, 4 aprile, 26-35.

Loda, R. (1975). *Magma = Catalogo della mostra* (Iseo, Castello Oldofredi, 29 novembre-18 dicembre 1975). Iseo.

Mattioli, P. (1979). «L'immagine fotografica». Frabotta, M.A. (a cura di), *Lessico politico delle donne*. Vol. 6, *Cinema, letteratura, arti visive*. Milano, 175-6.

Miodini, L. (2021). «Carla Cerati. Raccontare le donne fra reportage e sperimentazione narrativa». Casero 2021, 77-91.

Molinari, T. (1978). «Clic, e ti metto a fuoco il maschio». *Repubblica*, 25 gennaio, 15.

Mussini, M. (2007). *Carla Cerati = Catalogo della mostra* (Parma, CSAC, 2007). Milano.

Naldi, F. (2003). *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*. Roma.

Nochlin, L. (1971). *Why There Have Been No Great Women Artists?*. New York.

Perna, R. (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano.

Perna, R. (2014). «Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e dell'arte delle donne». Bussoni, I.; Perna, R. (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma, 113-31.

Perna, R. (2015). «Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta». *Ricerche di S/Confine*, 6(1), 143-54. https://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm.

Perna, R.; Scotini, M. (eds) (2019). *The Unexpected Subject: 1978 Art and Feminism in Italy*. Milan.

Sismondi, L. (2021). «Livia Sismondi». Casero 2021, 176-7.

Valtorta, R. (2001). «Il contributo delle donne alla fotografia in Italia». Leonardi, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*. Torino.

Vergine, L. (1974). *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili*. Milano.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia