

Venezia Arti

Nuova Serie 6

Vol. 34

Dicembre 2025

e-ISSN 2385-2720



Edizioni
Ca' Foscari

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://edizionicafoscarì.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 Bowlit** (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) **Stefania Portinari** (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** (Pinacoteca Agnelli, Torino, Italia)

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) **Jasenska Gudelj** (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) **Rodolfo Maffei** (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

© 2025 Università Ca' Foscari Venezia

© 2025 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/>



Sommario

Editoriale

Matteo Bertelé, Angelo Maria Monaco, Simone Piazza

5

SOGLIA | THRESHOLD

MEDIOEVO

The Sacred Threshold

Visualizing the 'Other' on Buvina's Doors
within Dalmatian Artistic Context

Ivana Capeta Rakic

11

Au seuil du sanctuaire

Réflexions sur l'association édifiante de l'Annonciation et du Sacrifice d'Abel et Caïn
dans le décor des arcs triomphaux de plusieurs églises de la zone subalpine (XIII^e-XV^e siècles)

Pauline Vasile

27

Revealing the Threshold

The *Vierge Ouvrante* as Liminal Devotion
in Medieval Europe

Aisling Reid

41

ETÀ MODERNA

«Super portam»

Perdute iscrizioni latine su edifici sacri attraverso le testimonianze di Marin Sanudo

Giulia Zaccariotto

55

Come finestre aperte

Vedute riconoscibili in alcuni cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento
e Cinquecento

Lorenzo Mascheretti

69

«It is possibly by Lazzaro?

If so his masterpiece»

Nuove luci sul *San Gerolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani a Monopoli

Andrea Fiore

81

CONTEMPORANEO

Magiciens de la terre come evento soglia della global art history?

Ipotesi e prospettive di ricerca a partire dalla ricezione della mostra

Michela Gulia

93

L'archivio nomade

Il *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli (2013)

Miriam Rejas Del Pino

103

Mat Collishaw's *Thresholds*

A Multisensory Journey from Early Photography to Virtual Reality

Elisabetta Modena

113

ALIA ITINERA

Ricezioni dell'Alterità nei musei missionari

Note su una raccolta cinese tra i conventi francescani di Parma e Rimini (1893-1943)

Federica Bosio

129

Editoriale

Matteo Bertelé, Angelo Maria Monaco, Simone Piazza

Nella storia dell'arte il tema della soglia, dell'attraversamento del confine o dell'evocazione di una zona liminare, ricorre spesso assumendo il più delle volte un'importanza cruciale. Attorno a questo concetto ruotano i contributi di questo nuovo numero tematico di *Venezia Arti*, afferenti alle abituali tre sezioni, medievale, moderna e contemporanea.

Nelle pagine che seguono, i tre saggi rivolti all'arte medievale affrontano la questione da prospettive diverse e al contempo complementari. Ivana Čapeta Rakić passa in rassegna le ventotto scene cristologiche della porta lignea della Cattedrale di Spalato (1214), evidenziando la funzione anagogica del ciclo evangelico, sostanziata da una cospicua serie di tratti peculiari (nella fattispecie vesti e attributi di personaggi alludenti all'ebraismo), interpretati dalla studiosa come messaggi socio-culturali, esibiti all'ingresso del tempio al fine di mostrare ai passanti l'esistenza di un'alterità religiosa e al tempo stesso, la prospettiva, per il non cristiano, della redenzione tramite conversione. Pauline Vasile, dal canto suo, guarda ai nessi simbolici tra l'immagine dell'Offerta di Caino e Abele e quella dell'Annunciazione, dipinte, fra XIII e XIV secolo, sull'arco trionfale di una serie di chiese del Tirolo meridionale. Si tratta di una scelta figurativa che ruota attorno al concetto di soglia, sia per quanto attiene all'ubicazione, che coincide con la zona liminare fra navata e presbiterio, sia per ciò che riguarda i contenuti iconografici, giacché entrambe le scene evocano il limite tra terra e cielo, tra umano e divino. Aisling Reid, invece, si sofferma sul fenomeno delle "Vierges ouvrières", Madonne lignee tridimensionali, diffuse in area franco-tedesca tra XIV e XV secolo, realizzate come uno scrigno a due ante, che, se aperto, disvela l'immagine a rilievo di Dio Padre reggente la croce del Figlio. In questo caso la "soglia" è il confine tra l'effigie sacra e la sua "interiorità", tra mondo sensibile e mistero divino, ma l'arditezza di queste particolari teche mariane scatena la reazione iconoclasta della Controriforma che ne ordina la distruzione per il loro potenziale eretico.

L'età moderna fa da soglia a paesaggi inediti declinando il sapere in molteplici forme di rappresentazione sullo sfondo di un reticolo 'prospettico' non più intuitivo. Grazie a una rigorosa indagine che in primo luogo guarda all'opera materiale, Andrea Fiore ricostruisce le vicende attributive di una tavola veneziana giunta nelle Puglie, che segna un punto di svolta nelle dinamiche locali della recezione e della connoisseurship. Riconosciuto capolavoro già da Berenson, il *San Gerolamo* di Lazzaro Bastiani conferma la rilevanza del tema della circolazione, della traduzione di linguaggi stilistici da un'area culturale a un'altra, connotandosi in questo senso come opera 'soglia' esemplare. Lorenzo Mascheretti apre uno sguardo critico sulle vedute urbane prospettiche raffigurate a tarsia lignea negli stalli dei cori dei secoli XV e XVI in Italia settentrionale. A partire dall'analisi degli esempi pionieristici dei fratelli Canozi a Padova, proseguendo con quella dell'opera di Giovanni Maria Platina a Cremona, lo studioso esplora come tali vedute riflettessero un crescente interesse per la ricomposizione del mondo non già come mero strumento di rappresentazione illusionistica ma come linguaggio simbolico. Di particolare rilievo è l'attenzione dedicata al perduto coro olivetano di Sant'Elena a Venezia, descritto dai contemporanei come un "atlante delle città sotto il dominio veneziano". Venezia 'urbs scripta' si fa preghiera recitata, si potrebbe dire a modo di sintesi della raffinata indagine iconografica e filologica di Giulia Zaccariotto. Iscrizioni latine nella Venezia del Rinascimento come documento visivo, soglie di carta, della cultura del tempo, della vita reale, devozionale, storica. Nient'affatto una campionatura ma la ricezione di una memoria e di un sapere condivisi, attraverso la valorizzazione di una fonte primaria qual è, nel saggio della studiosa, la raccolta 'epigrafica' nella silloge marciiana di Marin Sanudo.

Nella sezione dedicata al contemporaneo, il saggio di Michela Gulia riconsidera una mostra epocale come *Magiciens de la terre* (Parigi, 1989): attraverso una puntuale ricognizione bibliografica, l'autrice pone in dialogo le letture contrastanti di Hans Belting, Christian Kravagna e Monica Juneja, mettendo in luce le tensioni interpretative che hanno accompagnato la ricezione dell'esposizione e mostrando come il dibattito abbia contribuito alla ridefinizione delle genealogie artistiche agli albori della globalizzazione. A seguire, Miriam Rejas del Pino analizza il *Disobedience Archive*, avviato da Marco Scotini nel 2005, come archivio nomade capace di rideclinare, a livello curatoriale e istituzionale, il concetto di soglia. Il confronto tra l'allestimento "parlamentare" del Castello di Rivoli del 2013 e quello "spiroidale" presentato alla Biennale di Venezia del 2024 evidenzia come le forme espositive modulino l'accesso, il ritmo percettivo e le possibilità deliberative del pubblico, mantenendo intatta la vocazione critica dell'archivio. Chiude la sezione dedicata al contemporaneo il contributo di Elisabetta Modena su *Thresholds*, installazione cross-reality di Mat Collishaw, presentata a Londra nel 2017, che riattiva l'esperienza della fotografia attraverso una complessa drammaturgia sensoriale. Il saggio mostra come l'opera configuri molteplici passaggi - fisici, temporali e percettivi - trasformando la soglia in un dispositivo immersivo che interroga il rapporto tra presenza, storia e virtualità.

Chiude il numero, nella sezione miscelanea *Alia itinera*, un saggio di Federica Bosio dedicato alle collezioni del convento francescano della SS. Annunziata di Parma, poi trasferito a Rimini, e alle relative pratiche di musealizzazione ed esposizione di oggetti raccolti nelle missioni in Asia. L'autrice indaga il ruolo delle collezioni come risorse economiche, supporti didattici e strumenti di legittimazione coloniale, evidenziando come il contatto con l'alterità si sia articolato anche attraverso esposizioni pubbliche, dentro e fuori le mura conventuali, quindi sulla soglia tra spazio sacro e profano.

Venezia, il 23 dicembre 2025

Rob Whitworth

Basilica pompeiana

Fotografia

Soglia | Threshold



Medioevo

The Sacred Threshold Visualizing the ‘Other’ on Buvina’s Doors within Dalmatian Artistic Context

Ivana Capeta Rakic
University of Split, Croatia

Abstract Andrija Buvina’s wooden doors of Split Cathedral (1214) exemplify the threshold as a symbolic passage between the profane and the sacred. Through twenty-eight panels depicting scenes from Christ’s life – from the Incarnation to the Ascension – they construct an anagogical narrative of redemption guiding the viewer into sacred space. While Ljubo Karaman’s 1942 study remains the most comprehensive iconographic interpretation, it addresses questions of religious alterity only in passing. This article reexamines that dimension, highlighting how visual strategies of representing the ‘Other’ deepen our understanding of Buvina’s programme.

Keywords Split Cathedral. Iconography. Christological narrative. Religious alterity. Medieval Dalmatia. Threshold symbolism.

Index 1. Introduction. – 2. Historical Context: Religious Alterity and Ecclesiastical Policy in Early Thirteenth-Century Dalmatia. – 3. Religious Alterity in Buvina’s Narrative Panels: Visual Markers of Otherness across Christological Cycles. – 3.1. Visualising Betrayal and Arrest: Judas, Malchus, and the Soldiers. – 3.2. Pilate’s Identity: From Roman Governor to Visual Other. – 3.3. The Flagellation: Shifting Blame from Rome to the Jews. – 3.4. At the Cross: Longinus, Stephaton, and Visual Ambiguity. – 3.5. The Massacre of the Innocents: Herod’s Agents as Visual Jews. – 3.6. Alterity in the Nativity: The Trogir Evangelistary as a Comparative Model. – 3.7. Christ’s Descent into Limbo: Marking the Righteous as Other. – 4. Conclusion.

1 Introduction

According to modern interpretations of a fifteenth-century marginal note found in a copy of the manuscript of the *Historia Salonitana*,¹ the monumental wooden doors of Split Cathedral – crafted by the master Andrija Buvina – were installed on April 23, 1214.² The Cathedral of the

1 The manuscript is also known as the Codex Papali and is currently held in the Nemzeti Museum in Budapest.

2 The Latin marginal note found in a fifteenth-century manuscript of the *Historia Salonitana* states: “Hoc tempore Edificate fuerunt Ianue maiores cum figuris et Istorijs de nativitate et passione domini nostri ihiesu xpisti Ecclesie sancti Dompnij de Spaleto per magistrum Andream Buvina pintorem de Spaleto et sub eodem tempore depicta fuit ymago et figura sancti Xpofori in plancato Dompnij predicti per predicatum magistrum Andream sub annis domini nostri Yesu Kristi curentibus MCCXIII mensis aprilis die XXIII exeunte”. Although the note provides a precise date – 23 April 1214 (mensis Aprilis die XXIII exeunte) – this date is, according to the grammatical and syntactical structure of the sentence, linked specifically to the verb *depicta fuit* (‘was painted’), and thus applies only to the image of Saint Christopher. The making of the doors is placed within the same general timeframe but without an explicit date. Nevertheless, historiographical tradition has commonly interpreted 23 April 1214 as the date of the doors’ installation or consecration. This interpretation relies on the symbolic and historical significance of the doors within the cultural memory of the city and cathedral, as well as the fact that both works are situated within the same temporal context. For further discussion, see Bulić 1912, 72-4; Karaman, 1942, 1-113, esp. 62; Belamarić 2020a, 25-70; Tigler 2020, 71-118.



Peer review

Submitted 2025-08-30
Accepted 2025-10-29
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Capeta Rakic | 4.0



Citation Capeta Rakic, I. (2025). “The Sacred Threshold. Visualizing the ‘Other’ on Buvina’s Doors within Dalmatian Artistic Context”. *Venezia Arti*, 34, 11-26.

Assumption of the Blessed Virgin Mary, commonly referred to as the Cathedral of Saint Domnius after the city's patron saint, occupies Diocletian's late-antique mausoleum, which was adapted for Christian liturgical use during the early medieval period.³ Its octagonal structure and monumental western portal formed the architectural setting for Buvina's wooden doors. While the existence of earlier doors can be assumed, the portal preserves no physical evidence of them, nor do surviving written or archival sources provide any information regarding their appearance or construction. However, basing his argument on Georg Niemann's reconstruction of the mausoleum's portal – apparently modelled after the Pantheon prototype and identified as a porta clethera type with pannelli calatrati above the door openings – Belamarić has suggested that the mausoleum's original doors were likely made of bronze and removed well before the thirteenth century.⁴ Measuring 530 by 360 cm, Andrija Buvina's doors – originally gilded and polychromed – comprise twenty-eight framed, coffered panels illustrating episodes from the life of Christ [fig. 1].⁵ These scenes can be broadly divided into four narrative segments. The first comprises eight episodes from the Incarnation to the Baptism of Christ. This is followed by scenes from Christ's public ministry, ranging from the Wedding at Cana to the Lament over Jerusalem. The third segment depicts the Passion, beginning with the Entry into Jerusalem and ending with the Entombment. Finally, two scenes – Christ's Descent into Limbo and the Ascension – mark the culmination of his triumph over death.⁶ Composed as a structured visual narrative, the doors present a condensed theology of salvation, meant to be read as a sequential Christological programme.⁷ As both a literal and symbolic threshold, the doors mark the transition from the secular world into the redemptive space of the Church.⁸ Beyond their

narrative and artistic qualities, Buvina's doors also operate on multiple symbolic and communicative levels. Although Buvina's doors marked the cathedral's main western entrance, they were likely not used in everyday liturgical practice [fig. 2]. Instead, they remained closed for most of the year, reserved for major feast days and ceremonial events, while regular access occurred through the smaller southern portal.⁹ This limited use enhanced their aura of solemn dignity, while their closed state allowed for uninterrupted visibility and prolonged contemplation of the iconographic programme. Facing the main city square, the doors continuously presented their carved scenes to passersby, transforming the cathedral's western threshold into a fixed pictorial surface and an instrument of public religious pedagogy. In this sense, they functioned as a didactic tableau or even a monumental visual proclamation, visually articulating the theological and moral values of the Christian community. This dual function – as both a sacred threshold and a civic medium of ideological communication – frames the analysis that follows. While the doors have long been recognized for their artistic and theological significance, little attention has been paid to how they engage with the construction of religious alterity. This study focuses in particular on depictions of Jews, examining how Buvina's visual language employs iconographic conventions – such as distinctive costume elements and spatial positioning – to participate in broader theological and socio-political discourses. Significantly, these doors also represent one of the earliest surviving monuments in which Jewish alterity is explicitly marked in a public visual programme, making them a crucial point of reference for understanding the emergence of such strategies in the medieval Adriatic. Through comparison with contemporary visual sources, such as the Trogir Evangelistary, this article

³ There is an extensive scholarly debate concerning the timing and process of the mausoleum's conversion into a Christian liturgical space; recent syntheses advocate a phased appropriation rather than a single decisive date. See Basić 2016, 165-96; Basić, 2017, 241-71 with previous bibliography.

⁴ See Belamarić 2020a, 29 n. 5; cf. Niemann 1910, 66, 84-5, plates VI, IX, XI-XIV, XVII.

⁵ Although the original polychromy has not survived, faint traces of red pigment remain discernible in the lower sections of the reliefs. Scientific analysis has confirmed the presence of painted decoration on only five figural panels. For a detailed discussion, see Matulić Bilač 2020, 119-60.

⁶ Goss 2010, 118-26.

⁷ It is widely accepted that the doors collectively function as a "monumental anti-heretical poster", a phrase first coined by Vladimir Gvozdanović in 1978. His interpretation centers on scenes that articulate and affirm Christ's dual nature – both human and divine – a doctrine rejected by various heretical groups. See Gvozdanović 1978, 47-62; Goss 2010, 118-26.

⁸ The concept of the threshold has been widely explored in art history, particularly through the lens of anthropological theories on liminality and rites of passage, most notably those of Arnold van Gennep and Victor Turner. In the field of visual studies, a pivotal contribution came from Michael Camille in *Image on the Edge*, where he interprets the margin as a generative space within medieval art. More recently, scholars such as Tina Bawden, Ivan Foletti, Manuela Gianandrea, Emilie van Opstall, Klaus Krüger, and others have examined the relationship between liminality and sacred space. See Van Gennep, 1969; Turner 1967, 93-111; Camille 1992; Bawden 2014; Foletti, Gianandrea 2015; Van Opstall 2018; Foletti et al. 2018; Krüger 2018.

⁹ The conclusion that Buvina's doors remained closed for most of the time appears to derive from an analysis of their technical construction and the practical difficulties involved in opening them, rather than from direct documentary evidence. Belamarić 2020a, 33.



Figure 1 Andrija Buvina, *Doors of the Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, Split, west portal. 1214. Carved wood, 30 × 370 cm.*
Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split



Figure 2 Andrija Buvina, *Doors of the Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, Split, west portal. 1214. Carved wood, 530 × 370 cm.*
Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split

explores how sacred art in thirteenth-century Split contributed to the formation and reinforcement of communal boundaries between Christians and perceived religious 'others.' In approaching these visual strategies, the term 'Other' is used in a nuanced and context-dependent sense. It functions as a relational category, reflecting

a spectrum of meanings from exclusionary to integrative, depending on narrative, iconographic, and theological context. This understanding allows for careful interpretation of Buvina's visual programme, where markers of difference convey varying degrees of alterity, liminality, or continuity within the Christian imagination.

2 Historical Context: Religious Alterity and Ecclesiastical Policy in Early Thirteenth-Century Dalmatia

The wooden doors of Split Cathedral were installed in 1214, during the episcopate of Bernard, a prominent figure in the political and ecclesiastical landscape of southeastern Europe.¹⁰ This moment coincided with a period of heightened efforts by the Catholic Church to combat heresy and enforce doctrinal conformity, culminating in the Fourth Lateran Council of 1215, convened by Pope Innocent III. While the Council addressed many issues, its decrees on heresy and religious alterity were particularly significant. Canon 68 mandated that members of other religions – primarily Jews and Saracens – must be visually distinguishable from Christians by their clothing.¹¹ Though the canon did not specify exact markers, enforcement was left to local authorities, resulting in varied regional practices. This canon formalized and reinforced a trend already present in medieval visual culture, where religious others were identified by distinctive attire.¹² Buvina's cathedral doors, crafted in 1214 – just before the Council – reflect this cultural and ideological context that the Fourth Lateran Council would soon officially codify. Among the Council's attendees was Archbishop Bernard of Split, likely accompanied by Bishop Treguan of Trogir. Upon their return, the impact of the Council's decisions was immediately felt; according to thirteenth-century chronicler Thomas the Archdeacon, Bishop Treguan publicly read and displayed the Council's decrees to the citizens of Split, marking the start of a more rigorous enforcement of orthodoxy.¹³ Archbishop

Bernard also authored a polemical treatise against heretics, underscoring his commitment to defending Catholic orthodoxy in the region.¹⁴ Local responses to religious difference were further codified in the Split Statute, which mandated the expulsion of heretics, Cathars, Patarenes, and similar groups from the city.¹⁵ In contrast to the explicit and frequent medieval references to heretics, documentation concerning local attitudes toward Jews is notably sparse. Although Jewish communities are widely believed to have existed in Split since antiquity, the limited records from the Middle Ages make it difficult to determine their precise status or treatment during the thirteenth century.¹⁶ Consequently, any understanding of local perspectives on Jews must be drawn from the broader religious and political climate of the period. In particular, the policies of King Andrew II of Hungary-Croatia (1205-1235) – including his leasing of tax collection rights to Jews and Saracens – contributed to social tensions described by nineteenth-century historian Tadija Smičiklas as provoking unrest and occasional violence.¹⁷ This volatile environment shaped both political actions and visual culture, providing an essential context for interpreting representations of religious others in early thirteenth-century Dalmatia. Within this setting – marked by heightened anti-heretical measures and emerging religious identity codes – artists and scribes in Split and nearby Trogir created works that reflected and reinforced the theological and socio-political concerns of their time.

¹⁰ For more information about the archbishop Bernard, see Armanda 2011, 33-48; Gál, Sardelić 2020, 253-71.

¹¹ Alberigo 1987, 272-75; Cutler 1970, 92-116.

¹² E.g. the sixth-century apse mosaic of the Euphrasian Basilica in Poreč depicts the prophet Zechariah with a phylactery (tefillin) as a marker of Jewish priestly identity, while some of the earliest pointed caps can be traced from the eleventh century onward. See Noga-Banai 2008, 84; Lipton 2014, 25.

¹³ Toma Arhidakon 2003, 137.

¹⁴ Armanda 2011, 33-48.

¹⁵ The first Statute of Split, written in 1239, is unfortunately lost. The earliest copy, dating back to 1312, was used together with amendments until 1797. See Prijatelj 1987, 11; Kečkemet 2010, 23.

¹⁶ Jews are first explicitly mentioned in written sources from Split only in 1397 – when an episcopal charter refers to a synagogue known as the Sdorium. See Kečkemet 1998, 316.

¹⁷ Smičiklas 1882, 339.

3 Religious Alterity in Buvina's Narrative Panels: Visual Markers of Otherness across Christological Cycles

Among the 28 narrative panels that compose Buvina's monumental portal, six are of particular relevance to the present discussion: Judas's Betrayal, Jesus before Pilate, The Flagellation, The Crucifixion, The Massacre of the Innocents, and Christ's Descent into Limbo.¹⁸ These scenes, drawn from both the Passion and infancy cycles, as well as from Christ's posthumous triumph,

contain some of the clearest visual articulations of religious alterity – whether through physiognomy, clothing, or substitution of identity. Instead of following the chronological sequence of Christ's life, this analysis groups the scenes according to iconographic strategies for depicting religious otherness; the order is therefore thematic rather than linear.

3.1 Visualising Betrayal and Arrest: Judas, Malchus, and the Soldiers

The first scene examined here is Judas's Betrayal [fig. 3]. Judas is shown approaching Christ from the right, embracing him with both arms in an act of betrayal. Unlike the other apostles, whose heads are encircled by haloes, Judas is conspicuously without one – a visual cue that sets him apart and underscores his treachery. Behind them, the apostles appear faintly, their forms receding into the background. The right side of the panel is occupied by three Roman soldiers, unmistakable in their helmets, shields, and weapons. Just behind Christ and Judas, Peter brandishes his sword and severs the ear of the leading soldier.¹⁹ According to the Gospel narrative, this act was directed not against a soldier, but against the servant of the high priest – a man named Malchus – whom Peter struck while attempting to defend Jesus. A later medieval tradition identifies Malchus with the legendary figure of the Wandering Jew,

condemned to roam the earth without a homeland.²⁰ Yet in Buvina's relief, Malchus bears none of the visual signs typically used to denote Jewish identity. Instead, he is fully assimilated into the group of Roman soldiers, shown in classical military attire – a striking and highly unusual choice. Comparable examples are exceedingly rare: in the standard iconographic tradition, Malchus appears as a servant or civilian attendant, visually distinct from the armed cohort. Buvina's conflation of Malchus with the Roman soldiery thus constitutes a deliberate manipulation of typological roles, anticipating later developments in the visual coding of guilt within the Passion cycle. While Judas's Betrayal introduces the initial act of treachery and conflict, the subsequent scene shifts focus to the judicial confrontation between Christ and Pilate, where markers of religious otherness appear more pronounced.

3.2 Pilate's Identity: From Roman Governor to Visual Other

Turning to the subsequent narrative, Christ occupies the central position, aligned along the vertical axis and surrounded by four other figures. Behind him, two Roman soldiers are placed symmetrically, recognizable by their helmets and armour – echoes of their earlier appearance in the panel of Judas's Betrayal. One more soldier stands in front of Christ, facing him. To Christ's right, Pilate sits on an elevated, throne-like chair. His raised position, crossed legs, and uplifted right

hand in a rhetorical gesture convey authority and detachment [fig. 4].²¹ The arrangement emphasizes the contrast between Christ's composed stillness and Pilate's active role as judge, capturing the charged moment of political and spiritual confrontation. Of particular note in this scene is Pilate's headdress, a conical cap with a rounded tip, whose form raises questions regarding its symbolic and historical appropriateness. While such headgear could be interpreted as a form of

¹⁸ Several panels in the lower row are significantly damaged, making it impossible to determine with certainty whether they would be relevant to this study.

¹⁹ John 18:10.

²⁰ Anderson 1965, 14. For a depiction of the Wandering Jew, see for example the image commonly titled *The Wandering Jew* in Matthew Paris, *Chronica Majora*, Part II (c. 1250s), MS 16, Corpus Christi College, Cambridge, fol. 74v, where the Jewish figure is marked by a wide-brimmed hat.

²¹ For more about this gesture, see Frugoni 2010, 3-48. For more about the negative connotation of Pilate's gesture, see Hourihane 2009, 199.



Figure 3 Andrija Buvina, *Judas's Betrayal*. 1214. Carved wood, detail. Split, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split



Figure 4 Andrija Buvina, *Christ before Pilate*. 1214. Carved wood, detail. Split, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split

medieval crown,²² this would be anachronistic for a Roman governor of Judaea, to whom royal insignia should not be attributed. Moreover, the Gospel of John states: "If you release this man, you are no friend of Caesar. Anyone who declares himself a king is a rebel against Caesar."²³ Despite this, in the European medieval tradition, Pilate is often depicted wearing a crown, frequently combined with the pointed Jewish hat or the Phrygian cap. In later iconography, he even assumes the attributes of an Ottoman sultan, including a turban.²⁴ These attributes reflect a substitution of Pilate's historical identity and suggest a theological or ideological reinterpretation rather than a commitment to historical accuracy. A comparable headdress can be seen on Herod in the scene of the Massacre of the Innocents on the pluteus of St. Nediljica in Zadar, generally dated to the eleventh century, which indicates that such visual conventions circulated in Dalmatian ecclesiastical sculpture even before Buvina.²⁵ Ever since Christianity became the official religion of the Roman Empire and the religion of Rome

itself, Christian exegesis has consistently sought to downplay Roman responsibility for Christ's sentencing and death, shifting the blame instead onto the Jews.²⁶ As Colum Hourihane has pointed out, "to be able to identify Pilate as a Jew, it is important to consider the overall context of the work of art, his relationship towards other figures and the manner in which his face is depicted".²⁷ Whether the panel on the cathedral doors in Split truly depicts a crown or a Jewish cap is difficult to determine with certainty, although both Karaman²⁸ and Hourihane identify it as the latter. In light of Hourihane's detailed study of Pilate's iconography, his identification of the headgear as a Jewish cap appears well-founded and as the most plausible reading.²⁹ If Pilate is indeed visually identified as a Jew, this gesture extends beyond mere anachronism: it transforms him into a symbolic Other whose image absorbs the theological blame displaced from Rome onto Judaism. By marking Pilate with signs of Jewishness, the visual narrative participates in a broader medieval strategy of externalizing guilt and redefining spiritual

²² The crown with a pointed tip was depicted by an unknown master in the Lower Church in Assisi, in the *Allegory of Virtue* theme in the crossing vault above the main altar; by Andrea Pisano on the doors of the baptistry in Florence depicting the personification of Hope; and by Tino da Camaino on the head of Henry VII on a tomb in Pisa.

²³ John 19:12.

²⁴ Čapeta Rakić 2017, 107-34.

²⁵ Jakšić 2006, 98-107.

²⁶ Blumenkranz 2003, 117; Capriotti 2014, 77-8.

²⁷ Hourihane 2009, 192.

²⁸ Karaman 1986, 343.

²⁹ Hourihane 2009, 192.

authority, turning the Roman governor into an emblem of the rejected and culpable community,

a reading subtly reinforced by the subsequent scenes in the panel sequence.

3.3 The Flagellation: Shifting Blame from Rome to the Jews

The relatively simple composition centers on Christ, bound to a slender column that rises from a plant-like base [fig. 5]. On either side, two executioners strike him with a flagrum. Although the canonical text specifies that Roman soldiers carried out the scourging, Buvina's figures wear no military attire – unlike those in the preceding panels.³⁰ This choice, however, is consistent with broader medieval convention: executioners in scenes of the Flagellation were typically shown in simple tunics, a practice that likely reflects both artistic norm and historical plausibility. Their dress, therefore, cannot be taken as conclusive evidence of altered or ambiguous identity. However, when combined with other distinctive attributes – such as the round cap and beard worn by the flagellant on the right (the observer's right-hand side, often associated with negative connotations in iconography) – these elements serve as deliberate markers of alterity within the composition. His appearance and attributes suggest that he is a Jew, represented through the lens of a negative character type. Round caps – typically with a very narrow brim – worn by figures in Christian iconography have been identified by Ruth Mellinkoff as a recurring Jewish attribute, appearing in numerous manuscript illuminations across Europe from the eleventh century onward.³¹ This suggests a deliberate iconographic strategy, in which markers of Jewishness were retrospectively projected onto negative figures, reinforcing

notions of alterity through visual means. The substitution of Christ's flagellators with Jewish executioners, rather than Romans as described in the Gospels, also has a long exegetical tradition. According to certain sources, the flagellation is said to have taken place in the Sanhedrin or at the house of the high priest Caiaphas.³² In this regard, Buvina does not follow the Gospel narrative but, drawing on an unidentified source, reassigns the responsibility for the act from Romans to Jews. Within such a context, the depiction of Pilate's headgear in the previous scene functions less as a literal indicator of historical dress and more as part of a broader iconographic logic that reassigns responsibility for Christ's Passion. By aligning his visual attributes with those of negatively coded Jewish figures – such as the flagellators – Buvina's relief participates in a theological reinterpretation that externalizes guilt and underscores religious alterity. A comparable strategy appears on the twelfth-century doors of the Basilica of San Zeno in Verona, where Old Testament figures wear inverted-funnel caps, while Roman soldiers in the Flagellation and the two figures – Nicodemus and Joseph of Arimathea – who remove Christ from the cross share the same pointed headgear. This deliberate attribution of Jewish markers to non-Jewish actors in the Passion scenes reshapes their visual and moral significance, contrasting with the neutral markers used for genuinely Jewish figures.

3.4 At the Cross: Longinus, Stephaton, and Visual Ambiguity

The logic of visual substitution observed in the Flagellation scene extends into the Crucifixion panel, yet in a more nuanced and ambivalent form [fig. 6]. Here, too, the figures who interact with Christ are not dressed in recognizably Roman military attire, despite the Gospel texts identifying them explicitly as soldiers (*stratiōtai*). However, unlike the previous relief, where negative identity markers such as the round cap and profile pose suggest a deliberate reassignment of blame, the visual cues in this panel are more ambiguous. Longinus, the lance-bearer, and Stephaton, the

sponge-bearer, both wear knee-length tunics reminiscent of those worn by the flagellants. Yet other elements – such as Longinus's sword – reassert his military identity, while his headgear, a soft cap, resists easy classification. Notably, Stephaton's bearded face contrasts with the clean-shaven Longinus, subtly reinforcing a moral and theological polarity between the two. While Longinus's features and attributes point toward the possibility of transformation, Stephaton's physiognomy aligns him more closely with traditional visual codes of alterity. These visual

³⁰ Matt. 27:26; Mark 15:15; Luke 23:16; John 19:1.

³¹ Mellinkoff 1973, 155-65; 1993, 59.

³² Piccat 2005, 269-88; Capriotti 2014, 98; 2016, 357-73.



Figure 5 Andrija Buvina, *The Flagellation*. 1214. Carved wood, detail. Split, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split



Figure 6 Andrija Buvina, *The Crucifixion*. 1214. Carved wood, detail. Split, Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split

choices raise questions not only about historical fidelity but also about the theological and ideological functions of representation. In contrast to the fixed alterity of the flagellators, Longinus occupies an in-between position: a Roman soldier who, according to Christian legend, undergoes a redemptive transformation. He is shown at the precise moment of piercing Christ's side. In Christian exegetical tradition and various textual sources, the anonymous Roman soldier mentioned in the Gospels was identified as Longinus, and numerous legends later developed around him. The most prominent among these is the story of his sight being miraculously restored when a drop of Christ's blood fell into his eyes, followed by

his conversion to Christianity – a transformation that ultimately led to his canonization as a Christian saint.³³ Owing to the interweaving of literary sources and theological interpretations, Longinus has been represented in art in multiple ways, including with attributes conventionally associated with Jews.³⁴ Clothing, pose, and headgear here operate as visual elements that introduce a degree of interpretive ambiguity. Unlike the more direct iconographic reassignment observed in the Flagellation, this panel seems less concerned with asserting blame than with evoking a moment of narrative and theological suspension – leaving the possibility of transformation open, but unresolved.

3.5 The Massacre of the Innocents: Herod's Agents as Visual Jews

Continuing the visual strategy of assigning altered identities to perpetrators of violence, the Massacre of the Innocents panel offers a further example of how markers of Jewishness were used to convey guilt and otherness within Buvina's composition [fig. 7]. This scene is located on the opposite wing of the portal and presents a striking contrast to the Flagellation. On the left side of the composition, King Herod sits

authoritatively on a throne, handing a sword to one of his subjects and ordering the execution of all first-born male children in Bethlehem. On the right side of the panel, the naked bodies of already slain children are depicted, while a soldier is shown in the act of killing another. Behind him, a desperate mother raises her hands to her face in a gesture of unbearable grief over the fate of her child.³⁵ According to current research on the

³³ Most likely one of the earliest records of this legend can be found in Peter Comestor's *Historia scholastica*, written in the twelfth century. See Sticca 1970, 159. For more about the various legends, see Jeffries Peebles 1911.

³⁴ See, for example: The crucifixion and brazen serpent. Initial to Psalm 68, from Peter Lombard, *Commentary on Psalms*, Paris (?), 1166, Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, ms. a. 244, fol. 113v.

³⁵ For more on the gestures of pain, see Barasch 1976; 1987; Frugoni 2010, 49-67.



Figure 7
Andrija Buvina, *The Massacre of the Innocents*. 1214.
Carved wood, detail. Split, Cathedral of the Assumption
of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy
of the Treasury of the Cathedral of Split

polychromy of Buvina's cathedral doors,³⁶ the two executioners in this panel most likely wore red caps with narrow brims – a highly explicit visual marker associated with Jewish figures in medieval anti-Jewish iconography.³⁷ These attributes, consistently used across manuscripts and monumental sculpture, function as immediate signifiers of otherness and guilt, situating the

executioners within a negatively coded typology. It is plausible that Buvina drew upon pictorial or textual models transmitted from other artistic centers,³⁸ which would explain the presence of these standardized Jewish markers within his composition and highlight the continuity of visual strategies for representing moral and religious alterity.

3.6 Alterity in the Nativity: The Trogir Evangelistary as a Comparative Model

The analysis of Buvina's programme of religious alterity can be further nuanced through comparison with related works from the same cultural and artistic milieu. One particularly instructive parallel is found in the so-called Trogir Evangelistary, produced slightly later than the cathedral doors but possibly based on an earlier visual model, and attributed to Benedictine scriptoria active in Split and Trogir [fig. 8].³⁹ Of special interest are the similarities between the two works in their depictions of the Nativity [fig. 9]. In both compositions, the Virgin Mary is positioned diagonally at the center, forming the visual and symbolic focus of the scene, and both are supplemented by the First Bath of the Infant Christ – an apocryphal motif frequently found in medieval representations. However,

unlike Buvina's cathedral doors, the Trogir Evangelistary also incorporates the Annunciation to the Shepherds as part of the Nativity sequence. Significantly, the Trogir manuscript features two figures marked by attributes of religious otherness. One of the shepherds wears a pointed yellow (or golden) conical hat, identifiable as a *pileus cornutus*,⁴⁰ while one of the two midwives bathing the Infant Christ wears a square yellow (or golden) headpiece. Both items of headgear function as visual indicators of alterity, consistent with broader iconographic conventions in medieval manuscript illumination. In the context of Dalmatian thirteenth-century works, a comparable motif is also attested in the frescoes of the Church of St. Chrysogonus in Zadar, where a shepherd wearing a yellow conical cap appears

³⁶ Matulić Bilač, Čulić 2020, 218-29.

³⁷ Mellinkoff 1973, 155-65; 1993, 59.

³⁸ Bužančić 2014, 8.

³⁹ Telebaković-Pecerski dates the style of the Trogir Evangelistary to the 1230s, while Elba links it with the new Venetian trends of the second half of the thirteenth century. Belamarić believes that the Trogir Evangelistary should be linked to the bishop Columbanus and dated to 1255. See Telebaković-Pecerski 1961, 69-75; Elba 2006, 107-47; Elba 2007, 362-69; Belamarić 2020b, 90.

⁴⁰ Lubrich 2015, 203-44.



Figure 8 Anonymous Dalmatian, *Nativity*. Thirteenth century. Miniature on parchment. Trogir, Trogir Evangelistary. Photograph by Živko Bačić

on the north wall.⁴¹ The First Bath of the Infant Christ does not appear in any canonical sources.⁴² In apocryphal writings – specifically the *Gospel of Pseudo-Matthew* and the *Protoevangelium of James* – only the episode involving the two midwives is described. According to the *Protoevangelium of James*, Joseph went in search of a Jewish midwife in Bethlehem. The anonymous midwife who descended from the hill country was present at Mary's delivery, while a second woman named Salome arrived afterward. In the *Gospel of Pseudo-Matthew*, the two midwives are named Zelomi and Salome, and both are present at the birth. In both

accounts, Zelomi (or the unnamed first midwife) witnesses a miraculous light at the moment of Christ's birth and recognizes the virginity of Mary. Salome, however, expresses disbelief and seeks to verify Mary's virginity by physically examining her. Upon touching her, Salome's hand withers in divine retribution; after calling upon God and then touching the infant, she is healed – an act signifying her conversion and belief in the miraculous birth.⁴³ One of the earliest visual depictions of this episode appears in the early medieval frescoes of the Catacombs of Saint Valentine in Rome, where the two midwives are shown bathing the Infant

⁴¹ For an illustration, see Hilje, Tomić 2006, 82-3.

⁴² For early depictions in the visual arts, see Nordhagen 1961, 333-37.

⁴³ Metzger, Ehrman 2006, 76-8.



Figure 9
Andrija Buvina, *Nativity*. 1214. Carved wood, detail.
Split, Cathedral of the Assumption
of the Blessed Virgin Mary. Photograph courtesy
of the Treasury of the Cathedral of Split

Christ. The inscription beside one of them reads “Salome”, indicating that the formerly skeptical midwife was assigned the role of washing the child in visual representations.⁴⁴ Although it is not possible to determine with certainty which of the two midwives is distinguished by specific headgear in the Trogir Evangelistary, such visual differentiation does not appear on Andrija Buvina’s cathedral doors in Split. This conclusion, however,

must remain provisional: the loss of the original polychromy – an integral aspect of medieval iconography – significantly limits our ability to interpret visual markers of identity or alterity. As numerous studies have shown, colour was often a key semiotic component in conveying religious, ethnic, or moral distinctions in medieval visual culture, and its absence complicates any definitive reading of the figures in question.

3.7 Christ’s Descent into Limbo: Marking the Righteous as Other

The final panel considered in this analysis is also the penultimate scene in Buvina’s narrative cycle: Christ’s Descent into Limbo, or the so-called Harrowing of Hell [fig. 10].⁴⁵ This episode takes place after Christ’s death and burial but prior to his bodily resurrection on the third day following the Crucifixion. According to Christian theology, Christ descends into the Hell of the Righteous – the liminal realm where the unbaptized just awaited salvation – in order to defeat death and lead the souls of the righteous into eternal life. In Buvina’s rendering of this scene, nine Old Testament figures are shown in the ante-Inferno. Among them, three male figures appear to wear some form of *tefillin* on their foreheads – phylacteries traditionally used in Jewish prayer practice. In addition to these three, all male figures (with the exception of Adam) are

portrayed with long beards and draped in a tallit-like prayer shawl that also covers their heads – an attribute that, in the context of Christian iconography, typically signifies Jewish religious otherness.⁴⁶ This visual detail finds parallels in other medieval representations of Old Testament figures. In Christian visual culture, the *tefillah shel rosh* – the phylactery worn on the head – often appears as an attribute assigned to Old Testament righteous men, prophets, and Jewish priests.⁴⁷ Artists of different epochs varied its size and shape according to stylistic conventions. For instance, the prophet Daniel in the twelfth-century mosaics of Saint Mark’s Basilica in Venice is shown with a rounded tefillin on his head.⁴⁸ A similar rounded form appears on the head of the biblical priest, the righteous Melchizedek, in the

⁴⁴ The frescoes are no longer preserved. For more about them, see Osborne 1981, 82-90.

⁴⁵ It is the panel on the left in the first row of the right door wing.

⁴⁶ Skolnik et al. 2007, 465.

⁴⁷ For more on depictions of Jews in visual arts prior to the Crusades and in Byzantine art, see Revel-Neher, 1992.

⁴⁸ Demus 1988, 27.



Figure 10
Andrija Buvina, *Descent into Limbo*. 1214.
Carved wood, detail. Split, Cathedral of the
Assumption of the Blessed Virgin Mary. Photograph
courtesy of the Treasury of the Cathedral of Split

thirteenth-century mosaic depicting the Meeting of Abraham and Melchizedek in the vestibule of the same basilica.⁴⁹ These examples suggest that the tefillah shel rosh was not conceived as a sign of exclusion but functioned as a recognizable iconographic emblem of scriptural authority and priestly righteousness within the Christian visual tradition. In this light, Buvina's use of the attribute aligns his figures with a visual vocabulary of sanctity that articulates the theological continuity between the Old and the New Covenants. Within this framework, Buvina's figures appear not as outsiders but as righteous ancestors – those who, living under the Old Law, now encounter redemption through Christ's descent into Limbo. Their 'otherness' becomes a sign of liminality, a visual expression of transition from the Law

to Grace and of the inclusiveness of salvation, where the Jewish markers of the old covenant are transfigured by the new. The female figure, presumably Eve, is the only character not marked by these attributes. The exact identification of the figures wearing tefillin cannot be established with certainty. As John Dominic Crossan notes: "Apart from Christ grasping Adam's hand, the six names mentioned in the textual tradition are, in this literary sequence, Abraham, Isaiah, John the Precursor, 'the first father Adam', Seth, and David, but the visual examples could represent entirely different persons".⁵⁰ This ambiguity reflects the broader tendency in medieval art to collapse typological meaning into generalized visual signs rather than adhere strictly to narrative or textual specificity.

4 Conclusion

Buvina's cathedral doors remain Dalmatia's most significant public sculpture, notable for their early and systematic depiction of religious 'otherness' and their role in the visual codification of communal identity. Functioning both as a physical and symbolic threshold, the doors present a sequential Christological programme that guides viewers into sacred space while simultaneously shaping perceptions of social and religious boundaries. The deliberate use of iconographic markers – such as headgear, beards, garments, and spatial arrangement

– places Buvina's work within the broader European tradition of representing Jews and other distinct communities. These carefully considered choices, together with parallels in the Trogir Evangelistary, suggest that the artist drew on illustrated models, possibly akin to those brought to Split by Archbishop Bernard. In doing so, they illustrate how markers of difference can function variably – sometimes to delineate exclusion, sometimes to signify liminality or redemption – depending on narrative and theological context. Within the charged socio-political context of the

⁴⁹ Demus 1988, 139.

⁵⁰ Crossan, 2013, 5-32.

early thirteenth century, this imagery functioned as a potent instrument of civic-religious pedagogy, guiding the faithful in understanding

dynamics of inclusion and exclusion and shaping perceptions of belonging within both sacred and social space.

Bibliography

- Alberigo, G. (ed.) (1987). *Decisioni dei concili ecumenici*. Torino.
- Anderson, G.K. (1965). *The Legend of the Wandering Jew*. Providence.
- Arhidakon, T. (2003). *Historia Salonitana*. Split.
- Armanda, I. (2011). "Splitski nadbiskup i teološki pisac Bernard iz Perugie". *Kulturna Baština*, 37, 33-48.
- Barasch, M. (1976). *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York.
- Barasch, M. (1987). *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge.
- Basić, I. (2016). "Nova razmatranja o kristijanizaciji Dioklecijanovog mauzoleja". *Starohrvatska prosvjeta*, 43, 165-96.
- Basić, I. (2017). "Pagan Tomb to Christian Church: The case of Diocletian's Mausoleum in Spalatum". Sághy, M.; Schoolman, E.M. (eds), *Pagans and Christians in the Late Roman Empire: New Evidence, New Approaches (4th-8th centuries)*. Budapest, 241-71. <https://doi.org/10.1515/9789633862568-018>.
- Bawden, T. (2014). *Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort*. Köln; Weimar; Wien. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412218225>.
- Belamarić, J. (2020a). "Andrija Buvina – Painter and Woodcarver: A Master Rooted in the Historical and Artistic Reality of Split and Dalmatia in the 1200s". Belamarić, J.; Tigler, G. (eds), *Vratnice Andrije Buvine u splitskoj katedrali: 1214-2014*. Split, 25-70.
- Belamarić, J. (2020b). *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*. Vol. III, Split.
- Blumenkranz, B. (2003). *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*. Roma.
- Bulić, F. (1912). "Osservazione sull'anno dei battenti della porta maggiore del Duomo di Spalato di Andrea Buvina". *Bulletino di archeologia e di storia dalmata*, XXXV, 72-4.
- Bužančić, R. (2014). "Andrija Buvina, majstor vratnica splitske prvolonice". *Crkva u svijetu*, 49, 3-10.
- Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts.
- Čapeta Rakić, I. (2017). "Distinctive Features Attributed to an Infidel. The Political Propaganda, Religious Enemies and the Iconography of Visual Narratives in the Renaissance Venice". *Il Capitale culturale*, 6, 107-34. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/1695>.
- Capriotti, G. (2014). *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello stato Pontificio*. Roma.
- Capriotti, G. (2016). "Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo". Franco Llopis, B. et.al. (eds), *Identidades cuestionadas Coexistencia y conflictos interreligiosos en el mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. València, 357-73.
- Crossan, J.D. (2013). "A Vision of Divine Justice: The Resurrection of Jesus in Eastern Christian Iconography". *Journal of Biblical Literature*, 132(1), 5-32. <https://doi.org/10.2307/23488235>.
- Cutler, A. (1979). "Innocent III and the Distinctive Clothing of Jews and Muslims". *Studies in Medieval Culture*, 3, 92-116.
- Demus, O. (1988). *The Mosaic Decoration of San Marco in Venice*. Chicago.
- Elba, E. (2006). "La decorazione dei codici in beneventana della Dalmazia tra XI e XIII secolo". *Segno e Testo*, 4, 107-47.
- Elba, E. (2007). "L'evangelario miniato in beneventana della cattedrale di Trogir e la cultura artistica adriatica del XIII secolo". Quintavalle, A.C. (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 19-23 settembre 2006). Milano, 362-69.
- Foletti, I. et al. (eds) (2018). *Migrating Art Historians on the Sacred Ways. Reconsidering Medieval French Art through the Pilgrim's Body*. Brno; Roma.
- Foletti, I.; Gianandrea, M. (2015). *Zona liminare. Il narteco di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*. Roma; Brno.
- Frugoni, C. (2010). *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Einaudi.
- Gál, J., Sardelić, M. (2020). "Archbishop Bernard (1200-1217) between Split and Hungary". Belamarić, J., Tigler, G. (eds.), *Vratnice Andrije Buvine u splitskoj katedrali: 1214-2014*. Split, 253-71.
- Goss, V.P. (2010). *Četiri stoljeća europske umjetnosti 800.-1200. Pogled s jugoistoka*. Zagreb.
- Gvozdanović, V. (1978). "Split Cathedral's Wooden Doors". *Commentari*, Vols. I-IV, 47-62.
- Hilje, E., Tomić, R. (2006). *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*. Slikarstvo. Zadar.
- Hourihane, C. (2009). *Pontius Pilate, Anti-Semitism and the Passion in Medieval Art*. Princeton.
- Jeffries Peebles, R. (1911). *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and Its Connection with the Grail*. Baltimore.
- Jakšić, N. (ed.) (2006). *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Karaman, Lj. (1942). "Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale". *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, CCLXXV, 1-113.
- Karaman, Lj. (1986). "Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale". Fisković, C. (ed.), *Odabrana djela*. Split, 315-478.
- Kečkemet, D. (1998). *Dva stoljeća povijesti i kulture Židova u Zagrebu i Hrvatskoj*. Zagreb.
- Kečkemet, D. (2010). *Židovi u povijesti Splita*. Split.
- Krüger, K. (2018). *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*. Göttingen.
- Lipton, S. (2014). *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. New York.
- Lubrich, N. (2015). "The Wandering Hat: Iterations of the Medieval Jewish Pointed Cap." *Jewish history*, 29(3/4), 203-44. <https://doi.org/10.1007/s10835-015-9250-5>.
- Matulić Bilač, Ž.; Čulić, M. (2020). "Wooden Romanesque Doors of the Split Cathedral – Virtual Reconstructions". Prosen, M. (ed.), *Proceedings: First international Conference Smartart – Art and Science Applied from Inspiration to Interaction* (Belgrade, 28-30 November 2019), Belgrade, 218-29.
- Mellinkoff, R. (1973). "The Round, Cap-shaped Hats Depicted on Jews in BM Cotton Claudius B. IV". *Anglo-Saxon England*, 2, 155-65.

- Mellinkoff, R. (1993). *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkley.
- Metzger, B.M.; Ehrman, B.D. (eds) (2006). *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*. Leiden; Boston. https://doi.org/10.1163/9789047409328_006.
- Niemann, G. (1910). *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien.
- Noga-Banai, G. (2008). "Time and Again in Poreč: A note on the Decoration Program of the Apse in Basilica Eufasiana". *IKON*, 1, 79-90.
- Nordhagen, P.J. (1961). "The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene". *Byzantinische Zeitschrift*, 54, 333-37.
- Osborne, J. (1981). "Early Medieval Wall-Paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome". *Papers of the British School at Rome*. 49, 82-90.
- Piccat, M. (2005). "Dalle raffigurazioni medievali a 'The Passion': l'invenzione degli ebrei flagellanti". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49(3), 269-88.
- Prijatelj, K. (ed.) (1987). *Statut grada Splita*. Split.
- Revel-Neher, E. (1992). *The Image of the Jew in Byzantine Art*. Oxford.
- Skolnik, F. et. al. (eds), (2007). *Encyclopaedia Judaica*. 19, Detroit.
- Smičiklas, T. (1882). *Poviest Hrvatska – dio prvi*. Zagreb.
- Sticca, S. (1970). *The Latin Passion Play: Its origins and Development*. New York.
- Telebaković-Pecarski, B. (1961). "A Monument of Dalmatian Miniature Painting from the Thirteenth Century". *Medievalia et Humanistica. Studia in honorem of E. A. Loew*, 14, 69-75.
- Tigler, G. (2020). "Andrea Buvina: Was He Also a Woodcarver or Only a Painter?". Belamarić, J.; Tigler, G. (eds), Vratnice Andrije Buvine u splitskoj katedrali: 1214-2014. Split, 71-118.
- Turner, V. (1967). "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage". Turner, V., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca; London, 93-111.
- Van Gennep, A. (1969). *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* Paris.
- Van Opstall, E.M.(ed.) (2018). *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*. Leiden; Boston. <https://doi.org/10.1163/9789004369009>.

Au seuil du sanctuaire

Réflexions sur l'association édifiante de l'Annonciation et du Sacrifice d'Abel et Caïn dans le décor des arcs triomphaux de plusieurs églises de la zone subalpine (XIII^e-XV^e siècles)

Pauline Vasile

EHESS, France ; Università degli Studi di Milano, Italie

Abstract Having observed the repeated association, between the mid-13th and late 15th centuries, between the representations of the Annunciation and the offering of Cain and Abel on the triumphal arch of churches located in the eastern part of the subalpine arc, this article aims to examine some of the settings in which this association occurs, adopting a mixed approach combining seriality and case studies. The aim of this study is to demonstrate the effectiveness of this association of two liminal episodes with the triumphal arch, which can itself be described as a threshold in ecclesiastical space, since it separates the nave from the sanctuary.

Keywords Frescoes. Triumphal arch. Cain and Abel's offering. Annunciation. Late medieval art.

Sommaire 1. Introduction. – 2. Le décor de l'arc triomphal des églises italiennes et subalpines à la fin du Moyen Âge. – 2.1. Le Sacrifice d'Abel et Caïn à l'entrée de l'espace liturgique (XII^e-XIII^e siècles). – 2.2. L'évolution du décor de l'arc triomphal après 1250. – 3. Les modalités d'associations de ces deux images au niveau de l'arc triomphal. – 3.1. La *pieve* de San Pietro di Felleto. – 3.2. Deux occurrences « trecentesques » dans le Sud-Tyrol et le Frioul. – 3.3. Le système du « *Kranjski prezbiterij* » témoin des échanges artistiques entre le Frioul et la Slovénie. – 4. Synthèse et remarques conclusives : une association édifiante au seuil du sanctuaire.

1 Introduction

L'imaginaire chrétien se fonde essentiellement, et dès l'origine, sur un processus de relecture, de réinterprétation et de révélation des écritures hébraïques à la lumière du Nouveau Testament. Ce processus explique, en partie, l'intérêt et le développement, dans l'imagerie chrétienne, d'un large répertoire de thèmes issus du récit vétérotestamentaire qui vont faire l'objet de représentations isolées, avant d'être

progressivement juxtaposés à d'autres ou être inclus dans de grandes séquences narratives. Au sein de l'édifice culturel, cette imagerie vétérotestamentaire s'insère bien souvent dans une démarche d'interprétation typologique, créant un dialogue entre les figures anciennes et leurs révélations ou accomplissements dans les récits néotestamentaires.



Peer review

Submitted 2025-08-31
Accepted 2025-10-29
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Vasile | 4.0



Citation Vasile, P. (2025). « Au seuil du sanctuaire. Réflexions sur l'association édifiante de l'Annonciation et du Sacrifice d'Abel et Caïn dans le décor des arcs triomphaux de plusieurs églises de la zone subalpine (XIII^e-XV^e siècles) ». *Venezia Arti*, 34, 27-40.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2025/002

2 Le décor de l'arc triomphal des églises italiennes et subalpines à la fin du Moyen Âge

2.1 Le Sacrifice d'Abel et Caïn à l'entrée de l'espace liturgique (XII^e-XIII^e siècles)

Au sein de ce riche répertoire des épisodes de l'Ancien Testament qui bénéficie d'une relecture chrétienne, les histoires de Caïn et Abel, issues du quatrième chapitre de la Genèse, ont été régulièrement figurées dans la peinture murale des derniers siècles du Moyen Âge, avec une certaine prédilection pour les scènes mettant en lumière l'opposition entre les deux frères : la double offrande et le meurtre d'Abel par Caïn.¹

Plus spécifiquement, le récent article de W. Keil² a montré qu'entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle, le thème des offrandes de Caïn et Abel a été fréquemment figuré, pour lui-même, en dehors des grands cycles véterotestamentaires, dans les édifices ecclésiaux des alpes orientales, le plus souvent en encadrement de l'arc triomphal, au niveau des écoinçons.³ L'auteur fait également apparaître un schéma récurrent qui régit dans ces édifices la représentation de ce thème : Caïn et Abel sont tournés vers le sanctuaire – et donc vers l'autel majeur où est accompli le sacrifice eucharistique – et présentent tous deux leurs sacrifices vers l'intérieur de l'abside où est généralement figurée une *Maiestas Domini*. Le plus souvent, Caïn se trouvera à la gauche de Dieu et Abel à sa droite.⁴ Ainsi représenté, ce thème se charge d'une double connotation à la fois typologique et eschatologique.

Parce qu'il est constitué de blé et de chair animale, le sacrifice de Caïn et Abel se présente en effet comme une préfiguration du corps et du sang du Christ offert par celui-ci pour la rédemption de l'humanité. Et, puisque comme le Christ, Abel sera immolé, il est considéré dans la littérature patristique et une bonne partie de l'exégèse chrétienne comme une préfigure du Sauveur.⁵ Comme Abraham (Gn 20:1-14) et Melchisédech (Gn 1:18-20 ; Ps 110:4), Abel qui élève sur l'autel la chair sacrificielle de l'Agneau peut également renvoyer à la figure du prêtre officiant qui élève l'hostie lors de la célébration eucharistique. Dans l'église de San Giacomo à Grissiano dans le Sud-Tyrol, dont

le décor peint doit avoir été réalisé entre 1200 et 1220,⁶ les offrandes de Caïn et Abel sont d'ailleurs associées à la figuration du Sacrifice d'Isaac (Gn 23:1-14), renforçant le lien entre les figures d'Abel et d'Abraham et affirmant ainsi le parallèle entre ces deux personnages de l'Ancien Testament et l'action du prêtre officiant.

Par ailleurs, la disposition canonique des deux personnages autour du Christ en Majesté : Caïn à sa gauche et Abel à sa droite, évoquent et rapprochent respectivement l'un et l'autre des damnés et des justes séparés par le Christ Juge à l'heure du Jugement. Déjà dans les textes néotestamentaires, Abel devient une figure du Bien et Caïn une figure du Mal. Paul (Hb 12, 24), Matthieu (Mt 23:35) et Jean (1 Jn 3:12) attribuent à Abel le titre de « Juste » et, plus tard, les Pères de l'Église confirmeront cette assimilation de Caïn au Mal et d'Abel au Bien. La métaphore augustinienne des deux Cités, développée dans le livre XV du *De Civitate Dei*, fait même de Caïn le fondateur et le premier habitant de la cité terrestre ou diabolique (*Civitas diabolici*), et de Abel le premier citoyen de la cité de Dieu (*Civitas Dei*). Caïn est, en tant qu'aîné, une conséquence directe de la désobéissance des Premiers Hommes, ce qui expliquerait également que ses actes aient pu être considérés comme intrinsèquement malveillants (1 CO 15:46). À ce sujet, Augustin écrit : « uoniam ex damnata propagine exoritur, primo sit necesse est ex Adam malus atque carnalis; quod si in Christum renascendo profecerit, post erit bonus et spiritalis [chacun, en tant qu'issu d'une race condamnée doit d'abord naître d'Adam, mauvais et charnel, et deviendra bon et spirituel, à condition de renaître dans le Christ et de progresser dans sa vertu] ». ⁷ Ainsi positionnées à l'entrée du sanctuaire, les figures de Abel et Caïn apparaissent donc respectivement comme l'exemple à suivre et la conduite à éviter pour les fidèles qui leur font face, dans la nef, au moment de l'office. À la droite de Dieu, Abel, généralement approuvé par la dextre

1 Michel 1958, 194-9

2 Keil 2022, 327-55.

3 L'auteur évoque notamment les églises San Giovanni à Pürgg, Sant'Egidio à Keferlohe, San Giacomo à Grissiano et San Giacomo à Kastelaz.

4 Il n'y a que dans l'église de Pürgg que ce schéma s'inverse.

5 Michel 1958, 195.

6 À propos du décor de cette église voir en particulier Steppan 2007, 109-47 ; Bertelli 1994, 93-104 ; Rasmø, 1965.

7 Augustin, *De Civitate Dei*, XV, I.

divine, est invité à pénétrer dans le sanctuaire, véritable « refuge des justes ». De l'autre côté, Caïn, se voit refuser l'accès à la demeure céleste, et est parfois même chassé d'un revers de main ou d'un poing fermé, par la main de Dieu, à l'image des damnés dans les représentations du Jugement dernier, comme cela est visible par exemple sur l'arc triomphal de l'église de San Giacomo à Grissiano [fig. 1]. Ces représentations de l'offrande de Caïn et

Abel en écoinçon de l'arc triomphal, recensées par W.E. Keil, qui ont toutes été produites entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle semblent ainsi accompagner le glissement progressif de la représentation de l'Enfer et des thématiques liées au Jugement dernier, depuis le mur de contre-façade vers la zone du sanctuaire, qu'observait J. Baschet⁸ dans un ensemble d'édifice ecclésiaux en France et en Italie à partir de la fin du XII^e siècle.

2.2 L'évolution du décor de l'arc triomphal après 1250

Autour de 1250 et après cette date, ce thème de la double offrande est encore employé à plusieurs reprises dans l'ornementation des arcs triomphaux d'édifices religieux des régions subalpines de l'Italie, près de Trévise à San Pietro di Feletto [fig. 2], dans la zone du Sud-Tyrol à la chapelle de Santa Maria Maddalena à Rencio, ainsi que dans plusieurs églises frioulanes situées à proximité d'Udine : l'église San Pietro Apostolo à Chiazacco et l'église San Giovanni Battista à Moimacco. Mais, dans ces exemples italiens, cette image ne figure pas seule au sommet de l'arc triomphal. Bien qu'elle ne soit, là encore, pas incluse dans un cycle narratif des histoires de l'ancien Testament, la double offrande y est associée à un autre épisode biblique qui inaugure le récit de l'Incarnation : celui de l'Annonciation (Lc 1:26-38). Vers le milieu du XV^e siècle, cette même association de scènes au niveau de l'arc triomphal se rencontre également dans plusieurs édifices slovènes, et plus spécifiquement dans le groupe des « sanctuaires décorées de la Carniole » ou *Kranjski prezbiterij*,⁹ parmi lesquels nous pouvons citer les églises sv. Nikolaja de Visoko, sv. Mihaela à Ozeljan près de Gorizia ainsi que l'église sv. Petra à Vrh.¹⁰

Entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle, la figuration de l'Annonciation au niveau de l'arc triomphal d'un édifice religieux en Italie, et dans l'ensemble de l'arc alpin et subalpin, n'est absolument pas étonnante, elle est même quasi-systématique. Découlant sans doute de la tradition byzantine qui réserve cet espace à la figuration de l'Annonciation dès le

XI^e siècle,¹¹ cette disposition de l'Annonciation se retrouve également, à la même période, sur le sol italien, mais dans la partie méridionale de la péninsule alors très fortement marquée par l'influence de l'Orient chrétien. On la retrouve notamment dans les édifices construits par les rois normands de Sicile, aussi bien dans l'église de la Martorana que dans la chapelle Palatine de Palerme, ou dans la cathédrale de Monreale.¹² Ailleurs dans la péninsule, même s'il existe quelques exemples précoces de cet agencement de l'Annonciation remontant au XI^e siècle, à cette période le motif est encore très peu répandu. Les exemples de Cademario (v. 1250), Corzoneso (fin du XIII^e siècle) dans le canton du Tessin comptent ainsi parmi les plus anciens de cet agencement dans les régions subalpines. Pour l'Italie septentrionale et le reste de la zone alpine, cette disposition de l'Annonciation s'impose par la suite, et s'installe durablement jusqu'à la fin du XVI^e siècle au moins, jusqu'à devenir le principal motif décoratif des arcs triomphaux.

Néanmoins, en dehors des sept édifices précédemment cités et d'une poignée d'autres situés en Istrie¹³ ou dans les Alpes orientales, l'Annonciation ne se trouve presque jamais juxtaposée ou combinée avec l'épisode du Sacrifice d'Abel et Caïn au niveau de l'arc triomphal.

Ayant ainsi constaté l'association récurrente, entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle, de ces deux thèmes iconographiques au niveau de l'arc triomphal, dans une zone géographique relativement restreinte, cet article se propose d'étudier les sept édifices précédemment

8 Baschet 1990, 558.

9 Stelè 1935, 1: 2-16.

10 Il s'agit là d'un simple échantillon d'un groupe plus vaste auquel auraient pu s'ajouter les églises sv. Ahaca de Prilesje et sv. Kancijan à Britof, ou sv. Janez Krstnik à Bohinj par exemple.

11 À cette époque, l'Annonciation s'établit essentiellement dans la partie orientale de l'édifice, que ce soit de part et d'autre de l'arc du *béma* ou du moins dans la partie est du *naos* comme en atteste les églises de Hosios Loukas, Daphni et Néa Moni.

12 Sur le décor des arcs triomphaux de cet ensemble d'édifices voir Brodbeck 2014, 57-77.

13 Nous pouvons citer par exemple le décor à fresque de l'église de San Vincenzo à Svetvinčenat en Croatie, dans lequel se retrouve cette même combinaison d'images au niveau de l'arc triomphal.



Figure 1 San Giacomo à Grissiano, arc triomphal, Abel © Wilfried E. Keil



Figure 2 San Pietro di Feletto, abside et arc triomphal © Pauline Vasile

cités, dans lesquels ces thèmes se rencontrent conjointement, en suivant une approche mêlant sérialité et études de cas. L'objectif sera de démontrer l'efficacité de cette adéquation entre

ces deux épisodes à caractère liminaire et l'arc triomphal, qui peut lui-même être décrit comme un seuil au sein de l'espace ecclésial, puisqu'il sépare la nef de l'intérieur du sanctuaire.

3 Les modalités d'associations de ces deux images au niveau de l'arc triomphal

En étudiant de plus près ce panel d'édifices dans lesquels nous avons pu recenser cette combinaison d'images, nous pouvons déjà scinder celui-ci en deux groupes. D'une part il nous faut isoler les exemples proprement « italiens », qui sont également les plus anciens, composés des édifices de San Pietro di Feletto, Rencio et Moimacco, dans lesquels l'agencement des deux thèmes ne semble pas répondre à un schéma

systématique. Au sein de ce groupe, nous pourrions en effet observer d'importantes variations dans le positionnement des deux images les unes par rapport aux autres ainsi que dans l'attitude et le traitement des différents protagonistes des deux scènes. Le second groupe, comprenant les édifices de Chiazzacco, Visoko, Ozeljan et Vrh, apparaît quant à lui plus homogène, tant sur le plan iconographique que stylistique.

3.1 La *pieve* de San Pietro di Feletto

À l'intérieur du premier groupe, le décor de l'arc triomphal de la *pieve* de San Pietro di Feletto en Vénétie apparaît comme un témoin précoce mais

pour le moins unique de cette association. La fondation de l'église remonte au haut Moyen Âge,¹⁴ toutefois, malgré ses origines anciennes, c'est à des

¹⁴ Faldon 1965, 7.

travaux d'architecture du XII^e siècle (ou de la fin du XI^e siècle) que l'on doit la forme actuelle de l'édifice. À l'intérieur, comme à l'extérieur, au niveau de sa façade occidentale, celui-ci est recouvert de peintures murales réalisées entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle. Comme l'abside, l'arc triomphal de la *pieve* de San Pietro di Feletto a fait l'objet de trois interventions décoratives successives : la première autour de 1250, une seconde à la fin du XIII^e siècle¹⁵ ou entre 1320 et 1330,¹⁶ et enfin une dernière vers 1450-1470.¹⁷ Les fresques qui nous intéressent ici appartiennent à la première campagne décorative. Ces dernières apparaissent aujourd'hui dans un état fragmentaire, et sont, par endroit, camouflées ou redoublées par des couches d'enduit portant un décor postérieur, mais elles restent malgré tout très lisibles.

Là, les deux scènes de la double offrande et de l'Annonciation sont juxtaposées et se répondent, comme en miroir, d'un côté à l'autre de la lunette de l'arc triomphal. Il s'agit donc de l'unique cas, dans le petit corpus ici rassemblé, où aucune des deux scènes ne voit ses protagonistes séparés de part et d'autre de l'ouverture de l'arc.

Caïn et Abel présentent ainsi tous deux leurs offrandes dans l'encoignure gauche de l'arc [fig. 3], alors que celui de droite est occupé par une Annonciation. Abel, se trouvant à la droite de Caïn, tend en direction des cieux l'animal à sacrifier, premier né de son troupeau, et reçoit l'approbation de la dextre divine qui surgit du cadre de l'image. Face à lui, Caïn est figuré avec une gestuelle singulière. Il désigne son nez ou sa bouche de son index tout en tendant sa main gauche son offrande de blé. Les épis rassemblés en bouquet serré confèrent à son offrande une forme linéaire, semblable à un gourdin. Contrairement à son frère, figuré de trois-quarts, Caïn est parfaitement de profil, ce qui accentue la prééminence de son nez. À ses côtés, pour signifier la malignité du personnage, apparaît une figure diabolique au corps hérissé de poils,¹⁸ dont on n'aperçoit plus que la partie supérieure. Une distinction supplémentaire s'opère entre les deux frères au niveau vestimentaire et capillaire. Abel, blond, les cheveux relativement longs et noués au niveau

de la nuque, porte une tunique blanche resserrée assez haut au niveau de la poitrine, et un manteau pourpre bordé de jaune. Caïn, brun, aux cheveux plus courts, porte quant à lui une lourde tunique pourpre ceinturée à la taille. À l'origine, les deux personnages devaient être accompagnés de leurs *tituli* dont il ne reste que quelques lettres tracées en blanc sur le fond bleu au-dessus de Caïn.

De l'autre côté, l'Annonciation [fig. 4] se présente selon un mode assez archaïque. La Vierge debout devant un édifice architectural est surprise par l'arrivée de l'ange, qui apparaît encore en vol face à elle, la main droite tendue dans un geste d'allocution. La Vierge, dont les mains sont aujourd'hui très fragmentaires, pourrait être en train de tenir un fuseau de sa main gauche, alors qu'elle relève la main droite contre sa poitrine en signe de soumission à la parole angélique. Dans la continuité de la main droite de l'ange, trois rayons blancs, symbolisant la lumière divine, rejoignent la tête voilée de Marie en se superposant à son nimbe doré.

Visuellement et architecturalement, ces deux scènes qui figurent au sommet de l'arc triomphal, encadrent l'image présente dans la conque absidiale, qui figure ici une majesté divine un peu singulière [fig. 2]. Au centre le Christ en majesté, accompagné des symboles des quatre évangélistes est encadré par deux autres figures : la Vierge à sa droite et saint Pierre à sa gauche. La présence assez inhabituelle de ces deux intercesseurs¹⁹ confère à la vision atemporelle de « l'Anonyme trônant » une dimension plus eschatologique, en la rapprochant de l'image de la *Déisis*.²⁰ Par là même, la dimension elle aussi eschatologique que nous avons pu attribuer un peu plus tôt à la représentation du sacrifice de Caïn et Abel à proximité du sanctuaire ne s'en voit que renforcée, et la présence de la créature démoniaque aux pieds de Caïn l'accentue encore davantage.

D'autre part, la disposition des deux scènes de la double offrande et de l'Annonciation, propose ici une symétrie antagoniste de part et d'autre de l'arc entre la Vierge et Caïn. Or, dans l'exégèse biblique, ces deux figures apparaissent déjà comme opposées, l'une étant considérée comme

15 Spinazzè 2019, 134.

16 Fossaluzza 2008, 36-8.

17 Fossaluzza 2008, 40.

18 Pour Fossaluzza (2008, 30) il s'agit du Léviathan cité dans le Jugement dernier.

19 Dans plusieurs églises d'Italie septentrionale dont le décor peint remonte aux dernières années du *Duecento* ou à la première moitié du *Trecento*, il arrive que les intercesseurs soient présents au sein de la *Maestas Domini* figurée dans l'abside. C'est ce que l'on observe par exemple dans les églises de Santa Maria Assunta à Crescenzo, San Bassiano à Lodi Vecchio ou San Martino à Caprino Veronese. Cependant dans tous ces exemples le Christ en majesté est entouré par la Vierge et saint Jean-Baptiste. À San Pietro di Feletto, Jean-Baptiste a été remplacé par saint Pierre, saint tutélaire de l'édifice.

20 L. Berthier est le premier à rapprocher cette image du thème du Jugement dernier dans sa définition même, puisqu'il dit de la *Déisis* qu'elle « n'est qu'un épisode du Jugement dernier » (1928, 169).



Figure 3 San Pietro di Feletto, arc triomphal, double offrande de Caïn et Abel © Pauline Vasile



Figure 4 San Pietro di Feletto, arc triomphal, Annonciation © Pauline Vasile

Mater Ecclesiae,²¹ et l'autre comme une image de la synagogue et l'ancêtre du peuple juif. Augustin dans le *Contra Faustum*, voyait d'ailleurs dans le meurtre d'Abel, frère puiné, par Caïn, une préfiguration du meurtre du Christ tête du peuple

puiné, par le peuple juif plus ancien.²² Et ici, cette opposition semble être appuyée dans ces deux images par un jeu de symétrie et de dissemblances.

On peut en effet établir un parallèle entre les figures d'Abel, élevant l'agneau – dont nous avons

²¹ Sur la Vierge comme figure et Mère de l'Église voir Thérrel 1973 ; 1984 ; Russo 1996, 173-291.

²² Dahan 1982, 80.

démontré plus tôt la valeur eucharistique – et de Gabriel qui vient apporter à la Vierge la parole divine. Néanmoins, face à la manifestation divine, les réactions de la Vierge et de Caïn sont radicalement opposées. D'un côté la Vierge se soumet à la parole du Seigneur transmise par l'intermédiaire de l'ange. De l'autre, le geste plus énigmatique de Caïn semble signifier au contraire son incompréhension face à la désapprobation divine, ou son repli sur lui-même et son désespoir face au rejet de son offrande. Or l'exégèse du verset 13 du chapitre 4 de la Genèse, indique que, parmi toutes les fautes de Caïn, la manifestation de son profond désespoir peut être considérée comme « le plus grand des péchés ». S'il désespère, c'est qu'il ne croit pas pouvoir être sauvé, ce qui est un blasphème puisque « celui qui désespère pense que Dieu ne veut pas ou ne peut pas lui pardonner ; s'il ne peut pas, c'est qu'il n'est pas tout-puissant, s'il ne veut pas c'est qu'il est opposé au salut de l'homme, ce qui ne saurait être ». ²³ De telles réflexions sur le désespoir de Caïn, sont d'ailleurs

élaborées, comme le signale Gilbert Dahan, ²⁴ dans la théologie des XII^e-XIII^e, notamment chez Pierre le Lombard, ²⁵ ce qui pourrait expliquer qu'à la même période, les concepteurs du programme iconographique de San Pietro di Feletto aient choisi de mettre en lumière cet aspect du récit vétérotestamentaire.

On signalera enfin, que plusieurs traits attribués à Caïn dans les fresques de San Pietro di Feletto : la proéminence du nez, l'index pointé et le rameau en forme de gourdin ; renvoient à une autre imagerie bien connue de l'époque, celle d'un fou, tel qu'il peut être figuré dans l'enluminure, en illustration du Psaume 52. Ce dernier, entre la fin du XIII^e siècle et le milieu du XIV^e siècle, est parfois lui-même associé, comme Caïn, au peuple juif, ou à un être démoniaque. ²⁶ Cette analogie entre Caïn et l'insensé psalmique – qui manque d'amour pour Dieu ²⁷ – renforce à nouveau l'antagonisme de cette figure avec celle de la Vierge annoncée accueillant la parole angélique, parfaite allégorie de l'amour divin (*Caritas*).

3.2 Deux occurrences « trecentesques » dans le Sud-Tyrol et le Frioul

Légèrement plus récents que celles de San Pietro di Feletto, les peintures murales des églises de Santa Maria Maddalena à Rencio et San Giovanni Battista à Moimacco dans le Frioul présentent deux nouvelles modalités d'association de l'Annonciation et du Sacrifice de Caïn et Abel au niveau de l'arc triomphal.

Rénovée au milieu du XIV^e siècle par l'insertion d'une voûte en berceau au-dessus de la nef, l'église de Santa Maria Maddalena à Rencio fut ornée, dans les années 1370-90, d'une série de peintures murales, ²⁸ parmi lesquelles on compte, en plus des deux images dont il est question ici, l'un des plus importants cycles narratifs dédié à Marie Madeleine, ²⁹ qui court tout au long du registre supérieur de la nef.

Contrairement à ce que nous avons vu à San Pietro di Feletto, ici les scènes de l'Annonciation et de la double offrande ne sont pas juxtaposées de part et d'autre de l'arc triomphal, mais superposées [fig. 5]. L'Annonciation qui occupe la lunette au-dessus de l'ouverture de l'arc suit un

schéma de composition très inhabituel, puisque la Vierge agenouillée devant son prie Dieu face à un livre ouvert, se trouve à gauche de l'image, et Gabriel à droite. En dessous, la disposition de Caïn et Abel par rapport au Christ en Majesté est toutefois respectée : Caïn occupe bien l'écoinçon à droite de l'ouverture de l'arc et Abel celui de gauche. Tous deux sont représentés agenouillés, et élèvent leurs offrandes vers le centre de l'arc. D'un côté celle d'Abel est ratifiée par l'apparition de la dextre divine depuis la bordure de la composition, de l'autre, le rejet de l'offrande de Caïn est signalé par l'apparition, dans l'angle opposé, du point gauche de Dieu qui reste résolument fermé. Comme à San Pietro di Feletto, Caïn est figuré presque totalement de profil, et les traits de son visage paraissent plus anguleux et accusés que ceux de son frère.

Bien qu'elles marquent un « temps d'arrêt » dans le déroulé de la narration du cycle dédié à Marie Madeleine, qui se développe, depuis l'angle sud-est de la nef vers l'angle nord-est,

²³ Dahan 1982, 70 : l'auteur se réfère ici aux commentaires de Rémi d'Auxerre et d'Isidore (PL 131, 70).

²⁴ Dahan 1982, 70.

²⁵ Pierre Lombard, *Sent.*, II, 43, ed. Quaracchi 1971, 572-4. Ces réflexions seront également reprises un peu plus tard par Thomas d'Aquin, *La Somme Théologique*, IIa, iie, q xx, art 2.

²⁶ Antoine-König, Le Pogam 2024, 42-3

²⁷ « Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus » (Ps 52).

²⁸ Anderson 2012, 49-50.

²⁹ Au sujet de ce cycle narratif voir Kaftal 1978, 707-24 ; Jansen 2000, 160-1; Engl, Franco 2001, 158-85.



Figure 5 Santa Maria Maddalena à Rencio, arc triomphal et sanctuaire © Syrio, CC BY-SA 4.0 Wikimedia Commons

c'est en étroite corrélation avec ce dernier qu'il faut interpréter ici ces deux images et leur superposition. Ici, le cycle de la vie de la sainte débute en effet par une image assez peu souvent représentée, celle de la *Conversion de Marie Madeleine par l'intermédiaire de Marthe* [fig. 6]. Comme le rappelait en effet J. Anderson, tous les autres cycles dédiés à Madeleine, et produits en Italie au XIV^e siècle, débutent par la scène de l'Onction à Béthanie, alors qu'ici, l'adjonction de ce premier épisode, avant l'Onction confère à Marthe un rôle déterminant dans l'évolution spirituelle de sa sœur. Dans cette image composée de quatre figures : Lazare et Marthe à gauche et Madeleine et son amant Proculus à droite, une distinction s'opère entre les deux couples d'un côté et de l'autre de l'image.³⁰ Marthe, seul personnage auréolé, est figurée, à l'image de son frère derrière elle, comme un modèle de bienséance et de pudeur. Son vêtement et sa coiffe, la rapproche même de la

figure mariale, telle qu'elle est figurée au niveau de l'arc triomphal dans la fresque du *Couronnement de la Vierge*, qui était visible à l'origine dans la lunette de l'abside.³¹ À l'opposé, Madeleine et Proculus, vêtus à la mode contemporaine, dans des vêtements moulants laissant apparaître certains de leurs attributs sexuels, apparaissent comme des êtres vaniteux et débauchés. D'un point de vue de la composition d'ensemble, alors que les deux hommes regardent vers le centre de la scène, les deux femmes engagent un dialogue, suggéré par leur proximité, leur contact visuel, leurs gestes de la main et les rayons dorés (qui ne sont plus visibles) émanant de la bouche de Marthe vers sa sœur.³² Ces rayons, suggèrent l'importance et la sacralité des mots prononcés par Marthe à sa sœur, et les rapprochent en cela de ceux prononcés par l'ange annonciateur. Et, de fait, les paroles de Marthe comme celles de Gabriel, sont vectrices d'une conversion radicale pour leurs destinataires

³⁰ Anderson 2012, 54-5.

³¹ Anderson 2012, 57.

³² Anderson 2012, 55.



Figure 6 Santa Maria Maddalena à Rencio, angle sud-est de la nef avec la Conversion de Marie Madeleine par l'intermédiaire de Marthe
© Syrio, CC BY-SA 4.0 Wikimedia Commons

respectifs. Or pour Anderson, c'est justement ce parallèle entre Marthe et Gabriel qui explique l'inversion si peu commune dans le positionnement des personnages de la scène de l'Annonciation, car elle permet de placer l'ange à droite de l'arc, juste à côté de cette scène de Conversion.³³

Sous l'Annonciation, la présence du Sacrifice d'Abel et Caïn valorise encore d'avantage le rôle positif de Marthe dans l'évolution spirituelle de Marie. Grâce à elle nous retrouvons, en effet, une nouvelle fois, au niveau de cet espace liminaire qu'est l'arc triomphal, une relation antagoniste entre plusieurs personnages : Caïn, « le mauvais frère », rejeté par Dieu, et Marthe prêchant à sa sœur pour la conduire vers le chemin du Salut. D'ailleurs visuellement, Madeleine, figurée à l'angle du mur sud-est de la nef, est tournée vers l'abside, alors que Caïn s'en voit refuser l'accès. À l'entrée du sanctuaire, ce nœud iconographique évoque ainsi la possibilité de Salut offerte aux

pêcheurs repentis, à l'image de Madeleine, en insistant sur le rôle de rédempteur de la prédication,³⁴ et réaffirme l'impossible rédemption de Caïn.

Plus à l'est, et légèrement plus récentes que le cycle de Rencio, les peintures murales de l'arc triomphal et de l'abside de l'église de San Giovanni Battista à Moimacco, annoncent l'agencement iconographique qui se cristallise au milieu du XV^e siècle, dans le groupe des « sanctuaires décorés de la Carniole ». Sans doute réalisées entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, ces fresques témoignent stylistiquement de l'influence de Vitale da Bologna, à partir de la seconde moitié du *Trecento*, sur la peinture frioulane.

Iconographiquement l'abside se conforme scrupuleusement au programme le plus répandu dans toute la zone alpine entre le milieu du *Trecento* et la fin du *Quattrocento* : une *Maestas Domini* figure dans la conque absidiale et surmonte

³³ Anderson 2012, 59.

³⁴ Anderson 2012, 59-64.

un collègue apostolique, lui-même figuré au-dessus d'un registre de parement feint. Au niveau de l'arc triomphal l'association de l'Annonciation et de la double offrande se fait plus synthétique et se concentre dans les écoinçons. Gabriel et Abel à gauche et la Vierge et Caïn à droite partagent respectivement un même « espace ». Aucun encadrement ni aucune bordure décorative ne vient séparer les deux scènes. Caïn et Abel apparaissent ainsi en miniature, presque au sommet de l'arc, vers lequel ils élèvent chacun leurs offrandes. À gauche, celle d'Abel est accueillie par la dextre divine qui apparaît au centre d'une

auréole crucifère. Ce détail renforce la lecture typologique de ce sacrifice vétérotestamentaire, déjà précédemment évoquée. À droite, plutôt que d'être rejetée par Dieu, comme cela était le cas à Rencio, l'offrande de blé de Caïn est directement interceptée par un être démoniaque, suggérant que celle-ci ne s'adressait pas à Dieu mais au Diable, comme l'évoque une partie de la tradition exégétique chrétienne illustrée par les écrits de Petrus Comestor qui, au XII^e siècle, établissait un lien entre Caïn, le Diable et l'hérésie : « *Oblationem obtulerat diabolo* ». ³⁵

3.3 Le système du « *Kranjski prezbiterij* » témoin des échanges artistiques entre le Frioul et la Slovénie

Ce détail iconographique, hautement symbolique, de l'offrande de Caïn directement faite au Diable ou réceptionnée par lui, se retrouve de manière constante dans la figuration de ce thème sur les arcs triomphaux des églises du groupe des « *Kranjski prezbiterij* » auquel nous pouvons rattacher les églises slovènes de Ozeljan, Vrh et Visoko, dont les peintures ont toutes été réalisées entre 1443 et 1500, autant que l'église frioulane de San Pietro à Chiazzaco, dont le décor remonte également à la seconde moitié du *Quattrocento*. Ce regroupement se fait autour d'un système décoratif et iconographique, mis en lumière par l'historien de l'art France Stelè, qui assigne à différentes images, une place plus ou moins fixe dans l'église, qui, sous sa forme la plus achevée, peut être comparée au Canon de la peinture sacrée byzantin. ³⁶ Les conditions idéales pour permettre le développement complet du programme des *Kranjski prezbiterij* ont été permises par la substitution progressive, dans l'architecture gothique de la région, des absides semi-circulaires par un sanctuaire polygonale, surmonté d'une voûte à nervure en étoile, permettant une répartition plus avantageuse des éléments iconographiques. Au sein de ce système, un rôle symbolique essentiel est accordé à l'arc triomphal, bien souvent orné sur ces deux faces, à l'extérieur et à l'intérieur du sanctuaire. En dehors de la Carniole, on retrouve des formes plus ou moins abouties de ce système en Carinthie, sur le littoral mais également en Italie dans le Frioul et au Tyrol.

Là, l'Annonciation et la double offrande prennent place sur la face externe de l'arc, face à la nef. Les deux thèmes y sont regroupés de manière synthétique dans les écoinçons, sur le

modèle de ce que nous avons déjà pu décrire pour l'arc triomphal de l'église San Giovanni Battista de Moimacco. Ce schéma, n'est pour autant pas parfaitement invariable, puisque dans l'église sv. Nikolaja de Visoko, l'Annonciation est reportée sur l'autre face de l'arc triomphal, à l'intérieur du sanctuaire, et se trouve donc « au revers » du sacrifice d'Abel et Caïn, présent sur la face externe de l'arc. Néanmoins, malgré cette légère entorse au canon, il convient de souligner l'homogénéité de cet ensemble, surtout en ce qui concerne la figuration de la double offrande, avec l'adjonction d'éléments iconographiques qui poursuivent certaines des inflexions déjà observées à Moimacco.

La dextre divine, par exemple, qui approuve systématiquement l'offrande d'Abel, s'y pare régulièrement d'attributs christologiques, renvoyant directement à la Passion. Dans l'église sv. Mihaela d'Ozeljan, cette main apparaît stigmatisée, alors qu'à Visoko elle est entourée d'un nimbe crucifère, comme nous l'avons déjà vu à Moimacco.

Nous avons également déjà mentionné, la réception de l'offrande de Caïn par le Diable ou l'un de ses représentants qui devient systématique, même si elle peut varier formellement. Dans l'église de Visoko par exemple, c'est un démon à ailes de chauvesouris, semblant sortir d'une fumée dense, qui s'empare de l'offrande de la main gauche, alors que de sa main droite, il attire Caïn à lui à l'aide d'une fourche. À cela s'ajoute également, dans certains cas, une forme de prolifération des figures démoniaques autour de Caïn. Sur l'arc triomphal de l'église sv. Nikolaja

³⁵ Braude 1968, 20.

³⁶ Stelè 1935, 1: 6.

de Visoko, un second démon blanc s'agrippe par exemple à son cou.³⁷

Ces détails, ainsi que d'autres éléments physiologiques ou vestimentaires, accentuent également la distinction entre les deux frères. On notera par exemple que, contrairement à Abel, toujours figuré tête nue, imberbe, et le corps entièrement recouvert de vêtements, Caïn se présente, dans cet ensemble de décors, avec un couvre-chef pointu ou en forme de turban, une barbe souvent en pointe, et une tunique courte laissant paraître ses jambes nues. Ces attributs semblent rapprocher une nouvelle foi Caïn de la figure du juif, telle qu'elle est présente dans l'iconographie chrétienne au bas Moyen Âge.³⁸

B. Blumenkranz souligne par exemple, au sujet de la pilosité faciale, que, si la prescription biblique du Lévitique à ce sujet (19:17)³⁹ commence à être observée au XI^e siècle en Occident sans être formellement confirmée par les autorités rabbiniques, les miniaturistes ne manquent pas de s'emparer, dès cette époque, de ce signe de différenciation extérieure pour figurer les juifs.⁴⁰ Et il en va de même pour la distinction par le vêtement. En 1215, le concile de Latran IV avalise, en effet, l'imposition d'un vêtement distinctif pour les juifs comme pour les musulmans. Dans plusieurs régions d'Europe, ce signe imposé fut un chapeau pointu le *pileum cornutum*, qui devint dès lors, dans l'imagerie chrétienne, un véritable attribut permettant de figurer les juifs surtout

lorsqu'ils sont mis en opposition avec les chrétiens.

Si les exemples de cette opposition capillaire et vestimentaire sont extrêmement nombreux dans l'enluminure de la fin du Moyen Âge, celui des Bibles Moralisesées du XIII^e siècle est sans doute l'un des plus éloquents, et en particulier le manuscrit ms. 270b de la Bodleian Library d'Oxford. Là, comme l'avait déjà signalé B. Blumenkranz, le miniaturiste a figuré plusieurs cas de discussions religieuses entre juifs et chrétiens, affublant toujours les premiers d'un bonnet pointu et d'une barbe fournie.⁴¹ Par ailleurs, il est intéressant de signaler, en comparaison avec le corpus de peintures murales ici rassemblé, que dans les passages où le texte de la Bible moralisée mentionne les « faux arguments » des Juifs qui doivent être réfutés par les bons prélats chrétiens, les lois sacrificielles de l'Ancien Testament sont citées par l'image, parmi ces « faux arguments ». Celles-ci sont évoquées notamment dans l'une des enluminures du folio 43v., par la présence d'un agneau et d'un couteau sacrificiel aux côtés des deux Juifs,⁴² mais également dans la partie du manuscrit consacrée au Lévitique et particulièrement au folio 60r. par l'entremise d'Aaron, affublé du *pilum cornutum*, ainsi que d'une longue chevelure et d'une barbe en pointe, brûlant une gerbe « de ses prémices » (Lévitique 2:14-16), tout comme Caïn dans les images du corpus ici rassemblé.

4 Synthèse et remarques conclusives : une association édifiante au seuil du sanctuaire

L'analyse des décors d'arc triomphaux de ces quelques édifices, semble nous permettre d'affirmer qu'il s'est opéré, entre le Sud-Tyrol et la Carniole, une fusion entre deux agencements figuratifs : l'un plus ancien et régional et l'autre plus universel et déjà massivement adopté dans la majorité des territoires subalpins depuis le sud de la France⁴³ jusqu'aux régions les plus orientales de l'arc. Cette fusion, combinée aux développements architecturaux des édifices gothiques situés entre le Sud-Tyrol et la Slovénie, aboutit progressivement à un système décoratif et iconographique canonique dans lequel ces scènes

de l'Annonciation et de la double offrande de Caïn et Abel, et leur association, occupent une place très importante.

Mais, en plus de témoigner des échanges artistiques au sein de la zone subalpine, cette association iconographique rend compte des interprétations exégétiques contemporaines produites pour chacune de ces deux scènes, tout en activant la fonction symbolique et liturgique du lieu qu'elles accompagnent. La juxtaposition du sacrifice d'Abel et Caïn de l'Annonciation au niveau de l'arc triomphal paraît par exemple renforcer l'interprétation typologique de l'offrande d'Abel

³⁷ Le même type de démon blanc accroché au cou de Caïn se rencontre également dans l'église sv. Janez Krstnik à Bohinj.

³⁸ Faü 2016, 57-60.

³⁹ « Ne taillez pas en rond les extrémités de votre chevelure, et tu ne raseras point les coins de ta barbe ».

⁴⁰ Blumenkranz 1966, 20.

⁴¹ Blumenkranz 1966, 50.

⁴² Blumenkranz 1966, 50-51.

⁴³ Nous retrouvons en effet des Annonciations dans les écoinçons des arcs triomphaux de plusieurs églises du briançonnais, ou encore à La Brigue dans le décor de Notre-Dame des Fontaines (1492), et même en Corse dans l'église Sainte-Christine à Valle-di-Campoloro.

comme préfiguration du sacrifice sanglant du Christ, également annoncé au moment de son Incarnation et actualisé sur la table d'autel, qui se trouve alors physiquement au centre de ces deux scènes lorsqu'elles sont figurées au niveau de l'arc triomphal. Il en va de même – grâce aux jeux de parallélisme et d'antagonismes entre la Vierge et Caïn, mis en lumière dans les différents décors commentés – pour la dimension eschatologique de la double offrande, qui paraît d'ailleurs s'affirmer de plus en plus dans les images, notamment du fait de la prolifération des êtres démoniaques aux côtés de Caïn.

Enfin, cette association iconographique au niveau de l'arc triomphal accentue la performativité et la valeur symbolique de chacune des scènes représentées autant que celle du lieu qu'elles accompagnent. En effet, comme l'ont rappelé tour à tour L. Marin,⁴⁴ D. Arasse⁴⁵ et G.

Didi-Huberman,⁴⁶ l'Annonciation, si elle est un instant historique, est aussi, comme son nom l'indique, une « annonce », la préfiguration d'un événement pourtant déjà lui-même *annoncé* dans un passé lointain sous la forme d'une prophétie. Cette triplicité du temps de l'Annonciation, à la fois passé, présent et futur,⁴⁷ fait de cet épisode un « seuil » historique entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, et c'est précisément cela qui la rend propice à l'ornementation de l'arc triomphal, lui-même situé au centre symbolique de l'édifice ecclésial, entre la nef et le sanctuaire. En se conjuguant visuellement avec un épisode vétérotestamentaire, interprété lui-même dans l'exégèse contemporaine comme la préfiguration de la lutte entre la synagogue et l'Église, le rôle charnière de ces deux images, autant que celui du lieu qu'elles accompagnent s'en trouve alors nécessairement renforcé.

Bibliographie

- Anderson J.X. (2012). « Mary Magdalene and her dear sister: innovation in the late medieval mural cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano) ». Erhardt, M.A.; Morris, A.M. (eds), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Leiden; Boston. https://doi.org/10.1163/9789004232242_004.
- Antoine-Könige, E.; Le Pogam, P.-Y. (2024). *Figure du Fou. Du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris.
- Arasse, D. (2010). *L'annonciation italienne: une histoire de perspective*. Paris.
- Baschet, J. (1990). « L'enfer et son lieu: rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel ». Boesch Gajano, S.; Scaraffia, L. (a cura di), *Luoghi sacri e spazi della santità*. Turin, 551-64.
- Bertelli, C. (1994). « La pittura medievale in Trentino-Alto Adige ». Bertelli, C. (a cura di), *La pittura in Italia. L'altomedioevo*. Milan, 93-104.
- Berthier, L. (1928). *L'art Chrétien, son développement iconographique. Des origines à nos jours*. Paris.
- Blumenkranz, B. (1966). *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris.
- Braude, P. (1968). « "Cokkel in oure Clene Corne": Some Implications of Cain's Sacrifice ». *Gesta*, 7, 15-28.
- Brodbeck, S. (2014). « Arc Triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XII^e siècle) ». *Cahier archéologique*, Paris, 57-77.
- Dahan, G. (1982). « L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XII^e au XIV^e siècle en Occident : Notes et textes ». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 49, 21-89.
- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris.
- Engl, W.K.; Franco, T. (2001). « St. Magdalena in Prazöll ». De Marchi et al. (Hrsgg), *Alas Trecento: Gotische Maler in Bozen*. Bolzano, 158-85.
- Faldon, N. (1965). *La millenaria pieve di San Pietro di Felleto: cenni storici ed artistici con note e documenti*. Vittorio Veneto.
- Faü, J.-F. (2016). *Les Juifs dans l'iconographie chrétienne au Moyen Âge*. Paris.
- Fossaluzza G. (2008). *La pieve di San Pietro di Felleto e i suoi affreschi: guida breve*. San Pietro di Felleto.
- Jansen, K. (2000). *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton, 160-1.
- Kaftal, G. (1978). *The Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*. Florence, 707-24.
- Keil, W.E. (2022). « Caino e Abele nella pittura murale romanica ». Scirea, F. (a cura di), *L'esegesi in figura. Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale*. Rome, 327-55. <https://doi.org/10.4000/books.efr.50347>.
- Michel, P.H. (1958). « L'iconographie de Caïn et Abel ». *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 194-9.
- Marin, L. (2006). *Opacité de la peinture essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris.
- Rasmo, N. (1965). *San Giacomo a Grissiano*. Bolzano.
- Russo, D. (1996). « Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age. Essai sur la formation d'une tradition iconographique ». Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. (éds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 173-291.
- Stelè, F. (1935). *La peinture murale au Moyen Âge*. Ljubljana. *Monumenta Artis Slovenicae*, I.
- Steppan, T. (2007). « Die romanische Wandmalerei in Tirol ». Naredi-Raine, P.; Madersbach, L. (Hrsgg.), *Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance*. Innsbruck, 109-47.

⁴⁴ Marin 2006, 179-81.

⁴⁵ Arasse 2010.

⁴⁶ Didi-Huberman 1995.

⁴⁷ Didi-Huberman 1995, 224-5.

- Spinazzè, E. (2019). *La pieve di San Pietro di Feletto e la teologia aquileiese*. Treviso.
- Thérel, M.-L. (1973), *Les symboles de l'« Ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*. Rome.
- Thérel, M.-L. (1984). *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographique*, Paris.

Revealing the Threshold

The *Vierge Ouvrante* as Liminal Devotion in Medieval Europe

Aisling Reid

Queen's University Belfast, UK

Abstract The article explores late-medieval *Vierges ouvrantes* (hinged Virgins that reveal Christological or Trinitarian interiors) as thresholds between secrecy and revelation. They translate the *porta clausa* of Ezekiel 44:2 and the *hortus conclusus* of Song of Songs 4:12 into sculpture, illustrating the paradox of a body that is both inviolate and permeable. Their mechanisms turn the Incarnation into a visible event and also expose cultural fears about vision, curiosity and trespass. Patristic writers framed these fears in theological terms. Jean Gerson condemned the *Vierge ouvrante* as 'unwarranted exposure.' Later comparanda, from illuminated manuscripts, obstetrical collections and the Mechelen *Besloten Hofjes*, repeat the same tension between revelation and restraint. The article argues that both the opening and the later sealing or destruction of these statues reveal a theology of thresholds that reshaped the act of seeing.

Keywords Vierge ouvrante. Opening Madonna. Porta clausa. hortus conclusus. Threshold.

Index 1. Crossing the Velvet Threshold: From *Étui*-Man to Destructive Character. – 2. Doors to the Divine: Devotion, Transgression and the *Porta Clausa* in Medieval Opening Madonnas. – 3. The Threshold Garden: *Hortus Conclusus* Imagery and the Limits of Visual Access. – 4. Conclusion: The Threshold Unmade.

1 Crossing the Velvet Threshold: From *Étui*-Man to Destructive Character

In the Museum of Fine Arts, Houston (Texas), there is a small nineteenth-century *étui* [fig. 1]. The velvet-lined case is no larger than a matchbox and was designed to hold small items of refinement. These might include tweezers, a needle, or perhaps a vial of scent. Worn close to the body, it served as a portable container for private possessions. Its opening marked a threshold between concealment and display. For the German philosopher, Walter Benjamin (1892-1940), the *étui* emblematised a particular mentality, or way of thinking. In his 1931 essay, *The Destructive Character*, Benjamin

describes the *Étui-Mensch* as a person who cushions life with comfort and routine, who prefers quiet enclosure to exposure. A 'destructive character,' by contrast, is a person willing to break open rigid social and historical structures. In doing so, they allow history to change and move forward.¹ For Benjamin, renewal therefore begins with *opening*; disruption clears space for possibility. Years later, in his *Image ouverte*, the French art theorist, Georges Didi-Huberman, similarly explored openings as an epistemic act; "Ouvrir", he writes, "c'est commencer, entrer en exercice" ['to open

1 Benjamin 1978, 47-8.



Peer review

Submitted 2025-08-29
Accepted 2025-10-29
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Reid | CC BY 4.0



Citation Reid, A. (2025). "Revealing the Threshold. The *Vierge Ouvrante* as Liminal Devotion in Medieval Europe". *Venezia Arti*, 34, 41-52.



Figure 1 Étui with sewing implements, ca. 1850–1860. Ivory, gilt silver, blued steel, velvet and brass, 1,6 × 12,1 × 6,7 cm. Houston, Museum of Fine Arts, Bayou Bend Collection, inv. B.2002.18. Source: Museum of Fine Arts, Houston



Figure 2 (right) Schreinmadonna / Vierge ouvrante (Virgin of Mercy with Throne of Grace), West Prussia, ca. 1390. Polychromed wood. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Source: Germanisches Nationalmuseum; Wikimedia Commons

is to begin, to enter into practice’].² Medieval devotional objects operated on similar principles, as in the case of opening Madonna sculptures [fig. 2]. Known across Europe as *Vierges ouvrantes* or *Schreinmadonnen*, these painted wooden Virgins open at the torso to reveal interiors showing the Trinity-Christ enthroned, the dove of the Holy Spirit and the Cross.³ Such works materialised the paradox of incarnation through virginal bodies that remain closed yet nonetheless disclose divinity. The hinges coalesced physical movement and spiritual experience, making theology explicitly visible and indeed tangible.⁴ In this way, the *Vierge ouvrante* exemplifies how medieval artworks choreographed devotion. As Nagel and Wood argue, such objects gather multiple temporalities into a single form, often through gesture.⁵ Opening a triptych or other hinged devotional artwork thus entailed a

multi-sensory ritual that made present the sacred past. Recent scholars argue that these movable objects were not simply passive artefacts for the devotee to behold, but rather, they actively shaped and participated in religious rituals.⁶ The hinges of the opening Madonnas were not just functional; they turned the act of opening the sculpture into a devotional performance, where handling the object was itself an expression of faith.⁷ Indeed, the act of physically opening these sculptures reflected medieval theories of vision, which understood seeing as a tactile, reciprocal exchange where the gaze physically touched its object and transformed the viewer in return. The opening Virgin enacted these ideas and converted metaphysical concepts into embodied experience.⁸

Yet the physical nature of such devotional artefacts also made them theologically contentious.

² Didi-Huberman 2007, 52.

³ Bäumer 1977, 237-72.

⁴ For further analyses and a complete bibliography of the sculptures, see Katz 2011, 63-91; Gertsman 2015; Koehler 1998, 303-7; Simpson 2022.

⁵ Nagel, Wood 2010, 13.

⁶ Jurkowlanec, Matyjaszkiewicz, Sarnecka 2018.

⁷ Katz 2011, 63-91.

⁸ Jung 2010, 203-40.

The mechanism that granted sacred access to the virgin's innards created a fragile and fraught boundary. Medieval culture inherited a tradition that mapped visual desire onto the female body. The gaze itself became charged, capable of expressing both piety and carnal desire.⁹ Opening the Virgin's interior blurred the line between pious wonder and forbidden curiosity. In this regard, Benjamin's *étui* and Didi-Huberman's thinking on opening images offer productive frameworks for understanding the hinge as a mechanism that managed this precarious balance between revelation and concealment. The following

analyses explore how the *Vierges ouvranter* materialised the theological paradoxes of the *porta clausa* and *hortus conclusus* in sculptural form, ultimately provoking clerical censure. The eventual sealing and destruction of these objects reveal an anxiety less about vision or gender than about the unstable ontology of the sacred image itself. These sculptures marked a threshold where revelation and violation became indistinguishable. As instruments of divine access, they carried inherent danger. Their history testifies to the risks of making the invisible apparent and to a faith that dared to touch what it worshipped.

2 Doors to the Divine: Devotion, Transgression and the *Porta Clausa* in Medieval Opening Madonnas

In late medieval churches across Europe, sculptures of the Virgin were built with a mechanism that would eventually lead to their condemnation: hinges that allowed their torsos to open. Sealed yet accessible, the Virgin's body enacted the paradox of the inviolate gate that must open to admit divinity. These sculptures turned devotion into sanctified trespass, as their hinges literalised the doors of Mary's womb. The practice of opening sacred images to reveal hidden interiors was already well established in medieval devotional life. For centuries, viewers had encountered multi-part images that featured doors. Lynn F. Jacobs, for example, has shown that church inventories and contracts routinely describe triptychs as 'paintings with doors' (*dueren*). Such comparisons clearly frame the image itself as a threshold between outside and inside.¹⁰ The practice of opening these objects was, therefore, not incidental but central to their function. Indeed, the remaining opening Madonna sculptures bear witness to repeated use; their worn edges reveal where hands gripped the hinges. More intriguingly, the numerous locks and latches that decorate the sculptures suggest that access to their innards was tightly controlled and ritualised.

Priests or church attendants likely opened the sculptures during feast days or processions, when their full numinous power was needed. The devotional ceremonies accompanying these openings were elaborate. Contemporary accounts describe how candles were lit and prayers recited as the doors swung open. Communities gathered

to witness the moment of disclosure. A sixteenth-century text, *The Rites of Durham*, for example, records how Marian images were ceremonially opened before congregations. Such ritual unveiling transformed an apparently mechanical operation into a collective act of worship.¹¹ Within this context, the opening itself became a form of devotion rather than mere preparation for worship. Historian Jean-Claude Schmitt has argued that such practices reveal something fundamental about how medieval culture perceived images. The act of opening an image was not simply a revelation of its content but a performance with spiritual consequences.¹² Images operated through bodies and ritual gestures rather than as passive signs awaiting interpretation. They demanded physical engagement that transformed viewing into performance. When a triptych opened, the viewer did not simply see more clearly but crossed from one sacred space into another. The *Vierges ouvranter* embodied this principle with particular intensity because they operated in three dimensions. Unlike painted triptychs that revealed more paintings within, these sculptures exposed intricately carved and brightly painted interiors that seemed to emerge from within the Virgin's own body. Concealment became the precondition for revelation; vision itself became an epistemic event. Yet the logic that made these sculptures compelling also made them contentious, since the act of opening blurred the boundary between sacred access and forbidden curiosity.

The paradox enacted by the *Vierges ouvranter* (i.e., a closed body that nonetheless reveals) did

⁹ Biernoff 2002, 17-21.

¹⁰ Jacobs 2012, 19-25.

¹¹ Fowler 1903, 30.

¹² Schmitt 2002, 20-1.

not originate with them. Its theological roots extend back to early Christian exegesis. Centuries before the sculptures were carved, Saints Ambrose, Jerome and Augustine developed the *porta clausa* motif from Ezekiel 44:2, where God declares that “a certain gate shall be shut, it shall not be opened, and no man shall enter in by it; because the Lord, the God of Israel, hath entered in by it”. Patristic exegesis interpreted this closed gate as a symbol of Mary’s *virginitas in partu*, her virginity preserved even during childbirth. The image was intentionally paradoxical: Mary was simultaneously the passage through which divinity entered the world and an eternally sealed threshold that remained inviolate. She was envisioned as a gate and, architecturally, as a chamber or temple capable of miraculously containing the divine while remaining structurally intact. The *Vierges ouvantes* embodied this paradox in sculpture; each time the wooden doors of Mary’s torso opened, abstract doctrine became tangible. The link between Marian theology and architectural language was firmly established by the early middle ages; Elina Gertsman references the *Etymologies* of Isidore of Seville, which describe the Virgin’s body as “a folding door of the belly”.¹³ His phrase translates anatomy into architecture and reveals the impulse to conceive of the sacred in structural terms. The *Vierges ouvantes* materialise this tendency; their hinges make visible the incarnation that Isidore had only described in words.

A similar architectural imagination animates the late medieval Pseudo-Bonaventuran *Mirror of the Blessed Virgin Mary*. Here, Mary is variously described as a church, a temple and a sanctuary. She is “the house in which the vessels were filled” and “the gate closed by the lock of virginity, through which the Lord God of Israel has entered”.¹⁴ In this version, her virginity functions simultaneously as doctrinal truth and spatial reality: she is the cloister that guards purity and a tabernacle of divine presence. The language insists on closure and enclosure even as it describes penetration and habitation; it constructs a body that admits divinity without surrendering its integrity, creating a paradox that the *Vierges ouvantes* would later render in matter. In a similar vein, the thirteenth-century Franciscan poet Jacopone da Todi ruminates on the same impossible duality in his affective celebration of the Virgin as a *porta serrata* (a sealed gate) that

both admits grace and resists entry. He writes: “The Word that created all things is clothed in you, O Virgin, leaving His fortress while the gate remains shut”.¹⁵ Both Jacopone and the Pseudo-Bonaventuran author are clearly keen to stress the inviolate nature of Mary’s parturient body. Their insistence suggests that the material reality of virgin birth posed interpretive difficulties even for orthodox thinkers; how might a body give birth yet remain sealed? How could flesh be penetrated yet remain intact? The texts answer by *insisting* on paradox, by declaring that what seems materially impossible is spiritually true. The *Vierges ouvantes*, by contrast, complicated such claims. By rendering theological metaphor in wood and hinges, the sculptures threatened to collapse paradox into explicit mechanics. They seemed to suggest that Mary’s body could be opened like a box, that the mystery of incarnation might be easily inspected like the contents of a reliquary. In making the invisible Trinity visible, they risked transforming theological wonder into brute anatomical spectacle. That risk became more acute as the sculptures were created in an era increasingly preoccupied with opening up human bodies to better understand their complex anatomical workings.

The *Vierges ouvantes* anticipated, perhaps uncomfortably, the obstetrical wax models of early modern Bologna, where wombs split open to display the stages of pregnancy and birth in explicit, clinical detail [fig. 3]. Yet the shift from devotional to anatomical display was neither immediate nor uniform. Medieval medical manuscripts had already established precedents for imagining the opened body. Illustrations in texts such as the Wound Man or the pregnant female figures in *De formato foetu* (ca. 1250s), presented the body as a legible surface where interior and exterior could meet.¹⁶ Anatomical images of these types collated Galenic theory, Aristotelian generation and practical observations from midwifery but they did not yet claim the empirical authority that dissection would later provide. By the fifteenth century, however, the visual language was shifting. The *Fasciculus medicinae* (1491), a printed compendium of earlier medical treatises, moved toward more systematic anatomical illustration. It presented the womb less as a theological mystery and more as an object available for empirical study. This transition from scholastic diagram to specimen helps explain why

¹³ Gertsman 2015, 65-6.

¹⁴ Pseudo-Bonaventure 1961, 69-70.

¹⁵ Jacopone 1915, II.

¹⁶ Park 2006, 39-75.



Figure 3 Obstetrical Room, Palazzo Poggi, Bologna. Photograph by Elena Manente, 26 September 2009. Source: Wikimedia Commons

the opening Madonnas had become increasingly intolerable by the sixteenth century. What had seemed devotionally permissible when medicine remained largely theoretical collided violently with new modes of visualising and knowing the female body through direct observation and dissection. Other forms of late medieval imagery had already tested the boundary between sacred mystery and anatomical revelation. In certain Visitation scenes, artists depicted the fetuses of Mary and Elizabeth visible within translucent wombs, rendering sacred pregnancy both concealed and revealed. As Silke Tammen observes, these images presented the womb as simultaneously ‘Marian’ and ‘natural,’ at once a theological sign and an anatomical reality.¹⁷ Like the *Vierges ouvrantes*, such Visitation imagery exposed what doctrine

preferred to veil, transforming the maternal body into a site of intense devotional scrutiny.¹⁸ Both iconographies provoked comparable anxieties and ultimately encountered similar censure, particularly within the atmosphere of suspicion that followed the Council of Trent.

The *Vierge ouvrante* also prefigured another form of revelatory image: the anatomical flap-books of the sixteenth century, whose layered paper bodies invited readers to peel back successive sheets representing skin, muscle and organ systems until the deepest interior was exposed [fig. 4]. Amid this culture of sacred and medical voyeurism, the hinged Madonna wavered between devotional icon and anatomical specimen. Such images, poised between devotion and dissection, exposed a tension that theology could not easily

¹⁷ Tammen 2003, 425-30; Velu 2012.

¹⁸ Trammarin 2024.

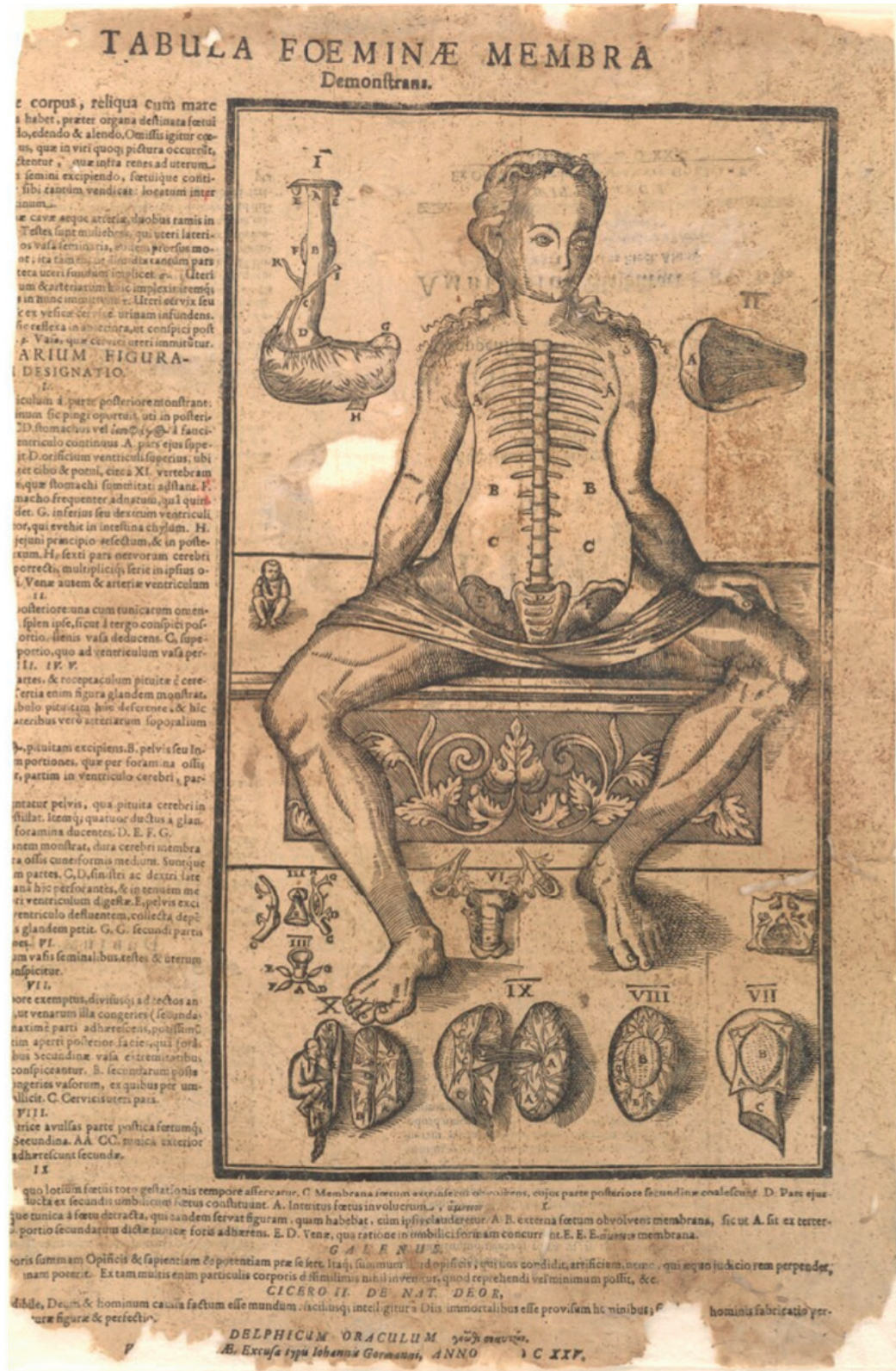


Figure 4 Tabula Foeminæ Membra Demonstrans, 1573. Anatomical “fugitive sheet” with hinged flaps, engraving. Wittenberg, publisher S. Groneberg, London, Wellcome Collection, obj. 119121. Source: Wellcome Collection



Figure 5 Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia* (Bologna: Nicola Tebaldini, 1642), plate "Donna con gravidanza multipla". Engraving. Source: Wikimedia Commons (photo: Saillko)

contain. The unease they provoked eventually found explicit voice in the writings of Jean Gerson (1363-1429), Chancellor of the University of Paris, who condemned the sculptures in his Christmas sermon of 1396. He stated that there was neither beauty nor devotion in their unwarranted exposure.¹⁹ His objection was not merely aesthetic but theological; Gerson feared that viewers might take the image too literally, imagining that the Virgin's body had physically contained the Trinity, as a vessel holds its contents. Such an interpretation, he argued, confused the spiritual mystery of the incarnation with a material event. Medieval theologians had carefully maintained Mary's paradoxical nature – closed yet open, inviolate yet receptive to divinity.

The opening Madonnas appeared to undo that balance. Their hinges made the mystery visible in a way that risked turning metaphor into mechanism.

Gerson's defence of the Virgin's bodily integrity foreshadowed anxieties about penetration and revelation that would persist long after the medieval period. In the early modern era, those same impulses to look inside the body reappeared within the emerging sciences. In Bologna, for example, the natural philosopher Ulisse Aldrovandi (1522-1605) compiled a systematic catalogue of bodily anomalies. His *Monstrorum Historia* (1642) treats birth defects and anatomical irregularities as objects of empirical observation. While earlier traditions interpreted such bodies as divine portents, Aldrovandi subjects them to anatomical investigation in an effort to demystify them. Nevertheless, this empirical project inevitably generated its own forms of wonder: the meticulous documentation of monstrous bodies did not produce clarity, but rather proliferated categories of the strange.

Where late medieval theology had debated the Virgin's closed gate through scriptural exegesis and metaphorical elaboration, early modern natural philosophy approached the pregnant body through dissection and direct observation.²⁰ Aldrovandi's engravings of monstrous pregnancies and abdominal deformities bear an uncanny resemblance to the multiple holy faces and figures within the opened Madonnas [fig. 5]. As Williams observes, such bodily anomalies were perceived as challenges to normative structures and threats to established order.²¹ The numerous faces and bodies that erupt from a single torso in Aldrovandi's images seem to violate natural boundaries. The opened Madonnas present a similar epistemic threat; they deform visual norms by showing what should not be seen. They also deform theological norms by materialising what ought to remain spiritually veiled. So too, they unsettle biological order by disclosing several bodies contained within one form.

The empirical curiosity that shaped Aldrovandi's project was the very impulse Gerson sought to contain. For Gerson, these sculptures embodied a perilous drive toward excessive inquiry, toward knowing too much. He denounced attempts to investigate the mystery of Mary's virginal birth as a form of lustful curiosity. It was a dangerous desire to penetrate what should remain veiled.²² His language draws on a long intellectual tradition

¹⁹ Gerson 1960, 94-5.

²⁰ Park 2006, 177-208.

²¹ Williams 1996, 109-10.

²² Gerson 1960, 954-5.

that linked *curiositas* (excessive curiosity) and *cupiditas* (lustful desire), treating both as failures to restrain appetite. The curious eye, like the lustful one, is greedy and transgressive.²³ Augustine had already set this precedent when he wrote that “curiosity is stimulated by the lust of the eyes”.²⁴ For Gerson, the opening Madonnas epitomised illicit *curiositas* because they transformed sacred mystery into spectacle and invited precisely the kind of invasive scrutiny that scripture warned against. Their hinged mechanisms literalised a dangerous desire to penetrate divine secrets that should remain forever sealed. They made visible what theology insisted should remain hidden. Gerson’s condemnation clarifies how opening images operated. When closed, they preserved mystery and invited contemplation. The Virgin’s sealed body suggested hidden depth and created a productive tension: coverings did not simply conceal but provoked desire to see within. When opened, that tension collapsed. The act of unveiling made mystery tangible, turning revelation into knowledge. The *Vierges ouvranter* thus provoked a gaze that fused epistemic desire with erotic charge. Viewers sought to know what lay hidden, yet that desire carried the implication of physical penetration, a conflation of intellectual and bodily curiosity that unsettled clerics. The Dominican theologian Ambrosius Catharinus articulated this unease when he condemned what he saw as rampant lasciviousness in religious art: “The most disgusting aspect of this age is the fact that you come across pictures of great indecency in the greatest churches and chapels, so that one can look at them all the bodily states that nature has concealed, with the effect of arousing not piety

and devotion but every lust of the corrupt flesh”.²⁵ Catharinus’s anxiety centred on revelation itself, on exposing what nature had hidden. His words reveal a broader fear of the image’s agency and its power to transform contemplation into desire. Counter-Reformation theorists shared this concern and insisted that art remain stable, unambiguous and doctrinally contained. Images, they argued, must not move or invite touch.

The opening Madonnas violated every one of these principles. Their appearance shifted radically between states of closure and disclosure. Closed, they offered a familiar image of the Virgin and Child; opened, they revealed dense interiors filled with the Crucifixion, the Trinity, or other scenes that seemed to (improbably) emerge from within Mary’s body. They oscillated between accessibility and withdrawal, transforming themselves from passive objects into active agents. The *Vierges ouvranter* refused containment, existing between concealment and revelation as if the Madonna herself or the sculpture as her proxy decided when the divine might be seen. The implications were severe. Alarmed authorities took action during the sixteenth and seventeenth centuries to eradicate or disable these sculptures. Less than fifty examples remain, as remnants of a practice that was once widespread. Most were burned as dangerous curiosities; others were sealed, their hinges removed or nailed shut. The Virgin and Child in San Martino at Antagnod in the Valle d’Aosta, for example, testifies to this fate, its mechanism deliberately immobilised. Thus, what was once a threshold image became static and permanent.²⁶

3 The Threshold Garden: *Hortus Conclusus* Imagery and the Limits of Visual Access

The near-erasure of the opening Madonnas reveals the unease they provoked. These sculptures transformed metaphor into mechanism as Mary’s body became a threshold that opened at will. What had long circulated as poetic conceit or theological doctrine became material practice, creating risks no authority could contain. Two examples make the danger especially clear. The lost Madonna of Bolton in Durham Cathedral, described in *The Rites of Durham* (1593), and a surviving *Vierge ouvranter* in Palau-del-Vidre both enclosed Christ

within interiors painted as gardens [fig. 6].²⁷ In both cases, Mary’s torso became a literal *hortus conclusus*, the enclosed garden of Song of Songs 4:12, long interpreted by exegetes as a figure for the Virgin’s inviolate womb. What scripture had offered as metaphor was here rendered in wood and green pigment, turning the invisible into something visible and tangible. This shift into visibility was troubling because the garden metaphor always entailed an erotic charge. As Liz Herbert McAvoy observes, the *hortus conclusus*

²³ al-Rahim 2022, 465.

²⁴ Augustine, *Confessions*, 10.35.54.

²⁵ Freedberg 1971, 239.

²⁶ Gertsman 2016, 16-7.

²⁷ Fowler 1903, 30.

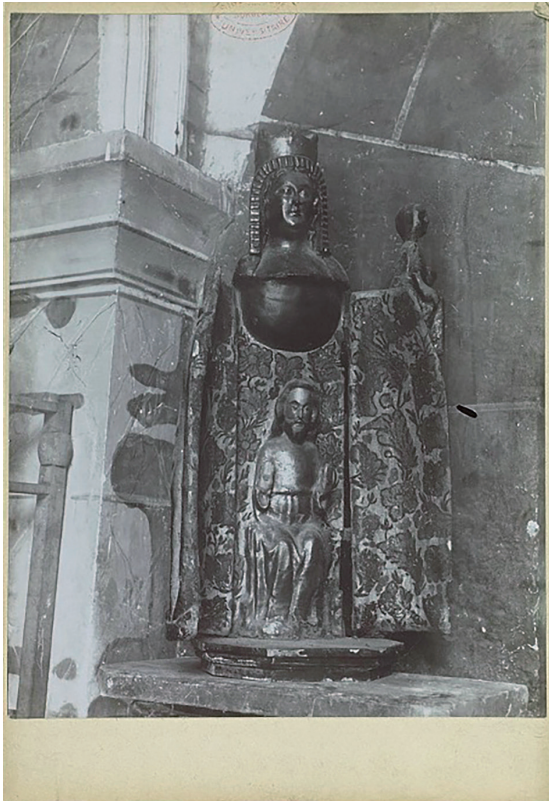


Figure 6 Vierge ouvrante, sixteenth century. Polychromed wood. Palau-del-Vidre. Source: Université Bordeaux Montaigne, Fonds Brutails; Wikimedia Commons

was among the most insistent gendered spaces of the medieval imagination. It functioned as a site of chastity yet was persistently shadowed by desire.²⁸ Exegetes tried to stabilise the image as a sign of virginity, but secular writers continually exposed its carnality. The *Roman de la Rose* built its entire allegory around the lover's attempt to breach the walled garden. Chaucer's *Merchant's Tale* and Ariosto's *Orlando furioso* similarly transformed garden enclosures into theatres of sexual pursuit.²⁹ Such texts reveal how easily the enclosed garden could slip from sacred emblem to locus of desire, unsettling the very boundaries exegetes sought to defend. Jean Gerson recognised the danger these images posed to doctrine. Where theology had maintained Mary as both sealed and open, preserving paradox through metaphor, the *Vierges ouvrantes* translated that paradox into mechanism and mystery into physical access. The



Figure 7 Besloten Hofje with Saints Elisabeth, Ursula, and Catharina, sixteenth century. Mechelen, Museum Hof van Busleyden. Source: Wikimedia Commons (photo: Paul Hermans)

Pseudo-Bonaventuran Meditations on the Life of Christ states that Christ left the womb “without a murmur or lesion, in a moment”, portraying the birth as immediate and swift incorporeal.³⁰ The sculptures, by contrast, staged divine birth as a visible operation that could be witnessed through the simple act of opening wooden doors. Some, such as Notre-Dame de Quelven, with its prominent lock and key, only intensified the impression that the Virgin's body had become disturbingly available to human touch.

The play between enclosure and exposure was not confined to the *Vierges ouvrantes*. The sixteenth-century *Enclosed Gardens (Besloten Hofjes)* of Mechelen pursued the same logic on an intimate scale. Crafted by Augustinian nuns, these cabinets turned the Virgin into a walled garden made flesh. Their doors, veils and lattices regulated sight and touch and turned access itself into ritual approach.³¹ In one tableau, Mary sits in a garden while a unicorn rests its head in her lap [fig. 7]. The scene unites chastity and desire: the garden that encloses her also stages an erotic encounter. The unicorn, a symbol of Christ who submits only to virgins, presses against her body and transforms purity into penetration. Within these gardens, enclosure and longing exist in the same space. The *Besloten Hofjes* thus expose, as the *Vierges ouvrantes* had done, the perilous boundary where devotion meets curious desire.

²⁸ McAvoy 2021, 112.

²⁹ Guillaume de Lorris and Jean de Meun 1965-75, ll. 127-330; Chaucer 1987, ll. 1720-1815; Ariosto 1974, VII: 11-76.

³⁰ Ragusa and Green 1961, 38.

³¹ Anaf et al. 2018, 177.

4 Conclusion: The Threshold Unmade

The *Vierges ouvranter* posed a question medieval theology could not resolve: how to make the incarnation visible without violating its mystery. When closed, the sculptures invited contemplation; when opened, they transformed viewers by exposing what doctrine insisted should remain hidden. Jean Gerson condemned them as unwarranted exposure. Yet for those who gathered to watch priests unlatch the wooden doors, the act of opening was itself devotion. The sculptures stood at an impossible threshold where matter met metaphor, where the sealed body admitted divinity without ceasing to be sealed. That impossibility proved intolerable. By the sixteenth century, Counter-Reformation authorities had destroyed or sealed most examples. Fewer than fifty survive. The sculptures embodied a principle reformers could not accept: that images possess agency and act upon viewers. To destroy them was to reassert control over vision itself. Benjamin called this the work of the ‘destructive character,’ which breaks open closed forms to clear space for encounter.³² So too, Didi-Huberman writes that to open is to begin, to enter into practice.³³ The *Vierges ouvranter* did both. They show that revelation is never neutral but an event that reshapes both the object seen and the seer. To look inside is to alter what is seen, a truth that modern culture has forgotten. Ours is a culture enthralled by exposure; medical imaging renders the body transparent, digital networks

promise limitless access and surveillance erases privacy. We assume transparency is a virtue and secrecy a vice. Today, to reveal is to know. The *Vierges ouvranter* offer a medieval corrective. They remind us that images are thresholds, not containers. Medieval worshippers understood this vulnerability: to see was to be touched and changed by the act of seeing. We, by contrast, scroll through endless content, mistaking images for inert data. The *Vierges ouvranter* remind us otherwise. Images that matter are dangerous precisely because they refuse to remain objects. They act. The few that survive testify to a devotion that recognised both the power and the peril of opening. Their destruction marks the price of certainty, the cost of demanding that mystery yield to control. We face similar choices when algorithms claim to decode behaviour, when neuroscience promises to explain consciousness and when genetics seeks to reveal our essence. The urge to see inside, to know completely, carries the same promise and threat it did in medieval Europe. The *Vierges ouvranter* warn that some thresholds, once crossed, cannot be recrossed. Some revelations transform irreversibly. Certain mysteries, once exposed, become mere spectacle. The challenge remains to know when opening must be resisted, when the sealed threshold protects something more valuable than what lies beyond.

Bibliography

- al-Rahim, A.H. (2022). “Concupiscent Curiosity of the Gaze in Medieval Islam. Qur’ān 24:30-31”. Speer, A.; Schneider, R.M. (eds.) *Curiositas*. Berlin; Boston. 465-80.
- Aldrovandi, U. (1642). *Monstrorum historia: Cum paralipomenis historiae omnium animalium*. Bologna.
- Ambrose. (1845). *De institutione virginis et sanctae Mariae virginitate perpetua ad Eusebium*. In *Patrologia Latina*, 16, col. 319. Paris.
- Anaf, S.; Ramakers, B.; Watteeuw, L.; Kapelle, A.K. (2018). “The Enclosed Gardens of Mechelen”. Baert, B.; Varela Braga, A.; De Poorter, I.A.R. (eds), *Enclosed Gardens: The Art of the Mechelen Nuns*. Leuven, 159-93.
- Ariosto, L. (1974). *Orlando furioso*. Edited by C. Segre. Milan.
- Augustine. *Confessions*. Transl. by E.B. Pusey. Grand Rapids (MI). <https://ccel.org/ccel/a/augustine/confess/cache/confess.pdf>.
- Bäumer, C. (1977). “Die Schreinmadonna”. *Marian Library Studies*, 9, 237-72.
- Benjamin, W. (1978). “The Destructive Character”. In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Edited by P. Demetz; transl. by E. Jephcott. New York, 301-3.
- Biernoff, S. (2002). *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. New York.
- Camille, M. (1992). *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge.
- Chaucer, G. (1987). *The Riverside Chaucer*. 3rd ed. Edited by L.D. Benson. Oxford.
- de Lorris, G.; de Meun, J. (1965-75). *Le Roman de la Rose*. Edited by F. Lecoy. Paris.
- Didi-Huberman, G. (2007). *L’Image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris.
- Fowler, J.T. (ed.) (1903). *The Rites of Durham: Being a Description or Brief Declaration of All the Ancient Monuments, Rites, and Customs Belonging or Being Within the Monastical Church of Durham Before the Suppression*. Durham; London. Surtees Society 107. <https://archive.org/details/ritesofdurhambei00cathrich>.
- Freedberg, D. (1971). “Johannes Molanus on Provocative Paintings: De Historia Sanctorum Imaginum et Picturarum, Book II, Ch. 42”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34(1), 229-45.

³² Benjamin 1978, 47.

³³ Didi-Huberman 2007, 37.

- Gambero, L. (1999). *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought*. Transl. by Thomas Buffer. San Francisco.
- Gerson, J. (1960). *Œuvres complètes*. vol. 10. Edited by P. Glorieux. Paris.
- Gertsman, E. (2015). *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna*. University Park (PA).
- Gertsman, E. (2016). "The Lives and Afterlives of Shrine Madonnas". *California Italian Studies*, 6(1). <https://doi.org/10.5070/C361028901>.
- Hamburger, J. F. (2000). "Speculations on Speculation: Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions". Haug, W.; Schneider-Lastin, W. (eds), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*. Berlin; Boston, 353-408.
- Herbert McAvoy, L. (2021). *The Enclosed Garden and the Medieval Religious Imaginary*. Woodbridge.
- Isidore of Seville (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Edited and transl. by S.A. Barney; W.J. Lewis; J.A. Beach; O. Berghof. Cambridge.
- Jacobs, L.F. (2012). *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park (PA).
- Jacopone. (1915). *Le Laude: Secondo la stampa fiorentina del 1490*. Bari.
- Jerome (1845). *Adversus Helvidium de perpetua virginitate beatae Mariae*. In *Patrologia Latina*, vol. 23, cols. 183-206. Paris.
- Jung, J.E. (2010). "The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination". Hourihane, C. (ed.), *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art and History*. University Park (PA), 203-40.
- Jurkowlanec, G., Matyjaszkiewicz, I.; Sarnecka, Z. (eds) (2018). *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art: Materials, Power and Manipulation*. New York.
- Katz, M.R. (2011). "Marian Motion: Opening the Body of the Vierge Ouvrante". Zchomelidse, N.; Freni, G. (eds), *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*. Princeton, 63-91.
- Ketham, J. de (attrib.) (1491). *Fasciculus medicinae*. Venice.
- Koehler, T. (1998). "Vierges ouvrantes non cataloguées: Note au sujet d'une dévotion oubliée". *Marian Library Studies*, 26, 303-7.
- Laugerud, H.; Ryan, J.S.; Skinnebach, L.K. (eds) (2016). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe: Images, Objects and Practices*. Dublin.
- Nagel, A.; Wood, C. (2010). *Anachronic Renaissance*. New York.
- Novacich, S.E. (2017). "Transparent Mary: Visible Interiors and the Maternal Body in the Middle Ages". *The Journal of English and Germanic Philology*, 116(4), 464-90.
- Park, K. (2006). *Secrets of Women: Gender, Generation and the Origins of Human Dissection*. New York.
- Pinkus, A. (2012). "The Womb and the Eye: Viewing the Shrine Madonna". *Arte Medievale*, IV/II, 223-42.
- Pseudo-Bonaventure (1961). *Mirror of the Blessed Virgin Mary*. Transl. by J. Stock. St Louis.
- Ragusa, I. (transl.); Green, R.B. (ed.) (1961). *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century (Paris, Bibliothèque nationale, MS Ital. 115)*. Princeton (NJ).
- Schmitt, J.-C. (2002). *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris.
- Simpson, J. (2022). "Mobile Shrines and Magical Bodies: Modern Afterlives of Shrine Madonnas". Znorovszky, A.-B.; Jaritz, G. (eds), *Marian Devotion in the Late Middle Ages: Image and Performance*. London; New York, 63-91. <https://doi.org/10.4324/9781003179054-11>.
- Tammen, S. (2003). "Marianischer und 'natürlicher' Uterus: Überlegungen zur Anatomie des Heils am Beispiel einer spätmittelalterlichen Heimsuchungsgruppe". Dilg, P. (ed.), *'Natur' im Mittelalter: Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen*. Berlin, 419-41.
- The Holy Bible (1899). Douay-Rheims Version. Baltimore.
- Tramarin, D. (2024). "Sensing the Eternal Birth: Mystical Vision 'Inside' The Visitation in the Met". *Religions*, 15(1051). <https://doi.org/10.3390/rel15091051>.
- Velu, A.-M. (2012). *La Visitation dans l'art: Orient et Occident V^e-XVI^e siècle*. Paris.
- Walker Bynum, C. (1991). *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York.
- Williams, D.A. (1996). *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter.
- Wohlfarth, I. (1978). "No-Man's-Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character'". *Diacritics*, 8(2), 47-65. <https://doi.org/10.2307/465131>.

Età Moderna

«Super portam» Perdute iscrizioni latine su edifici sacri attraverso le testimonianze di Marin Sanudo

Giulia Zaccariotto

Accademia di Belle Arti Carrara; Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Starting from an unpublished manuscript by Marin Sanudo, the essay explores the presence of Latin inscriptions on the portals of Venetian churches in the early 16th century. The cases are those of the sea-door of the Basilica of St. Mark, corresponding to a mosaic Madonna, and of the churches of Santa Margherita and Sant'Eustachio, as well as those of Santo Stefano, and the demolished church of San Domenico di Castello. The analysis of these cases demonstrates how images and Latin texts played a key role in the message the building, through its entrance, sought to convey to the faithful.

Keywords Marin Sanudo. Portali. Chiese veneziane. Iscrizioni. Immagini sacre.

Sommario 1 Frammenti latini della Venezia rinascimentale. – 2 La Basilica Marciana: il lato sud e la Madonna dei naviganti. – 3 Portali alla prova dei secoli: Santa Margherita e Santi Stefano, Eustachio e Domenico.

1 Frammenti latini della Venezia rinascimentale

Grazie alle fonti coeve, e a qualche raro lacerto di affresco, siamo a conoscenza di una Venezia rinascimentale quale ricchissima *urbs picta*, ma la città era senza dubbio anche una *urbs scripta*, della quale restano ormai davvero poche testimonianze.¹ Alcuni dei luoghi più sovente caratterizzati da iscrizioni erano porte e portali di edifici, membrane che dividevano l'interno dall'esterno, oppure che marcavano aree dello stesso complesso; testi, soprattutto latini, che

fornivano informazioni relative al luogo nel quale comparivano o che fornivano precetti morali a chi si accingeva a varcare quelle soglie.²

Un manoscritto di Marin Sanudo (1466-1536), conservato presso la Biblioteca Marciana raccoglie, tra le altre cose, diverse iscrizioni latine che trovavano posto su porte e portali della città lagunare, varchi di complessi architettonici che oggi sono in parte completamente perduti, oppure che furono modificati negli anni successivi alla

¹ Il tema della decorazione esterna della città emerge *in primis* dalle *Vite* giuntine di Giorgio Vasari (1568), per trovare poi conferma nella *Venetia* di Francesco Sansovino (1581), mentre il sistema delle iscrizioni latine e volgari fu inizialmente mappato da Emanuele Antonio Cicogna (1824-1853) e Giuseppe Tassini (1877; 1879; 1895). Più recentemente Ferguson (2021) ha condotto uno studio sistematico sulle iscrizioni in lingua volgare, al quale si affianca anche il progetto sui graffiti di Desi Marangon e Alberto Toso Fei (2022; 2023; 2025), che offre un repertorio di scritture effimere legate alla cultura popolare.

² Sui portali veneziani, si vedano i repertori di: Grandesso 1988; Wolters 2007, 165-74; Rossi, Sitran 2008.



Peer review

Submitted 2025-08-30
Accepted 2025-10-06
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Vasile | CC BY 4.0



Citation Zaccariotto, G. (2025). «'Super portam'. Perdute iscrizioni latine su edifici sacri attraverso le testimonianze di Marin Sanudo». *Venezia Arti*, 34, 55-68.

stesura del manoscritto del diarista veneziano, quelli a cavaliere tra Quattro e Cinquecento.³

Abitazioni private recavano iscrizioni che suonavano quali ammonimenti per gli ospiti, come quella che Sanudo registra «Super portam cuiusdam domini», che recita «Intrent portantes stent foris dona petentes / Intrent securi qui sunt a crimine puri»,⁴ che è possibile tradurre come «Che entrino coloro i quali portano doni, che stiano fuori coloro che li chiedono / Che entrino sicuri coloro i quali sono puri dal crimine». Ma anche le botteghe non mancavano di esporre testi latini, o volgari, che le connotassero, come avveniva per i numerosi barbieri che avevano negozio in piazza San Marco, uno dei quali accoglieva i suoi

clienti attraverso una porta recante l'iscrizione: «Totus ut arte nitet vita atque corpore Petrus sit nitidus hospitibus hunc iubet esse locum»,⁶ ovvero «affinché tutti possano risplendere nell'arte, nella vita e nel corpo, Pietro si premura che questo luogo sia pulito per i suoi ospiti».

In questo contributo si è deciso di selezionare una precisa tipologia di frammenti latini presenti nel manoscritto, ovvero i testi che Sanudo colloca su portali di edifici sacri, cioè chiese esistenti, modificate o completamente demolite,⁷ al fine di cogliere funzioni sottese alla scelta delle parole apposte su queste soglie e di ipotizzare le immagini dipinte o scolpite che queste accompagnavano.

2 La Basilica Marciana: il lato sud e la Madonna dei naviganti

L'area marciana è una delle zone della città maggiormente prese in esame da Sanudo ed è uno spazio per il quale il diarista trascrive decine di iscrizioni latine sacre e profane, legate a Palazzo Ducale, alle scuole, alle botteghe e, ovviamente, alla Basilica di San Marco.⁸ Lungi dal copiare in maniera sistematica tutte le iscrizioni latine della chiesa,⁹ Sanudo seleziona attentamente i frammenti da trascrivere e ci consegna testi di realizzazione rinascimentale, e non medievale, uno dei quali è ancora conservato, l'altro perduto.

Alla carta 86v, «in ecclesia divi Marci» il diarista registra «Sum rex cunctorum caro factus amore reorum ne desperetis venie dum tempus habetis» ancora presente in capitale epigrafica in mosaico nero su oro sull'arco dell'abside maggiore e riferita al *Cristo in trono* lì raffigurato [fig. 1]. «Sono il re di tutti, fatto carne per amore dei peccatori: non disperate del perdono, finché avete tempo» recita l'iscrizione che marca la soglia ideale tra il popolo dei fedeli e lo spazio del divino.

La scelta di Sanudo circa questa trascrizione è da legarsi al fatto che essa era da poco stata

completata. Se gli apostoli tra le finestre del tamburo datano alle fasi della prima decorazione musiva,¹⁰ il catino e l'iscrizione sull'arco che lo precede recano la data del 1506 e la firma «Petrus», per Pietro di Zorzi, uno dei mosaicisti più attivi in quel torno d'anni.¹¹ Era quindi una nuova realizzazione e come tale entrava di diritto tra gli interessi di Marino, che in quel momento stava già registrando i fatti cittadini nei suoi diari.

La seconda iscrizione tratta dalla Basilica ricorre due volte nel manoscritto con una minima variante. La prima volta, al recto della carta 72, Sanudo scrive: «Super portam ecclesia Sancti Marci / Virgo decus mundi Venetos regina procantes / exaudi refovet salva defende gubernat». Nella seconda al verso della 117: «Super ecclesiam Sancti Marci erat litteris marmoreis / Virgo decus mundi caeli regina procantes / exaudi refovet salva defende gubernat».

Quanto alla premessa, ovvero la puntualizzazione del luogo da cui provenivano le parole latine, il diarista prima si riferisce genericamente ad una porta della Basilica

³ Il manoscritto, sul quale si vedano Zaccariotto 2024a, 2024b e 2024c e del quale sto per pubblicare l'edizione critica completa, si trova in Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. cl. XII, 210 (=4689), in seguito sarà citato come Lat. 210. Su Marin Sanudo si veda anche la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* redatta da Matteo Melchiorre (2017, 90).

⁴ Lat. 210, c. 70r.

⁵ Nella seconda parte, questo testo latino risulta una variante di un esametro presente su una porta della Basilica marciana (Moschini 1915, 255).

⁶ Lat. 210, c. 94r.

⁷ Per brevità si sono escluse le iscrizioni sulle porte di monasteri o celle dei monaci, che saranno discusse nell'edizione critica completa della fonte manoscritta.

⁸ Zaccariotto 2024b, sulla scuola di grammatica della Cancelleria di San Marco affacciata sulla piazza.

⁹ Cosa che invece farà Stringa nel postillare Sansovino nel 1604 (4v-86v) consegnandoci un lavoro preziosissimo di regesto delle iscrizioni della Basilica, quasi mai frequentato dalla bibliografia recente, più concentrata sull'edizione Martinioni (1663) che non comprende invece queste informazioni. Sulle iscrizioni marciane si vedano anche i più recenti: Scarpa 1991; Da Villa Urbani 1996; Zorzi 2007; Pincus 2019.

¹⁰ Mason 2019.

¹¹ Merkel 2019, 340.



Figura 1 Pietro di Zorzi, *Cristo in trono*, mosaico, 1506, Basilica di San Marco, Venezia

Marciana, in un secondo momento specifica che questa iscrizione «erat», quindi, si trovava in passato e probabilmente non più sopra una porta,¹² e che era in «litteris marmoreis» ovvero realizzata in lettere di marmo. Locuzione questa, che lascia i suoi lettori nel dubbio che questa iscrizione potesse essere un lavoro di intarsio in marmi diversi, non impossibile da immaginare sull'edificio marciano e soprattutto nei decenni nei quali visse Sanudo, oppure un'epigrafe graffita nel marmo.

Il testo è traducibile come «Vergine, grazia del mondo, regina dei veneti che ti implorano, ascolta, conforta, salva, difendi, guida», che nella seconda variante diviene «regina del cielo», modificando il significato della frase in senso più generale e meno specificamente connesso alla comunità dei veneziani che a lei si rivolgevano. Impossibile, ad oggi, stabilire quale delle due versioni fosse quella effettivamente letta da Sanudo sulla Basilica marciana, ma è necessario

sottolineare come nelle iscrizioni a mosaico presenti all'interno dell'edificio spesso i «venetos» vengano menzionati,¹³ sottolineando il rapporto diretto tra la cittadinanza e le immagini sacre alle quali questa doveva rivolgersi.

Non è semplice identificare l'immagine mariana presente nel manoscritto, ma si possono tentare delle ipotesi. La Basilica Marciana, pur nella sua dedizione all'evangelista, reca ancora una grande quantità di immagini della Beata Vergine: vi si riscontrano immagini mariane di epoca bizantina, in mosaico e in scultura, nonché raffigurazioni lapidee e bronzee realizzate tra il XV e XVI secolo, distribuite in ogni luogo dell'edificio, dalle cupole ai pilastri, dal nartece alle cappelle laterali, all'interno e anche all'esterno.¹⁴ Alcune di queste sono ancora corredate di iscrizioni latine o greche, come la Vergine in trono con il Bambino, affiancata dai santi Marco e Giovanni, mosaicata nel catino di una cupola del nartece verso nord,

¹² Raramente nel manoscritto viene utilizzato il verbo al passato; nella maggior parte dei casi Sanudo scrive al presente.

¹³ Ad esempio, nell'iscrizione che corre attorno alla scena della traslazione della reliquia di San Marco.

¹⁴ Su alcune di queste Rizzi 1979; Niero 2007; Concina 2012; Urban 2012; nonché Schulz 2019.

oppure quella attornata da angeli, sempre in mosaico all'ingresso della Cappella Zen,¹⁵ o ancora la *Theotokos Aniketos* miracolosa dotata ancora delle sue iscrizioni in greco (di lato) e latino (in basso).¹⁶ Altre invece sono prive di testi, ma sono in posizioni compatibili con quella registrata da Sanudo. È questo il caso della *Madonna dalle mani forate*, un rilievo bizantino con la Vergine orante tra due angeli, che si trova oggi montata sopra una finestra, un tempo forse una porta, del lato nord della Basilica, quello maggiormente rimaneggiato nel corso dei secoli,¹⁷ o in alternativa quello dell'altrettanto bizantina, ma in questo caso mosaicata nella lunetta sopra una porta, *Madonna con Bambino orante* del lato sud dell'edificio, quello rivolto verso il mare [fig. 2].¹⁸

È proprio questa seconda la candidata più plausibile da legare al frammento latino sanudiano. L'immagine mariana in mosaico è collocata al secondo livello della Basilica, sopra una porta che si apre sul terrazzo che guarda verso la piazzetta delle colonne, quindi su Palazzo Ducale e sul bacino di San Marco. Francesco Sansovino non prende in considerazione questa immagine,¹⁹ ma è Giovanni Stringa qualche decennio dopo, nelle sue aggiunte al testo della *Venetia* di Sansovino, che racconta la storia di devozione popolare «di una miracolosa immagine in mosaico, che si vede nel detto lato sinistro». ²⁰ Stringa racconta di un'immagine musiva molto antica che era divenuta riferimento di preghiera per quanti avessero un parente lontano per mare e di come l'immagine della Madonna orante con il Figlio davanti a lei fosse venerata costantemente con candele sempre accese al fine di chiedere il ritorno dei cari dai viaggi marittimi. Spiega anche di un legame di questa raffigurazione con la Scuola di San Fantino, che in quel luogo teneva due torce di cera nera sempre accesi, nonché di come anche nottetempo questa Vergine fosse illuminata con una lampada e salutata dalle navi transanti per il bacino di San Marco con colpi di artiglieria in segno di ringraziamento per l'arrivo in porto. L'immagine mariana, che dobbiamo pensare riflettesse grazie all'oro del mosaico le luci che le venivano poste dinnanzi, fungeva quasi da faro, ideale e reale, per le imbarcazioni che si avvicinavano alla riva marciana. Ad osservare oggi la Vergine musiva si registra come siano



Figura 2 Mosaicista bizantino, *Madonna con Bambino orante*, mosaico, Basilica di San Marco, Venezia (lato sud). Foto Samuel Cimma

ancora presenti ai suoi lati due grandi lanterne, ora alimentate elettricamente, che suggeriscono una lunga tradizione di devozione popolare che non si è mai davvero interrotta.

Il culto tutto veneziano di questa immagine e il suo essere divenuta la protettrice dei naviganti sembra potersi connettere in maniera coerente con l'iscrizione registrata da Sanudo: il legame con i «venetos» e le richieste di salvezza, difesa e guida, divenivano una preghiera per i mercanti

¹⁵ «HVMANI GENERI CASVS FVIT OS MVLIGNIS DIGNA DEI GENETRIX MVNDI FVIT ISTA REDEMPTRIX», reinstallata nel tardo Ottocento, cfr. Vio 2012, 23-4.

¹⁶ Sempre in Cappella Zen, cfr. Concina 2012.

¹⁷ Sul quale si vedano gli approfondimenti in *La facciata nord* 2006 e in Dellermann, Uetz 2018.

¹⁸ Sulla quale non si riscontra bibliografia specifica.

¹⁹ Sansovino 1581, 29v-41r, cita la Cappella Zen, ma non la facciata esterna sud.

²⁰ Sansovino-Stringa 1604, 13v-14v.

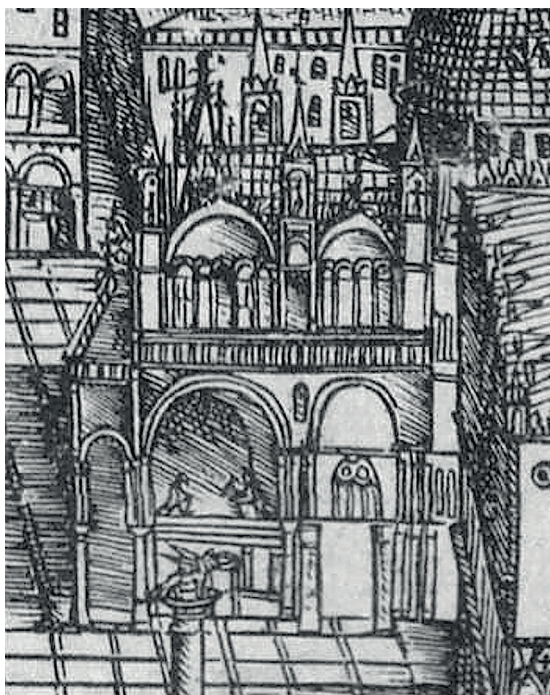


Figura 3 Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia* (particolare del lato sud della Basilica Marciana), xilografia, 1500

veneziani in mare. Bisogna, infine, segnalare, pur con il rischio di addentrarsi in un terreno scivoloso, che l'immagine mariana è in passato anche stata legata anche alla vicenda del fornaio Piero Fasiol, giustiziato per omicidio nel 1507 proprio tra le colonne della Piazzetta, mentre rivolgeva le sue ultime preghiere alla Madonna della Basilica. Scoperta la sua innocenza, il Consiglio dei Dieci sembra avesse chiesto che venissero tenuti sempre accesi i lumi di fronte alla Vergine.²¹ La coincidenza di datazione con l'altra iscrizione musiva trascritta da Sanudo e la natura di immagine legata al culto popolare cittadino, tema caro agli scritti del diarista, inducono a supporre che le parole latine nel manoscritto possano essere legate proprio a questa rappresentazione mariana ancora presente sulla facciata meridionale della Basilica.

Attualmente la lunetta mosaicata è completata, in basso, da una cornice ad archetti ed è separata dalla luce della porta tramite un assemblaggio di un'ulteriore lunetta scolpita con motivo a pavoni, racchiusa da una cornice a semicerchio in marmo rosso, a sua volta affogata in un rettangolo di verde antico con cordoli a dadi. Non sono presenti iscrizioni, ma bisogna constatare come tutta la porta abbia subito delle modifiche durante i secoli. La facciata della cosiddetta Porta da Mar, questa verso il molo, subì numerosi rimaneggiamenti, come pubblicato da Ettore Vio²² ed è stata al centro dell'attenzione di diversi studi soprattutto in virtù del suo essere sede di conservazione di sculture bizantine di capitale importanza per la storia della Basilica marciana, i *Tetrarchi in primis*.²³

A osservare questa porzione di edificio nella veduta di Jacopo de' Barbari [fig. 3], contemporanea alla redazione dei frammenti sanudiani, si nota come in corrispondenza della porta affacciata sul terrazzo ci sia effettivamente il lunettone dove si trovava la Madonna orante in mosaico, ma si nota anche come essa sia inquadrata in una struttura rettangolare differente rispetto a quella odierna: chiusa più nettamente da una cornice comprendente una fascia orizzontale sopra la lunetta, mancante del rilievo con i pavoni, anch'esso in forma di semicerchio, nella parte inferiore. Resta da supporre, quindi, che originariamente l'immagine mariana potesse essere accompagnata dall'iscrizione latina, forse sopra di essa, e che la *facies* attuale sia frutto di un rimaneggiamento avvenuto già Sanudo vivente, anche considerato quell'«erat» che annota il diarista. Che questa facciata fosse per Marino di grande interesse è certamente spiegabile anche con gli imponenti lavori tenutisi in quel primo decennio del Cinquecento grazie all'ingente finanziamento di Giovanni Battista Zen per la costruzione della propria cappella funebre, realizzata a scapito della chiusura della Porta da Mar e del conseguente importante cambiamento di quel lato della Basilica che guardava verso il mare, un fatto che non era sfuggito al veneziano e che ne aveva discusso ampiamente nei suoi diari.²⁴

²¹ Ongania, Boito, Cecchetti 1888, 13-14. Vera o non vera che fosse, questa leggenda veneziana ebbe grande risonanza popolare tra l'inizio e la metà del Novecento.

²² Vio 1999 e 2012, con bibliografia precedente.

²³ Agazzi 2019, in particolare 100-6; Maguire 2019; Tigler 2019 e *L'enigma dei Tetrarchi* 2013.

²⁴ Urban 2012, con puntuale riferimento ai diari.

3 Portali alla prova dei secoli: Santa Margherita e Santi Stefano, Eustachio e Domenico

La chiesa di Santa Margherita, prospiciente l'omonimo campo, non conserva quasi nulla del suo assetto rinascimentale. Rimodernata nella seconda metà del Seicento, epoca alla quale si ascrivono buona parte delle sculture ancora oggi presenti all'esterno dell'edificio, la chiesa venne prima soppressa a inizio Ottocento, poi trasformata in deposito di marmi, in studio dello scultore Luigi Borro, infine, in auditorium teatrale, funzione con la quale oggi è utilizzata dall'Università Ca' Foscari.²⁵

Ridolfi, Boschini e Zanetti ci informano circa le pitture che si trovavano nell'edificio tra Sei e Settecento,²⁶ ma grazie alle fonti precedenti, più precisamente Sabellico e Sansovino, siamo

a conoscenza della decorazione dell'abside anticamente realizzata in mosaico,²⁷ decorazione che già entro il 1663 era stata demolita e "rifatta in forma moderna".²⁸

Il manoscritto sanudiano aggiunge un tassello a questa storia musiva perché attesta come, entro gli anni Trenta del Cinquecento, il portale della chiesa fosse decorato con «litteris musaicis», lasciando intendere che la campagna absidale avesse dei richiami in altre aree della chiesa.

Il testo latino che Sanudo legge sul portale è legato alla vicenda della santa dedicataria dell'edificio: «Pessimus hic draco crucis est virtute fugatus / a Margarita ventris medio laceratus».²⁹ Strutturato come una rima baciata, questo distico non sembra provenire da una fonte puntuale, quanto più probabilmente essere stato creato per l'edificio veneziano. Il testo riassume il momento topico della vicenda della santa, quando grazie alla croce che aveva con lei, fu in grado di lacerare il ventre del demonio fatto drago che la aveva inghiottita, e uscirne vincitrice del male.³⁰

Il riferimento epigrafico a «hic draco», ovvero «questo drago», è interpretabile come una forma di didascalia per un'immagine molto vicina raffigurante proprio Margherita e la belva, una rappresentazione della titolare della chiesa che non sarebbe stato anomalo trovare sul portale principale dell'edificio. Non più al suo posto, perché sostituita da un timpano manierista con grandi gocce, l'immagine della santa montata sul portale potrebbe riconoscersi nella statua in pietra d'Istria che oggi si affaccia sul campo, in una nicchia stilisticamente più tarda rispetto alla cronologia della scultura sul palazzo adiacente al campanile [fig. 4]. La fisionomia della santa e le peculiarità esecutive sono oggi molto compromesse dallo stato conservativo del materiale lapideo, ormai dilavato ed eroso dagli agenti atmosferici, tuttavia, il panneggio aderente e schiacciato e i tratti del volto della donna consentono di confermare il legame con la bottega di Antonio Rizzo già proposto da Alberto Rizzi nel suo ancora fondamentale regesto della scultura esterna a Venezia. La statua sarebbe quindi databile entro la seconda metà del Quattrocento e compatibile iconograficamente con l'iscrizione latina che era presente sul portale principale. Stando a Rizzi, però, il drago



Figura 4 Antonio Rizzo (bottega) e scultore seicentesco, *Santa Margherita e il drago*, pietra d'Istria, ultimo quarto del XV secolo e metà del XVII, Campo Santa Margherita, Venezia. Foto Samuel Cimma

²⁵ Zorzi 2001, 340 con bibliografia e fonti archivistiche.

²⁶ Ridolfi 1648, I, 217 e II, 54; Boschini 1674, 50; Zanetti 1771, 160; recentemente Rossi [1995] 1996.

²⁷ Sabellico 1502, 84 (per il quale anche Modesti 2016) e Sansovino 1581, 88v.

²⁸ Sansovino-Martinioni 1663, 245; Martinelli 1684, 421-2 e Corner 1758, 427-8.

²⁹ Lat. 210, c. 70v.

³⁰ Barillari 2017.



Figura 5 Attuale portale dell'Auditorium Santa Margherita, pietra d'Istria, XVI secolo, Campo Santa Margherita, Venezia. Foto Samuel Cimma



Figura 6 Bartolomeo Buon (bottega), *Portale con Padre Eterno, angelo e decorazioni vegetali*, 1442 circa, pietra d'Istria e marmo di Verona, Chiesa di Santo Stefano, Venezia

e probabilmente anche le braccia della santa, rovinate e prive di attributi, sono più tarde di questa datazione e sono da inserire nei lavori di pieno Seicento.³¹ Se Margherita fu rimaneggiata, e forse spostata, appena un secolo dopo la testimonianza sanudiana, non è possibile definire il momento nel quale fu cancellato il distico latino dal portale: di certo entro la pubblicazione nel 1824 del primo volume di Emmanuele Antonio Cicogna sulle iscrizioni nelle chiese veneziane, perché tra le molte che l'erudito registra nell'edificio, manca proprio quella sulla porta.³²

Oggi l'iscrizione presente sopra l'accesso principale³³ è testimone della breve fase

dell'edificio come tempio evangelico nel 1882 e rimarca il ruolo del portale come luogo manifesto del culto che all'interno si perpetrava [fig. 5].

Un ulteriore caso presente nel manoscritto sanudiano è relativo alla chiesa Santo Stefano. Il portale dell'edificio, già monastero agostiniano, si presenta oggi nella sua forma scolpita negli anni Quaranta del Quattrocento probabilmente dalla bottega di Bartolomeo Buon, con un'alternanza di cornici di fogge diverse in rosso Verona e pietra d'Istria nella parte inferiore e con una lunettona ogivale schiettamente gotica nella parte superiore, a coronamento della quale

³¹ Rizzi 1976, 508-9, cat. 326 e Lanzoni, Ragusa 2024, 71-3.

³² Cicogna 1824-53, I, 277-92 (36 iscrizioni).

³³ Un poco leggibile e ridipinto: «CHIESA CRISTIANA LIBERA».

restano un Padre Eterno benedicente e un angelo, tra racemi fiammeggianti e longilinei pinnacoli laterali [fig. 6].³⁴ Il centro vuoto, nel quale si vede la parete in laterizio della chiesa, tradisce l'antica presenza di un'immagine sacra a sovrastare l'accesso.

Né Sansovino né le aggiunte alla sua *Venetia* menzionano il portale³⁵ e sarà solo Boschini a ricordare «sopra la porta maggiore» un affresco seicentesco di Pietro Liberi raffigurante la Vergine sostenuta dagli angeli che porge la cintola a Sant'Agostino e a Santa Monica,³⁶ opera già «danneggiata molto dal tempo» stando a Zanetti, che pubblica nel 1771,³⁷ e della quale vediamo un lacerto in un acquerello del 1845 di Eduard van der Nüll [fig. 7].³⁸ Legata al culto del Sacro Cingolo celebrato anche in un altare all'interno della chiesa,³⁹ questa immagine sacra richiama solo nel Sant'Agostino la connessione con l'ordine che reggeva il monastero di Santo Stefano, ma non sembra in alcun modo potersi leggere in relazione all'iscrizione latina che Sanudo vi registrava «super portam ecclesiae Sancti Stephani».⁴⁰

Il testo riportato dal diarista è «bonis malisque par aditus dispar exitus» traducibile come «l'entrata è uguale per i buoni e per i cattivi, ma l'uscita è differente» e ispirato passo 73 del Libro dei Salmi.⁴¹ Il contenuto dell'iscrizione non sembra connesso ad una particolare immagine sacra che avrebbe potuto popolare lo spazio sopra il portale prima dell'affresco di Liberi. Molto probabilmente, costituiva invece un monito per i fedeli che si accingevano ad entrare nella chiesa dedicata al primo protomartire della cristianità, lapidato dopo essere trascinato fuori dalla porta della città di Gerusalemme.

Un'iscrizione quasi identica si trova ancora sul plinto di una delle colonne che formano l'accesso rinascimentale del Palazzo del Vescovado di Verona, realizzato nel 1502 per volere del vescovo veneziano Giovanni Michiel e del suo vicario Mattia Ugoni [fig. 8].⁴² Se è difficile stabilire un collegamento tra la chiesa veneziana e il palazzo



Figura 7 Eduard van der Nüll, *La chiesa di Santo Stefano a Venezia*, acquerello su carta, 1845, mercato antiquario. Foto Dorotheum

veronese quanto a linee di committenza, è in un maestro al lavoro per entrambi i complessi che si rintraccia una salda connessione. Nella chiesa veneziana era al lavoro negli ultimi decenni del Quattrocento Giovanni Buora, scultore uscito dalla bottega di Pietro Lombardo, che in Santo Stefano lavorò alla tomba di Jacopo Suriano e agli *Apostoli* sopra il tramezzo, ma che successivamente a Verona si occupò delle statue che decorano il portale del palazzo vescovile.⁴³ Difficile sancire un suo ruolo nella definizione delle parole da incidere sul plinto veronese, ma

³⁴ Paoletti 1893-1897, I, 57-9 si soffermerà sul portale di Santo Stefano, ma senza avanzare attribuzioni. Si veda poi Wolters 1976, I, 249, cat. 179; singolare nel suo genere, ma pur sempre da segnalare Foscari 1997, 148-54; infine, Schulz 2017, 63, non prende posizione tra Buon e Lamberti.

³⁵ Sansovino 1581, 49v-51r; Sansovino-Stringa 1604, 97r-98v; Sansovino-Martinioni 1663, 128-36.

³⁶ Boschini 1674, 90 (era troppo presto perché questo lavoro comparisse in Ridolfi, ma non lo ricordano nemmeno Martinelli 1684, 34-43, né Corner 1758, 239-41; Moschini 1815, 574-94). Nemmeno Chiari Moretto Wiel 1997.

³⁷ Zanetti 1771, 383-4.

³⁸ Passato sul mercato circa un decennio fa e reperibile online.

³⁹ Chiari Moretto Wiel 1997, 269-70.

⁴⁰ Lat. 210, c. 113r. Si è esclusa l'ipotesi che potesse trattarsi della chiesa di San Stin, perché già nel Cinquecento (vedi Sansovino 1581, 64r) portava questa dicitura contratta e non il nome esteso di Santo Stefano.

⁴¹ Guzzo 1995, 7. Il passo non si ritrova identico nei testi sacri, ma rimodula i concetti presenti nel salmo dedicato alla giustizia.

⁴² «PROBIS IMPROBISQV(E) PAR ADITVS DISPAR EXITVS», ancora in Guzzo 1995 e Zamperini 2010, 94-7.

⁴³ Su Buora, Schulz 2017, 195, 199, 263-4.



Figura 8 Giovanni Buora et al., Portale con Madonna con Bambino e santi, pietra d'Istria, 1502, Palazzo del Vescovado, Verona

è forse possibile ipotizzare una visita da parte di Michiel e Ugoni alla chiesa agostiniana in Laguna per valutare il lavoro di Buora prima di sceglierlo per i santi e la Madonna da scolpire in Terraferma e, così, ipotizzare che avesse avuto modo di osservare l'iscrizione riportata da Sanudo e poi scelta anche per il definendo portale del Vescovado.

A metà dell'Ottocento il portale subì un bombardamento (1849) e un primo restauro,⁴⁴ mentre entro il 1860, data di uno scatto fotografico

di Carlo Ponti, furono installati entro la cuspide uno stemma cardinalizio e una nuova iscrizione che legava Santo Stefano, da poco divenuta parrocchiale, alla chiesa romana⁴⁵ e dichiarava così la natura dell'edificio.

Ancora esistente, ma completamente rimodernata in epoca barocca, è la chiesa dedicata a Sant'Eustachio, nota a Venezia come San Stae, affacciata sul Canal Grande, di fronte al rio della Maddalena. Del suo aspetto precedente al riammodernamento sappiamo pochissimo: era dotata di abside mosaicata, già rifatta all'inizio del Seicento, e vi si trovavano dipinti di Benedetto Diana, Tintoretto e Palma il Giovane, nonché un coro ligneo di notevole importanza.⁴⁶ Nel 1681 la chiesa venne totalmente stravolta nel suo interno e poi nella sua facciata realizzata a partire dal 1709 su disegno di Domenico Rossi.⁴⁷

Stando all'autografo sanudiano «Super portam ecclesie Sancti Eustachii» si leggeva «Hoc est domus Dei / pacientia⁴⁸ salute operatur / solatio destitus quid superes»; ⁴⁹ traducibile come «Questa è la casa di Dio / la pazienza opera per la salvezza / rinunciato alla consolazione, cosa rimane? ». Una frase che dichiara l'edificio come luogo religioso e che invoca alla virtù della Pazienza, come generatrice di salvezza e di consolazione, in stretta connessione con il titolare, Eustachio, la cui vicenda biografia è impregnata di quella virtù. Dell'iscrizione oggi non rimane nulla e il diretto riferimento al santo cacciatore si coglie grazie al cartiglio scolpito sulla cima del timpano spezzato, dove il soldato romano si inginocchia davanti al cervo con il crocifisso tra le corna [fig. 9].⁵⁰

Resta però, forse proprio in ricordo dell'iscrizione, e sicuramente in riferimento alla virtù del martire, un'allegoria della Pazienza, semisdraiata sul lato sinistro del timpano e caratterizzata dal giogo, retto sulle spalle. Le fa da controparte la Mansuetudine, con il suo agnello, declinazione di un sentimento cristiano non così lontana dalla «solatio» che accoglieva i fedeli fino al Seicento.

L'ultimo prelievo dal manoscritto sanudiano qui discusso riguarda una chiesa della quale non resta oggi alcuna traccia architettonica, perché fu completamente distrutta nel primo

⁴⁴ Niero 1978, 32.

⁴⁵ Ancora così nella foto pubblicata da Niero 1978, 7 e sulla copertina di Apollonio 1911. La fotografia è conservata al Canadian Centre for Architecture, Montréal (PH1979:0365).

⁴⁶ Sansovino 1581, 74v; Sansovino-Stringa 1604, 164r; Sansovino-Martinioni 1663, 203-4; e ancora Salerni 1994, 267-74.

⁴⁷ Sulla chiesa si vedano: Tramontin 1961; Rossi [1987] 1988; Moretti 1995; Concina 1995, 358-61.

⁴⁸ Variante medievale di *patientia*. È probabile che sull'edificio la dicitura fosse quella classica e che la variante più corsiva sia da imputare alla trascrizione di Sanudo.

⁴⁹ Lat. 210, c. 112v.

⁵⁰ Moretti 1995, 555 e precedentemente Rossi [1987] 1988.



Figura 9 Giuseppe Torretti e Pietro Baratta, *Conversione di Sant'Eustachio, Pazienza e Mansuetudine*, pietra d'Istria, post 1709, Chiesa di Sant'Eustachio (San Stae), Venezia. Foto dell'Autore

decennio dell'Ottocento per far spazio ai Giardini Napoleonici. San Domenico di Castello e il suo convento domenicano sorgevano al limite orientale della città di Venezia, come testimonia la veduta di Jacopo de' Barbari [fig. 10], e nel Cinquecento avanzato vedevano conservate opere come tele di Palma il Giovane e Marco Vecellio, così come il sepolcro con il busto di Apollonio Massa di Alessandro Vittoria.⁵¹

Le fonti consegnano informazioni più dettagliate sulle campagne di restauro del complesso monastico a partire dal 1539, quando fu, ad esempio, rimodernato il pavimento della chiesa,⁵² ma questa data è troppo tarda perché Sanudo potesse conoscere i lavori, considerato che morì nel 1536. Del momento in cui il diarista era in vita e poteva registrare l'iscrizione latina presente sul portale, è nota solo una prima generica campagna di lavori

collocabile nel 1506, anche a seguito dell'arrivo negli anni precedenti di preziose reliquie che permisero al complesso di ottenere da papa Giulio II le indulgenze per finanziarla.⁵³

È probabilmente da legare a questo particolare momento di attenzione sulla chiesa e sul monastero domenicano la trascrizione di quanto si leggeva «Ad Sanctum Dominicum super portam», ovvero «Dominus fortitudo mea»,⁵⁴ traducibile con la classica formula «Il Signore è la mia forza», un'invocazione al divino contenuta sovente nelle preghiere recitate durante la liturgia.

Proprio la genericità di queste parole, nonché la mancanza di ulteriori specifiche nelle fonti antiche, non consentono di avanzare delle ipotesi circa la possibile decorazione del portale della chiesa di San Domenico, se non, forse, immaginarvi una figura di Padre Eterno benedicente, non dissimile

⁵¹ Zorzi 2001, 221-3, con riferimento puntuale ai trattati del XVI-XVIII secolo.

⁵² Zorzi 2001, 221.

⁵³ Zaru 2014, 37-44.

⁵⁴ Lat. 210, c. 113r. Tratto dal versetto 7 del Salmo 28.



Figura 10
Jacopo de' Barbari,
Veduta di Venezia
(particolare
della chiesa
di San Domenico),
xilografia, 1500

da quello ancora esistente sopra il portale di Santo Stefano e magari rintracciabile nelle sculture veneziane erratiche oggi conservate nei musei o circolanti sul mercato.

Infine, non sembra un caso che le iscrizioni latine presenti su questo portale e su alcuni degli altri edifici sacri qui sondati siano in qualche modo connessi a lavori o avvenimenti succedutisi nel primo decennio del Cinquecento e annotati da Marin Sanudo di lì a poco proprio per questa ragione.⁵⁵

Le iscrizioni latine presenti sui portali e trascritte da Marin Sanudo nella silloge marciana testimoniano come in una Venezia quale *urbs scripta* le parole decretassero l'identità dei

luoghi e raccontassero dei titolari degli edifici sacri, come nei casi di Santa Margherita o di San Stae, o potessero essere più generiche invocazioni al divino, se non avvertimenti per i fedeli che si accingevano a varcare le soglie delle chiese, come per Santo Stefano o per San Domenico, rispettivamente sedi degli agostiniani e dei domenicani in Laguna. Anche la devozione popolare passava per l'associazione di immagini sacre, come la mosaicata Vergine marciana del lato sud, e le parole latine, tanto da portare a supporre che i cittadini, non tutti così esperti conoscitori del latino, si servissero proprio di queste formule, utilizzate al pari delle preghiere, per comprenderlo e farlo proprio.

⁵⁵ Ho già discusso su alcune questioni di datazioni interne del manoscritto sanudiano in Zaccariotto 2024c, 35-46.

Bibliografia

- Agazzi, M. (2019). «Questioni marciane: architettura e scultura». *San Marco* (2019), I, 91-110.
- Apollonio, F. (1911). *La chiesa e il convento di Santo Stefano*. Venezia.
- Barillari, S.M. (2017). «Margherita, il drago, il regno dei cieli. Passione e 'transito' di una santa sauroctona». Benga, I. (a cura di), «Rites of passage (Rights of passage)». Num. monogr., *Orma*, 27, 19-31.
- Boschini, M. (1874). *Le ricche minere della pittura veneziana* [...]. Venezia.
- Chiari Moretto Wiel, M.A. (1997). «La chiesa di Santo Stefano: il patrimonio artistico», *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di S. Stefano = Atti del convegno* (Venezia 1995). Venezia, 237-87.
- Cicogna, E.A. (1824-53). *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, 6 voll. Venezia.
- Concina, E. (1995). *Le chiese di Venezia: l'arte e la storia*. Udine.
- Concina, E. (2012). «La Madre di Dio Aniketos, l'Arcangelo, la Natività: tre sculture della cappella Zen». *Quaderni della Procuratoria. Dalla cappella della Madonna a Cappella Zen*, 50-9.
- Corner, F. (1758). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello: tratte dalle chiese veneziane, e torcellane*. Padova.
- Da Villa Urbani, M. (1996). «Le iscrizioni nei mosaici di San Marco: alcune novità nei testi e proposte di lettura». Beatrice, P.F., Niero, A. (a cura di), *San Marco. Aspetti storici e agiografici = Atti del convegno internazionale di studi* (Venezia 1994). Venezia, 334-42.
- Dellermann, R., Uetz, K. (a cura di) (2018). *La facciata nord di San Marco a Venezia. Storia e restauri*. Sommacampagna.
- Ferguson, R. (2021). *Venetian Inscriptions: Vernacular Writing for Public Display in Medieval and Renaissance Venice*. Cambridge.
- Foscari, A. (1997). «La costruzione della chiesa agostiniana di Santo Stefano. Innovazione e conformismi nell'architettura veneziana del primo Quattrocento». *Gli agostiniani a Venezia e la chiesa di S. Stefano = Atti del convegno* (Venezia 1995). Venezia, 121-58.
- Franzoi, U. (2007). *Sulle porte di Venezia*, Ponzano Veneto.
- Grandesso, E. (1988). *I portali medievali di Venezia*, Venezia.
- Guzzo, E.M. (1995). «Un portale veneziano sulle rive dell'Adige». Guzzo, E.M. (a cura di), *Il restauro del portale del Vescovado di Verona (Quaderni del Museo Canonico di Verona. 2)*. Verona, 5-16.
- La facciata nord* (2006). *Quaderni della procuratoria. La facciata nord*.
- L'enigma dei Tetrarchi* (2013). *Quaderni della Procuratoria. L'enigma dei Tetrarchi*.
- Lanzoni, A.; Ragusa, F. (2024). «Draghi tra le calli veneziane». Riccioni, S. (a cura di), *Itinerari nel bestiario veneziano*. Venezia, 55-76.
- Maguire, H. (2019). «The South Façade of the Treasury of San Marco». *San Marco* (2019), I, 123-30.
- Marangon, D.; Toso Fei, A. (2022). *I graffiti di Venezia*. Venezia.
- Marangon, D.; Toso Fei, A. (2023). *Venezia urbs scripta. Scritture effimere, segni curiosi, voci dai margini. I graffiti come fonte per una storia dal basso*. Treviso.
- Marangon, D.; Toso Fei, A. (2025). *I graffiti di Venezia. L'Arsenale*. Venezia.
- Martinelli, D. (1684). *Il ritratto di Venezia diviso in due parti* [...]. Venezia.
- Mason, M. (2019). «I primi mosaici della Basilica e l'elaborazione della leggenda marciana. Considerazioni sullo stile e l'iconografia». *San Marco* (2019), I, 226-47.
- Merkel, E. (2019). «I mosaici della Basilica di San Marco dal 1400 al 1618». *San Marco* (2019), I, 330-57.
- Modesti, P. (2010). «Quasi come in un dipinto: la città e l'architettura nel "De situ urbis Venetae" di Marcantonio Sabellico». *Arte Veneta*, 66, 16-35.
- Moretti, L. (1995). «La chiesa di San Stae». Nepi Sciré, G. (a cura di), *Splendori del Settecento Veneziano*. Milano, 553-67.
- Moschini, G. (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti opera di Giannantonio Moschini*, 2 voll., Venezia.
- Niero, A. (1978). *Chiesa di Santo Stefano in Venezia*. Padova.
- Niero, A. (2007). «La Madonna dalle mani forate in San Marco». *Quaderni della Procuratoria, La Madonna dalle mani forate fontana di vita. Iconografie bizantine in San Marco*, 10-23.
- Ongania, F., Boito, C., Cecchetti, B. (1888). *La basilica di San Marco illustrata nella storia*. Venezia.
- Paoletti, P. (1893-1897). *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 2 voll. Venezia.
- Pincus, D. (2019). «The Beginning of Gothic Lettering at the Basilica of San Marco: the Contribution of Doge Andrea Dandolo». *San Marco* (2019), I, 318-29.
- Ridolfi, C. (1648). *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*. Venezia.
- Rizzi, A. (1976). *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*. Venezia.
- Rizzi, A. (1979). «La Madonna Nicopeia». *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8, 11-21.
- Rossi, P. (1995, ma 1996). «La decorazione dei soffitti delle chiese di Santa Margherita (ora auditorium dell'università) e di San Barnaba di Venezia». *Venezia Arti*, 9, 158-62.
- Rossi, P. (1987, ma 1988). «Su alcune sculture settecentesche della chiesa di San Stae». *Arte Veneta*, 41, 204-9.
- Rossi, G., Sitran, G. (2008). *Portali a Venezia. Funzioni, forme, materiali nelle opere di aspetto romanico e gotico*. Venezia.
- Sabellico, M.A. (1502). *Opera Marci Antonii Sabellici quae hoc volumine continentur. Epistolarum familiarum: libri 12. Orationes. 12. De situ Venetae urbis: libri tres* [...], Venetiis. *San Marco* (2019). Vio, E. (a cura di), *San Marco, la Basilica di Venezia: arte, storia, conservazione*, 2 voll, 1 cart. Venezia.
- Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. Libri da M. Francesco Sansovino* [...]. Venezia.
- Sansovino, F., Stringa, G. (1604). *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. Libri da M. Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata da M.R.D. Giovanni Stringa* [...]. Venezia.
- Sansovino, F., Martinioni, G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in 14. Libri da M. Francesco Sansovino* [...] *Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663 da d. Giustiniano Martinioni* [...]. Venezia.
- Salerni, L. (1994). *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle Scuole di Venezia*, I, Dorsoduro-Giudecca-Santa Croce. Vicenza.
- Scarpa, J. (1991). «Le iscrizioni dei mosaici di S. Marco». *Venezia Arti*, 5, 29-34.
- Schulz, A.M. (2019). «The Altar of the Cappella della Madonna dei Mascoli in San Marco, Venice». *San Marco* (2019), II, 56-71.
- Tassini, G. (1877). *Iscrizioni dell'ex chiesa, convento e confraternita di Santa Maria della Carità in Venezia*. Venezia.

- Tassini, G. (1879). *Iscrizioni dell'ex chiesa e monastero del S. Sepolcro in Venezia*. Venezia.
- Tassini, G. (1877). *Iscrizioni della Chiesa e Convento di S. Salvatore di Venezia*. Venezia.
- Tigler, G. (2019). «Trofei della quarta crociata? Punti fermi per la datazione delle facciate marmoree di San Marco». *San Marco* (2019), I, pp. 131-50.
- Tramontin, S. (1961). *S. Stae: la chiesa e la parrocchia*. Venezia.
- Urban, L. (2012). «La chapel di Nostra Dona», *Quaderni della Procuratoria. Dalla cappella della Madonna a Cappella Zen*, 10-16.
- Vasari, G. (1568), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo ampliate da m. Giorgio Vasari pit. et archit. Aretino*. In Firenze appresso i Giunti.
- Vio, E. (1999). «Dai restauri del battistero della basilica di San Marco. Alcune indicazioni per la facciata sud». Vio, E., Lepschy, A. (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco = Atti del convegno* (Venezia 1995). Venezia, 515-49.
- Vio, E. (2012). «Le trasformazioni architettoniche della facciata sud e la 'Porta da Mar'». *Quaderni della Procuratoria. Dalla cappella della Madonna a Cappella Zen*, 17-25.
- Zaccariotto, G. (2024a). «Bellini, Giotto e Mantegna: componimenti poetici inediti in un manoscritto di Marin Sanudo». Bartuschat, J., Nava, M., Schiesaro, J. (a cura di), *La trattatistica d'arte nell'Italia del Cinquecento*. Roma, 17-32.
- Zaccariotto, G. (2024b). «Novità sul 'San Marco' di Andrea Mantegna». *Paragone. Arte*, 175/176(51-4), 82-93.
- Zaccariotto, G. (2024c). *VIVITVR INGENIO. I tre filosofi di Giorgione e Taddeo Contarini*. Roma.
- Zamperini, A. (2010). *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*. Rovereto.
- Zanetti, A.M. (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de veneziani maestri libri 5*. Venezia.
- Zaru, D. (2014). *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391-ca.1545)*. Roma.
- Zorzi, N. (2007). «Iscrizioni greche di San Marco». *Quaderni della procuratoria (La Madonna dalle mani forate fontana di vita. Iconografie bizantine in San Marco)*, 50-8.
- Zorzi, A. (2001). *Venezia scomparsa*. Milano.
- Wolters, W. (1997). *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, 2 voll. Venezia.
- Wolters, W. (2007). *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*. Sommacampagna (VR).

Come finestre aperte Vedute riconoscibili in alcuni cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento

Lorenzo Mascheretti

Università di Verona, Italia

Abstract This article investigates the use of urban views in the decorative programs of choir stalls in Northern Italy between the fifteenth and early sixteenth centuries, focusing on a particular motif: the cityscape as seen through an illusionistic "open window." Traditionally dominated by still lifes and architectural niches, the intarsia decoration of choir stalls also began to include realistic depictions of recognizable urban settings. Starting with pioneering examples in Padua by the Canozzi brothers and continuing with the work of Giovanni Maria Platina in Cremona, the study explores how such views reflected a growing interest in perspective, geographic specificity, and civic or religious identity. It also examines the role of printed city views and the symbolic meanings these images could acquire in monastic and liturgical contexts. Special attention is given to the lost Olivetan choir in Venice's Sant'Elena, described by contemporaries as an atlas of cities under Venetian rule. Far from being mere backgrounds, these cityscapes served as complex visual devices, mediating between representation, devotion, and identity.

Keywords Choir stalls. Urban views. Intarsia. Renaissance perspective. Visual identity.

Sommario Immagini di città. - Padova. - Cremona. - Venezia.

Non è prerogativa esclusiva della pittura la metafora di cui si serve Leon Battista Alberti nel *De pictura*, allorché, descrivendo la procedura seguita per dipingere, egli ricorda come il profilo quadrangolare che delimita la composizione sia interpretabile come «una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (I, 19).¹

Nel corso del Rinascimento, uno dei luoghi per eccellenza in cui si avvera questa simbolica trasformazione è costituito dai cori lignei, i cui stalli hanno schienali decorati tradizionalmente da motivi che fingono l'estensione dello spazio attraverso l'abile uso della prospettiva nel mosaico di legname. André Chastel ha efficacemente

riassunto le tre tipologie di decorazione più ricorrenti: l'armadio, la nicchia e appunto la finestra. Tutte e tre presuppongono il superamento di una soglia illusionistica, corrispondente di solito a un finto limite architettonico sovrapponibile al perimetro dello schienale ligneo. Al di là, l'occhio dell'osservatore trova una realtà altra: rispettivamente ripiani con nature morte, sacelli con figure sante, panorami in cui talvolta sono ambientate storie episodiche.²

Oggetto del presente contributo è la terza tipologia e, al suo interno, alcuni casi di vedute in cui sia possibile riconoscere luoghi reali. Tra le rappresentazioni generiche di città e paesaggi

¹ Alberti 1973, 36.

² Chastel 1953, 151-2.



Peer review

Submitted 2025-08-31

Accepted 2025-10-17

Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Mascheretti | CC BY 4.0



Citation Mascheretti, L. (2025). «Come finestre aperte. Vedute riconoscibili in alcuni cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento». *Venezia Arti*, 34, 69-80.

diffuse nei cori, infatti, si registra a partire dal Quattrocento la comparsa di esempi fortemente caratterizzati, in cui è stato possibile individuare immagini topografiche precise. Sebbene la loro

specificità sia stata talvolta ridimensionata,³ esse erano dotate di valore e costituivano oggetto di attenzione da parte dei contemporanei.⁴

Immagini di città

Nel corso del Medioevo, nelle arti figurative la rappresentazione della città costituiva prevalentemente lo scenario di ambientazione di episodi. Nel caso di fatti di cronaca, essa possedeva un alto grado di precisione, dovendo restituire con esattezza i caratteri del luogo in cui il determinato avvenimento era capitato. Ma il più delle volte, per evocare contesti lontani nel tempo o simbolici, la città si presentava come un intreccio fantastico di monumenti celebri – richiami all’antico, alla contemporaneità o ad orizzonti esotici – fusi insieme sulla base dell’esperienza collettiva e quotidiana.⁵

Una maggiore consapevolezza si registra, all’inizio del Quattrocento, in concomitanza con la riscoperta della *Geographia* di Tolomeo, che costituisce per tutta l’Europa «un importante episodio di storia culturale, da cui scaturiscono un rinnovato interesse per il mondo fisico e nuove logiche di interpretazione dello spazio reale».⁶ Queste ultime sono sistematizzate anche nei primi trattati, che hanno per oggetto la teoria prospettica: per merito delle acquisizioni teoriche e pratiche, alla diffusa tipologia di rappresentazione planimetrica ribaltata e piatta, di matrice gotica, se ne sostituisce una sempre più tridimensionale, comprendente gli edifici-simbolo del potere civile e religioso di una città, stretti attorno al suo centro urbano.⁷ L’evoluzione è apprezzabile in particolare nel contesto della produzione a stampa, come dimostrano le illustrazioni a corredo dei testi e degli apparati negli incunaboli (si pensi al *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel, stampato a Norimberga nel 1493) o i prodotti autonomi come

le piante delle città, ad esempio quelle celebri di Firenze e Venezia sullo scorcio del secolo.⁸

Forse le convenzioni rappresentative proprie della grafica seriale dovevano caratterizzare anche la pittura monumentale. I maggiori cicli sono purtroppo scomparsi, ma hanno lasciato traccia di sé nelle fonti. Come è noto, alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento Pinturicchio affrescò per papa Innocenzo VIII una serie di vedute sulle pareti della villa del Belvedere in Vaticano;⁹ nel decennio successivo, a Mantova Francesco Gonzaga incaricò Gentile Bellini di predisporre disegni per una «camera delle città», con rappresentazioni di diversi centri, tra cui Venezia, Il Cairo e Genova¹⁰ – gli stessi illustrati su alcuni testimoni manoscritti della *Geographia* tolemaica appena riscoperta.¹¹ Al di là della resa specifica delle singole vedute e dei loro debiti più o meno espliciti con la stampa coeva, queste composizioni dovevano aprirsi nelle pareti secondo impianti illusionistici di gusto antiquario, simili agli affreschi d’età repubblicana e alto-imperiale nella tradizione romana.¹²

Curiosamente lo stesso modello, dedotto dalle rovine e dalle letture ecfrastiche, è stato individuato da Charles Sterling per la modalità di raffigurazione illusionistica che interessa i cori lignei, in particolare per le nature morte in essi raffigurate.¹³ Nelle prime attestazioni, corrispondenti alle opere di Giuliano da Maiano in Toscana e in contemporanea dei fratelli Canozi da Lendinara in area padana,¹⁴ la veduta urbana si accompagna alla natura morta e anzi è fusa in essa, costituendo il contrappunto visivo che la inframmezza e la scandisce.

³ Ferretti 1982, 562-3.

⁴ A tal punto da essere oggi considerate fonti attendibili per la storia dell’urbanistica: Quintavalle 1964; 2005.

⁵ Ferretti 1986, 80. Su questo tema, per la pittura, si vedano anche i contributi in De Vecchi; Vergani 2003.

⁶ Monaco 2023.

⁷ Sulla diffusione della *Geographia* di Tolomeo nel XV secolo resta di riferimento Milanesi 1992. Si veda anche Gentile 2003.

⁸ Romanelli 1999; De Seta 2011; Armstrong 2015.

⁹ Schultz 1978.

¹⁰ Schmitt 1970.

¹¹ Monaco 2023.

¹² La Malfa 2008, 66.

¹³ Sterling 1959, 32.

¹⁴ Ferretti 1986, 76.

Padova

Proprio a Padova, in quello che costituisce uno dei primi esempi di coro figurato, destinato ad avere un ruolo di modello e a ispirare per decenni le altre realizzazioni a livello sovraterritoriale, si può ben comprendere la complementarità dei due generi.¹⁵ Ci si riferisce al perduto coro della Basilica del Santo, intarsiato da Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara tra il 1462 e il 1469 e distrutto da un incendio nel 1749.¹⁶ Qui le nature morte – compendio di oggetti della liturgia, ma anche dell'artigianato e della vita quotidiana, secondo un gusto collezionistico enciclopedico ancora medievale – si alternavano alle vedute urbane. È forse la comune dimensione fisica del silenzio ad aver permesso la coesistenza e l'equiparazione dei due temi: i muti interni delle finte scansie, ravvivati solo dal ticchettio immaginario degli svegliatoi monastici, così familiare a chi partecipava alla vita cenobitica, ben si accompagnano alle vedute urbane semideserte e solitarie, dove il rumore della vita di tutti i giorni è pressoché assente, oppure relegato a luoghi tanto lontani da non essere udito. Questa condizione è indispensabile per la meditazione che nel coro – ma anche nelle sagrestie, o negli ambienti della contemplazione laica che sono gli studioli – si svolge, per favorire la concentrazione dei presenti. In questi luoghi dell'attesa, della preparazione e della riflessione la tecnica della tarsia lignea è propedeutica: lo stesso incastro meccanico, che sta alla base del processo compositivo, cattura l'occhio nelle fughe e negli interstizi delle tessere giustapposte. Nella veduta urbana l'intarsiatore trova il soggetto ideale per un simile esercizio: «l'architettura degli spigoli e delle articolazioni», per dirla con Chastel,¹⁷ permette un incredibile sfoggio tecnico e offre infine allo sguardo dell'osservatore un gustosissimo prodotto, che non si finisce di scoprire.

In un elogio indirizzato agli artisti coinvolti, novelli Parrasio, Fidia e Apelle secondo un fortunato *topos*, nel 1486 l'umanista Matteo Colacio celebrava l'arredo padovano, in cui «aed[er]s, templa, cum campanis turres. Fornicum fenestrarumque umbris. Testudinibus. Surgentibus item gradibus, cum etiam inclinatis foribus vacua videri».¹⁸ Tra queste vedute urbane così dettagliate, sarebbe stato Valerio Polidoro nel



Figura 1 Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara, *Veduta della Basilica del Santo a Padova dal Chiostro della Magnolia*, 1462-1469, intarsio ligneo. Basilica di Sant'Antonio di Padova, Museo Antoniano (© Wikipedia Commons)

1590 a riconoscere «nell'ultimo appartamento de l'ordine più alto dell'altro lato [destro], la Chiesa del Santo, come diligentemente ivi si rapresenti».¹⁹ Lo stallo con la *Veduta della Basilica del Santo* è fortunatamente sopravvissuto [fig. 1] e si conserva insieme a un altro, rappresentante una *Porta urbana*, in un arredo moderno posto all'interno di una delle cappelle del deambulatorio del tempio francescano. Ma altri dovevano essere i soggetti di questo genere, come testimoniano i disegni del visitatore inglese John Talbot, presente in città all'inizio del Settecento.²⁰

Nel caso dello stallo ricordato da Polidoro, vi è rappresentata la Basilica del Santo da un punto di vista meridionale, con in primissimo piano

¹⁵ Ferretti 1982, 562.

¹⁶ Bonaccorsi 2021.

¹⁷ Chastel 1965, 261.

¹⁸ Colacio [1486] 1829, 16. Si veda Savettieri 1998.

¹⁹ Polidoro 1590, 10v.

²⁰ Bonaccorsi, 2021, 1769, fig. 3.

un tratto di mura merlate, forse corrispondenti a quelle medievali.²¹ È chiara, data anche la posizione privilegiata a un'estremità del coro, la volontà di esaltazione dell'importante luogo di pellegrinaggio e di sottolineatura del suo forte carattere identitario, attraverso la proposizione di un'immagine aggiornata. Essa si inserisce in un filone autocelebrativo che si sviluppa in altri luoghi della Basilica e per diverse epoche, a partire dal noto affresco trecentesco di Giusto de' Menabuoi²² e fino almeno alle tarsie marmoree dello sfondo della *Resurrezione dell'affogata* di Jacopo Sansovino.²³

La veduta tuttavia è relegata in secondo piano e diviene sfondo per un'altra composizione, ovvero quella del gioco delle antelle traforate appena socchiuse che schermano il vano illusionistico – sormontato da rosoni 'a toppo' – al pari degli stipi per riporre gli oggetti. Anzi, a ben vedere, a Padova il panorama è spinto addirittura in terzo piano, se si considera che ciascuno stallo doveva essere caratterizzato da una bifora a rilievo con archi a sesto acuto retti da esili colonne tortili: tale scelta certamente moltiplicava con successo l'effetto illusionistico, ma relegava la veduta in un ruolo ancillare e subordinato.

Cremona

Occorre cercare tra la produzione di un allievo di Cristoforo da Lendinara, il mantovano Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, per trovare le prime vedute con piena autonomia compositiva. Ci si riferisce all'armadio per i libri corali, alla cui costruzione egli è documentato insieme a Bernardino De Lera nel 1477, probabilmente concluso entro il 1480 [fig. 2].²⁴ Nei trenta scomparti che si aprono sulla fronte dello straordinario mobile, oggi conservato presso il Museo Civico, insieme a rare figure a mezzobusto e alle solite nature morte, si trovano rappresentazioni di scorci del capoluogo padano e dei centri limitrofi, tra cui Mantova e Padova. Non più incorniciate dal gioco delle ante semiaperte, ma mostrate direttamente oltre una cornice sottilissima e scorciata, quasi coincidente con la vera modanatura perimetrale della formella, che funge da cannocchiale prospettico.

Alfredo Puerari, nei suoi studi ancora insuperati sul Platina, aveva attribuito i disegni delle vedute a De Lera, architetto e ingegnere, il quale avrebbe potuto ben essere informato degli aggiornamenti urbanistici della sua generazione nell'area dell'Italia settentrionale.²⁵ Tuttavia, è possibile che almeno nella nuova sensibilità per il valore della veduta

abbia avuto un ruolo anche il maestro intarsiatore originario di Mantova. Nella città dei Gonzaga – centro culturale in grado di esercitare all'epoca una maggiore influenza su Cremona, rispetto alla Milano sforzesca²⁶ – il Platina senza dubbio conobbe l'opera di Mantegna, autore di una delle prime vedute topografiche del Rinascimento italiano. Nella *Morte della Vergine* per la cappella di Ludovico III (1462 circa), oggi al Museo del Prado, il pittore aveva aperto una finestra sulla laguna del Mincio, con il Ponte di San Giorgio e la Rocca di Sparafucile [fig. 3].²⁷ Nella tavola di Mantegna il paesaggio assume un'incredibile autosufficienza e un peso specifico nella composizione, sganciato dalla scena sacra, se non fosse fisicamente l'elemento di congiunzione tra l'episodio inferiore della *Morte della Vergine* e quello superiore di *Cristo che ne riceve l'anima*. Questa attenzione avrebbe potuto essere presto condivisa da altri artisti e trovare una precoce applicazione proprio nel mobile cremonese, per il quale Puerari ipotizza significativamente anche il coinvolgimento del mantegnesco Antonio della Corna.²⁸

Nell'analisi dell'attività cremonese del Platina, spiace non poter disporre dell'altro armadio da sagrestia, che egli realizzò per la chiesa di Sant'Antonio abate verso il 1482. Un nuovo primato

²¹ Sulle mura medievali di Padova si veda Verdi 2006.

²² Baggio 2021.

²³ Markham Schulz 2021. Si aggiunga l'armadio della sagrestia intarsiato da Lorenzo Canozzi con San Francesco e Sant'Antonio davanti a una piazza su cui si erge una basilica del Santo con improbabile facciata a tre ordini di archi su pilastri (Buonaccorsi 2021, 1778, fig. 11). La scelta di auto-rappresentazione sarebbe presto ritornata in un cantiere locale contemporaneo come quello del coro della Basilica di Santa Giustina, opera dei maestri emiliani Domenico da Piacenza e Francesco da Parma (1467-1477), che ha più di un debito nei confronti del modello francescano: qui, alle due estremità, vi sono le rappresentazioni delle chiese di Santa Giustina e del Santo, mentre altre vedute padovane sono state riconosciute negli schienali (Marcellan 2021).

²⁴ Sul mobile e in generale sull'intera produzione cremonese del Platina resta di riferimento Puerari 1967. Si veda anche Lucco 2009.

²⁵ Per l'identificazione dei soggetti si veda Puerari 1967, 51-9.

²⁶ Puerari 1967, 74.

²⁷ Sull'opera si veda Lucco 2013, 192-197. Si veda anche Brock 2022, 58-64.

²⁸ Brock 2022, 75.



Figura 2 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina e Bernardino De Lera, *Armadio*, 1477-1480 circa, intaglio e intarsio lignei. Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni (© Wikipedia Commons)



Figura 3 Andrea Mantegna, *Morte della Vergine*, 1462 circa, olio su tavola. Madrid, Museo del Prado (© Museo del Prado)

caratterizzava questa realizzazione, che prevedeva per le tarsie la scelta all'avanguardia di soggetti narrativi corrispondenti ai fatti biografici del santo titolare, costituendo forse il primo esempio del filone narrativo che tanta fortuna avrebbe avuto nel corso del Cinquecento.²⁹ Anche in queste scenografie, secondo le fonti, «fabbriche e paesi meritano attenzione».³⁰

Vedute riconoscibili di città tornano nel coro per la cattedrale, il cui contratto – dopo un tentativo sventato di appropriazione indebita della commessa da parte di maestri del legno locali – è datato al 1482. Il documento cita espressamente il modello del coro padovano del Santo, impostosi ormai anche fuori confine, e contiene una clausola che obbliga il Platina a spostarsi nei maggiori centri padani, verosimilmente per accertarsi dei più aggiornati prodotti dell'intaglio e dell'intarsio lignei.³¹ Sarebbe suggestivo che le perlustrazioni fossero servite anche a procurarsi le idee per le rappresentazioni delle città poi inserite negli schienali del mobile: oltre a Cremona, quotidiana e familiare, che comunque è la prima della lista, anche altre, tra cui Milano con il suo *Castello di Porta Giovia* [fig. 4].

Incorniciate da oblunghe finestre timpanate o con lunette forate, che si aprono in murature in laterizio e sono decorate da festoni a ghirlanda, qui le vedute perdono ancora l'autonomia compositiva temporaneamente conquistata, per essere di nuovo sottomesse al ruolo di sfondi, dietro a giochi di *trompe-l'œil* che forse derivano dal rinomato esempio del Santo. Si vedano il citato postergale con lo scorcio milanese, dove il primissimo piano è occupato da una sorta di paravento damascato; o quello con la *Cattedrale e il Battistero di Cremona* [fig. 5], in cui la piazza in prossimità dell'osservatore è attraversata da un improbabile muro diruto; o ancora quello raffigurante un *Paesaggio*, quasi totalmente coperto da una tenda ad anelli decorata con un motivo a fiori di melograno [fig. 6]. L'illusionismo in quest'ultimo caso ha per oggetto proprio la finestra, che è la vera protagonista della rappresentazione, resa realisticamente attraverso il dettaglio domestico della tenda scostata. In altre occasioni, addirittura, la veduta è inserita dal Platina nello stesso schienale in cui si aprono le finte scansie, creando un effetto disorientante nell'osservatore, che si trova colline e montagne racchiuse in una scatola prospettica accanto a liuti e croci [fig. 7].

²⁹ Si contenderebbe il primato con il coro di San Francesco a Treviso (1483-1486), eseguito da Pier Antonio degli Abati, genero di Lorenzo Canozi da Lendinara, dove secondo la testimonianza ottocentesca di Domenico Maria Federici sarebbero state precocemente intarsiate scene dell'Antico e del Nuovo Testamento (Buonaccorsi 2021, 1782; Mascheretti 2024, 28).

³⁰ Si tratta della testimonianza settecentesca di Giambattista Biffi, citato in Puerari 1967, 80.

³¹ Puerari 1967, 84. Sul coro si veda anche Gritti 2014.



Figura 4 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta del Castello di Porta Giovia*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXXIII)



Figura 5 Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta della Cattedrale e del Battistero di Cremona*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXVII)

Venezia

Da ultimo, occorre riflettere su come il genere della veduta urbana sia stato approcciato dagli esponenti di un'altra tradizione artistica, quella olivetana, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Essi, rappresentati dal celebre fra Giovanni da Verona, ebbero come fondatore il converso fra Sebastiano da Rovigno († 1505), animatore di una vera e propria scuola con centro nel monastero dell'ordine in Sant'Elena in Isola a Venezia.³²

A Sant'Elena le fonti ricordano il maestro istriano attivo ecletticamente in diversi incarichi, di cui il maggiore è senza dubbio il coro ligneo per la chiesa, realizzato a partire dal 1484. Per il tema che qui si tratta, la sua perdita è assai deplorabile, dal momento che esso doveva costituire un caso unico di applicazione del genere della veduta urbana all'interno di un arredo liturgico. Lo testimoniano gli osservatori dell'epoca, a partire

³² Bagatin 2000, 26.



Figura 6 (sopra) Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta di un paesaggio*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, fig. 127)

Figura 7 (a sinistra) Giovanni Maria da Piadena detto il Platina, *Veduta di uno stipo e di un paesaggio*, 1483-1491, intarsio ligneo. Cremona, Cattedrale, coro (da Puerari 1967, tav. XXXIV)

dal canonico Pietro Casola, che nel 1494 – in occasione della tappa veneziana del suo *Viaggio a Gerusalemme* – ebbe ad annotare: «il coro ornato de stadii tanto solenni, quanto se può dire; in li quali sono intarsiate tutte le cittadi sono in el dominio de' Veneziani; opera troppo bella». ³³ Gli fa seguito nel 1504 l'umanista fiorentino Pietro Crinito, in rapporti con Manuzio e con i membri più in vista del patriziato veneziano, che trattando dei generi di mosaico nel suo *De honesta disciplina*

citò le tarsie lignee di Sant'Elena, «in quibus nobiles Italiae urbes atque clariores sunt singulis subselliis miro picturae artificio atque elegantia singulari». ³⁴ A questi ricordi si aggiunga quello più tardo di Francesco Sansovino, il quale nella *Venezia, città nobilissima et singolare* precisò che vi erano intarsiate 34 città del mondo, «oltre ai disegni dei fogliami che vi sono et le prospettive». ³⁵

Vale la pena soffermarsi sulle citate testimonianze, che documentano la precoce fortuna del coro: se

³³ Casola [1494] 2001, 10. Per errore indica la chiesa come camaldolese.

³⁴ Criniti [1504] 1532, 326.

³⁵ Sansovino 1581, 77v.

è agevole che un visitatore di passaggio come il milanese Casola, il quale non era comunque persona qualsiasi, annoti il monumento e lo includa tra le meraviglie della città, è quanto meno sorprendente che un fiorentino come Crinito, alla ricerca di un esempio adatto a descrivere la tecnica del mosaico di legname, non lo tragga dal proprio contesto d'origine toscano, così ricco di maestri e opere, ma lo peschi in laguna. In entrambi i casi, i due forestieri paiono perfettamente in grado di riconoscere le città rappresentate, sebbene non ci sia accordo sull'estensione territoriale di questo 'atlante': Casola le ritiene tutte parte dalla Serenissima Repubblica, mentre Crinito parla delle nobili e più famose d'Italia; Sansovino, anni più tardi, scriverà addirittura «città delle principali del mondo».³⁶ La loro riconoscibilità potrebbe essere motivata dalla circolazione di altre immagini raffiguranti simili vedute urbane, che come anticipato proprio in questi anni trovano un nuovo slancio per mezzo della stampa e dalle quali forse quelle intarsiate dipendevano. Si pensi, oltre alle città che compaiono nel già menzionato *Liber chronicarum* di Schedel, alla serie xilografica che accompagna il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewink, stampato a Venezia da Erhard Ratdolt nel 1480, o alle circa sessanta xilografie a corredo del *Supplementum chronicarum* di Giacomo Filippo Foresti, edito a Venezia nel 1486 da Bernardino Benali.³⁷

Non è possibile sapere quali città fossero rappresentate nel coro, ma sarebbe suggestivo fidarsi della versione riportata da Casola. Il ciclo diventerebbe inevitabilmente un monumento celebrativo dedicato a Venezia e alla sua potenza di terra e di mare, in un momento storico – alle soglie della calata di Carlo VIII in Italia – in cui lo stato vantava un dominio ampio dall'Adda a Cipro, appena conquistata. Non dovrebbe sorprendere che un messaggio politico così forte fosse lanciato dagli schienali di un coro: altri casi si registrano, come quello del coro di Sant'Agostino a Pesaro, in cui le vedute sono un'esaltazione della signoria sforzesca e degli effetti del suo buon governo.³⁸ Tuttavia, se a Pesaro ciò è spiegabile in forza della presenza di un potere personale, a Venezia – in una chiesa monastica – parrebbe immotivato e quasi fuori luogo. A meno di non pensare alla

funzione che il monastero di Sant'Elena in Isola ricopriva in una ricorrenza tuttora fondamentale per la vita della città, ovvero la Festa della Sensa. Qui – nel luogo dedicato all'imperatrice che, secondo una leggenda, lanciò un chiodo della Vera Croce nel Mar Adriatico per rendere i venti più favorevoli – avveniva infatti la benedizione dell'acqua lustrale e l'incontro tra il patriarca con il suo clero e il doge sul bucintoro, prima della cerimonia dello 'sposalizio del mare', con cui era celebrato il dominio della città sul mare.³⁹ Nella chiesa, questo profondo legame avrebbe potuto essere esplicitato per mezzo delle immagini nelle tarsie del coro.⁴⁰

Purtroppo non restano evidenze che consentano di conoscere l'aspetto di questi schienali, in cui il genere della veduta urbana aveva raggiunto un'estensione inedita, occupando quasi la totalità degli spazi decorativi a disposizione. L'erede di fra Sebastiano, il citato fra Giovanni da Verona, non adoperò quasi mai soggetti riconoscibili nelle proprie tarsie, preferendo – salvo rari casi – rappresentazioni architettoniche di fantasia o rielaborate in maniera personale.⁴¹

Tra il 1498 e il 1502, ma con riprese fino al 1505, a Venezia i fratelli mantovani Antonio e Paolo Mola furono impegnati presso la Basilica di San Marco, nell'esecuzione degli armadi della sagrestia.⁴² Qui, su disegni che testimoniano l'influenza anche della coeva pittura di Vittore Carpaccio e Lazzaro Bastiani, essi iniziarono la realizzazione del ciclo dedicato al santo patrono, ambientando gli innovativi episodi agiografici di fronte a fondali urbani che costituiscono uno «straordinario catalogo di architetture fantastiche e ideali protagoniste della *renovatio urbis* di fine Quattrocento» [fig. 8].⁴³

Forse una memoria del lavoro del maestro istriano resta nell'opera di un altro suo discepolo, il converso domenicano fra Damiano Zambelli, che in accordo con Marcantonio Michiel si sarebbe formato proprio a Venezia a Sant'Elena.⁴⁴ Nelle tarsie per i banchi della cappella maggiore della chiesa domenicana di Bergamo, suo luogo d'origine, fra Damiano inserì negli anni Venti del Cinquecento le immagini della *Piazza di Bergamo* e della *Piazza di Brescia* [figg. 9-10], in omaggio alla

³⁶ Sansovino 1581, 77v.

³⁷ Si veda Monaco 2023.

³⁸ Ferretti 2023.

³⁹ Cappelletti 1850, 311.

⁴⁰ Per confronto, per un'interpretazione politica del citato ciclo affrescato nel Belvedere innocenziano, si veda Sandström 1960.

⁴¹ Bagatin 2000.

⁴² Daniele 1998.

⁴³ Bergamo 2019, 171.

⁴⁴ Mascheretti 2024, 21.



Figura 8 Antonio e Paolo Mola, *Uomo con fucile che prega san Marco*, 1498-1502, intarsio ligneo. Venezia, Basilica di San Marco, arredi della sagrestia (© Wikipedia Commons)



Figura 9 Fra Damiano Zambelli, *Piazza di Bergamo*, entro il 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro (© Giovanni Rabaglio)



Figura 10 Fra Damiano Zambelli, *Piazza di Brescia*, entro il 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro (© Giovanni Rabaglio)

doppia cittadinanza del committente Alessandro Martinengo Colleoni: esse, raffiguranti due città all'estremo confine occidentale della Serenissima, potrebbero costituire una traccia del perduto ciclo che onorava Venezia e il suo stato.⁴⁵

Lungi dall'essere meri fondali ornamentali, queste vedute urbane intarsiate nel legno – rese attraverso ante socchiuse, bifore scolpite o cornici

sottili – si impongono dunque come dispositivi simbolici complessi. La loro adozione a motivo decorativo nei cori lignei dell'Italia settentrionale tra Quattrocento e Cinquecento rappresenta un fenomeno capace di riflettere non solo i progressi della rappresentazione prospettica, ma anche l'emergere di nuove istanze devozionali, identitarie e simboliche.

⁴⁵ Mascheretti 2024, 57. In questo caso, le vedute intarsiate sono corredate di didascalie.

Bibliografia

- Alberti, L.B. (1973). *Opere volgari*. A cura di C. Grayson. Vol. 3, Bari.
- Armstrong, L. (2015). *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario vescovile di Padova*. A cura di P.M. Farina. Milano.
- Bagatin, P.L. (2000). *Pregiere di legno. Tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*. Firenze.
- Baggio, L. (2021). «Giusto de' Menabuoi al Santo». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 2, Roma; Bristol, 735-87.
- Bergamo, M. (2019). «La cappella di San Teodoro: documenti, ritrovamenti, ipotesi». Vio, E. (a cura di), *San Marco. La basilica di Venezia. Arte Storia Conservazione*. Vol. I, Venezia, 165-76.
- Bonaccorsi, C. (2021). «Le tarsie al Santo». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 3, Roma; Bristol, 1763-87.
- Brock, M. (2022). «Le lexique du dallage dans le De Pictura II. Entre théorie et pratique: Mantegna et Bellini». *Albertiana*, 7, 23-81.
- Cappelletti, G. (1850). *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio sino al giorno d'oggi*. Vol. 1, Venezia.
- Casola, P. [1494] 2001. *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*. A cura di A. Paoletti. Alessandria.
- Chastel, A. (1953). «Marqueterie et perspective au XV siècle». *La revue des arts*, 3, 141-54.
- Chastel, A. (1957). *I centri italiani del Rinascimento*. Milano.
- Colacio, M. [1486] (1829). *Le intarsiature dell'antico coro della basilica di S. Antonio in Padova già deperito nell'incendio del 1749*. Padova.
- Criniti, P. [1504] (1532). *De honesta disciplina*. Basileae.
- Daniele U. (1998). *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*. Milano.
- De Seta, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino.
- De Vecchi, P.L.; Vergani G.A. (a cura di) (2003). *La rappresentazione della città nella pittura italiana*. Cinisello Balsamo.
- Ferretti, M. (1982). «I maestri della prospettiva». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. 11, Torino, 457-585.
- Ferretti, M. (1986). «Casamenti seu prospettive». Le città degli intarsiatori». *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*. Milano, 75-108.
- Ferretti, M. (2023). *Il coro sforzesco di Sant'Agostino in Pesaro*. Ancona.
- Gentile, S. (2003). «La rinascita della Geographia di Tolomeo nel Quattrocento fiorentino». Cantile, A. (a cura di), *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*. Firenze, 171-93.
- Gritti, J. (2014). «Cum prospectiva inaudita et quam miraculosa». Una facciata in tarsia nel coro del Duomo di Cremona». Basso, M.; Gritti, J.; Lanzarini, O. (a cura di), *The Gordian Knot: studi offerti a Richard Schofield*. Roma, 77-88.
- La Malfa, C. (2008). «La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pintoricchio a Roma». Garibaldi, V.; Mancini, F.F. (a cura di), *Pintoricchio = Catalogo della mostra* (Perugia e Spello, 2 febbraio-29 giugno 2008), Cinisello Balsamo, 59-68.
- Lucco, M. (2009). *L'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*. A cura di M. Lucco. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Lucco, M. (2013). *Mantegna*. Milano.
- Marcellan, F. (2021). «Le geometrie della fede. Il coro ligneo intarsiato quattrocentesco dell'abbazia di S. Giustina in Padova come strumento di meditazione monastica». *Benedictina*, 68, 195-256.
- Markham Schulz, A. (2021). «La cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento». Bertazzo, L.; Zampieri, G. (a cura di), *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*. Vol. 2, Roma; Bristol, 1007-28.
- Mascheretti, L. (2024). *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli (1480 circa-1549)*. Roma; Bristol.
- Milanesi, M. (1992). «La Geographia di Tolomeo nel Rinascimento». Lago, L. (a cura di), *Imago mundi et Italiae. La visione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica (secoli X-XVI)*. Vol. 1, Trieste, 93-104.
- Monaco, G. (2023). «Vedute urbane e topografia nel Paradiso dantesco. Le illustrazioni degli inca. Benali-Capcasa e Piasi (Venezia, 1491)». Bilancia, E.; De Blasi, M.; Malatesta, S. (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana = Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)* (Napoli, 14-16 settembre 2023), Roma, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>.
- Polidoro, V. (1590). *Le religiose memorie scritte dal R. Padre Valerio Polidoro padovano, Conventuale di San Francesco, Dottore della sacra Theologia, Nelle quali si tratta della Chiesa del glorioso S. Antonio Confessore da Padova*. Venezia.
- Puerari, A. (1967). *Le tarsie del Platina*. Milano.
- Quintavalle, C.A. (1964). «Tarsie e urbanistica». *Critica d'arte*, 67-8, 35-46.
- Quintavalle, C.A. (2005). «Cristoforo da Lendinara: la città neoplatonica e quella storica». *Basilica cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia, fede*, Parma, 211-63.
- Romanelli, G. (1999). *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*. Venezia.
- Sandström, S. (1960). «The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII». *Konsthistorisk tidskrift*, 29, 35-75.
- Sansovino, F. (1581). *Venezia, città nobilissima e singolare*. Venezia.
- Savettieri, C. (1998). «La Laus perspectivae di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta». *Ricerche di storia dell'arte*, 64, 5-22.
- Schmitt, U. (1970). s.v. «Bellini, Gentile». *Dizionario biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-bellini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gentile-bellini_(Dizionario-Biografico)/).
- Schultz, J. (1978). «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500». *The Art Bulletin*, 60(3), 425-74.
- Sterling, C. (1959). *La nature morte*. Paris.
- Verdi, A. (2006). «Le muraglie vecchie di Padova». Banzato, D.; D'Arcais, F. (a cura di), *I luoghi dei Carraresi*. Treviso, 53-61.

«It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece» Nuove luci sul *San Gerolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani a Monopoli

Andrea Fiore

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

Abstract The Saint Jerome Altarpiece in Monopoli is crucial for understanding the spread of Venetian figurative culture in Puglia (fifteenth-sixteenth centuries). The work, long debated, illustrates the complex artistic and cultural ties between Venice and the Southern Adriatic, and the influence of local social events. Originally in the Romanesque cathedral, the altarpiece was initially linked to Gentile Bellini before Lazzaro Bastiani was definitively attributed by Berenson and Longhi (1934). The work's critical history, intertwined with Berenson's 'art pilgrimages', reveals complex attributions oscillating between Venetian and Adriatic-Apulian traditions. This piece underscores the altarpiece's role as a hinge between Venice and Puglia, acting as a paradigm for the reception of Renaissance art along the Adriatic routes. The Monopoli altarpiece is a cardinal work for studying local patronage and imported artistic languages, confirming Monopoli's strategic position in the Italian Renaissance.

Keywords Monopoli. Puglia. Bastiani. Renaissance. Venice.

C'è da chiedersi come apparisse la pala di *San Girolamo nello studio* [fig. 1] il tragico 29 giugno 1495 quando, secondo Marin Sanudo, le strade di Monopoli erano «lavacro de oglio et sangue» e le donne «spogliate, con straze intorno [...] erano sedute nel vescovado con molti puti» nel tentativo vano di sottrarsi dalle barbarie delle truppe veneziane.¹ Una suggestione che fa i conti con il

paradosso di sfuggire dai 'fanti da mar', pregando proprio al cospetto di un dipinto proveniente dalla Serenissima. Questo è un esempio di come la complessità delle vicende politiche pugliesi si incrociano con la massiccia penetrazione della cultura figurativa veneta. Tale fenomeno ha riconosciuto in Monopoli uno dei centri più rappresentativi fin dai tempi del polittico di Santo

¹ Fulin 1873, 496. In merito a questo è significativo segnalare il testo di Paolo Giovio che descrive in maniera precisa quello che avvenne in questa funesta giornata: «Perché incontenente i soldati eccitati come da certi premij con grande animo diedero l'assalto alle mura, e parte di loro con le scalgrae, e parte aggrappatisi sulle picche e alzati su' le spalle de gli altri entrarono nella città; dove molti e Francesi e Monopolitani furono tagliati a pezzi e gli altri gettate l'armi s'arresero. La città fu messa a sacco e à pena le chiese dove erano ricorse le donne e i fanciulli con gran fatica del Grimano furono difese dalla lussuria, e dall'avaritia de'soldati» (Giovio 1560, 54).



Peer review

Submitted 2025-09-25

Accepted 2025-10-16

Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Fiore | CC BY 4.0



Citation Fiore, A. (2025). «'It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece'. Nuove luci sul *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani a Monopoli. *Venezia Arti*, 34, 81-90.

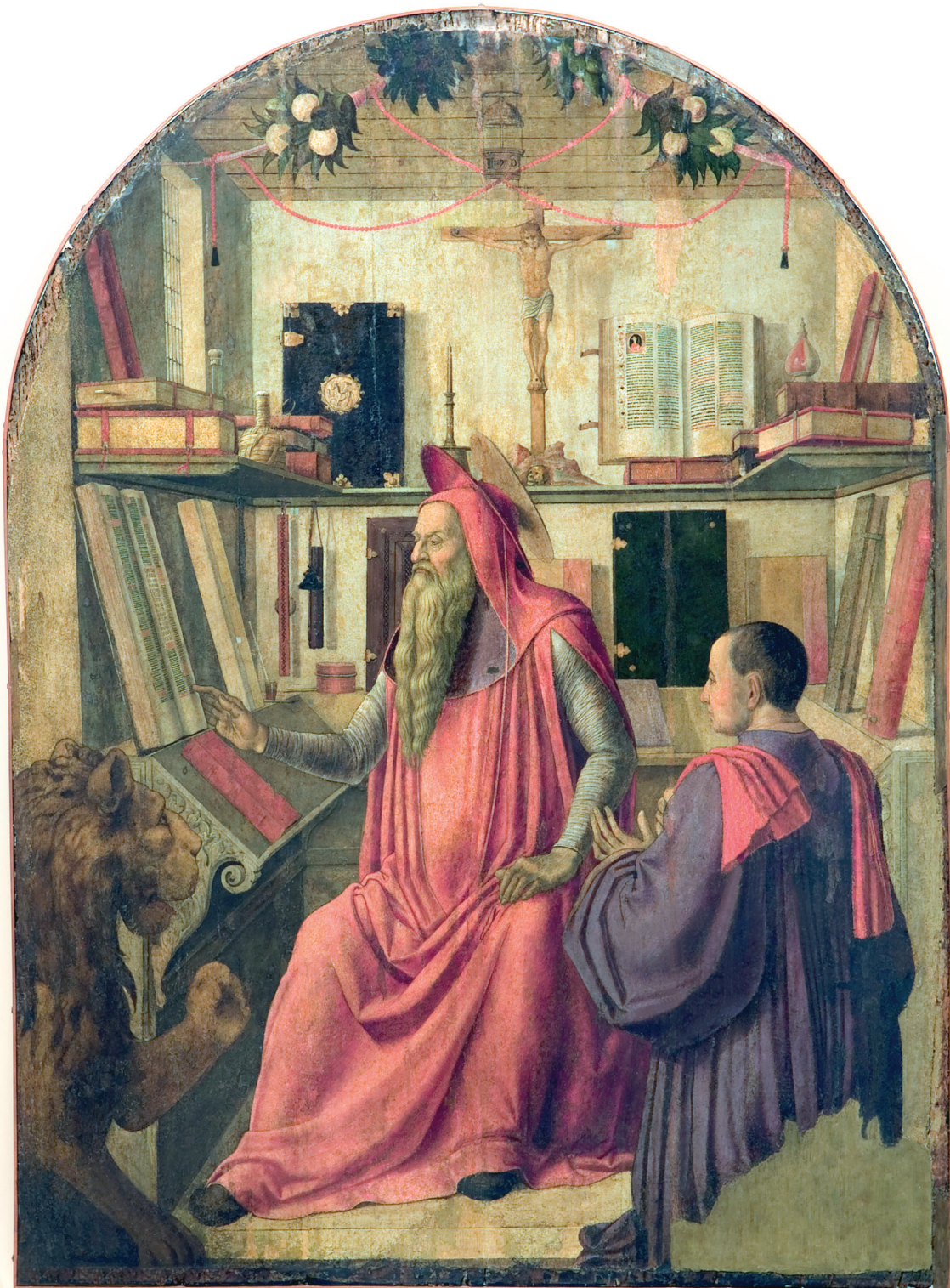


Figura 1 Lazzaro Bastiani, *San Girolamo nello studio con donatore*. Tempera. Tavola, 155 × 123 cm.
Monopoli, Museo Diocesano. © Archivio della Diocesi di Conversano-Monopoli

Stefano ora a Boston – erroneamente assegnato a Lorenzo Veneziano da Pietro Toesca – o del *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini, capolavoro commissionato, secondo i più recenti studi, dalla famiglia Palmieri.² Sono proprio queste recenti ricerche che hanno fatto emergere alcune importanti vicende, mediante un attento studio documentario, come l'ipotesi di committenza del *San Girolamo nello studio* da parte di Giacomo Ferro. Che il dipinto fosse in origine collocato all'interno del vecchio duomo romanico, presso l'altare di San Girolamo di patronato della famiglia Ferro, era noto e discusso già da Clara Gelao in più occasioni, ma si riteneva che il committente potesse essere identificato con il più famoso Saladino Ferro – padre di Giacomo –, medico personale del principe di Taranto Giovanni Antonio Orsini del Balzo.³ Documentato tra il 1431 e il 1451, le datazioni proposte appaiono troppo precoci rispetto alla cronologia del dipinto. Nel testamento del figlio Giacomo, rogato il 15 dicembre 1509, si fa menzione della «cappellae Sancti Hyeronimi per eum constructae in majori ecclesia episcopatus Monopoli».⁴ Certo è che la tavola, proveniente da questa cappella, rivestiva una certa rilevanza nel «primo luogo della navetta», alloggiata in un altare di cui non conosciamo la configurazione, andato distrutto in seguito al rifacimento della chiesa nel 1741.⁵ In assenza di documenti capaci di integrare le conoscenze relative all'altare, possiamo riflettere sull'importante ricaduta del dipinto nella cultura figurativa locale, osservando il confronto serrato con la pala di medesimo soggetto, eseguita da Costantino da Monopoli su commissione di Giacomo Bongiovanni nel 1507 conservata nel suo assetto originario presso la Basilica di San Nicola a Bari.⁶ L'impostazione del dipinto e la presenza del donatore riprendono in maniera

pedissequa la pala monopolitana e l'allocatione all'interno di una cornice lapidea asseconda lo spazio architettonico dello studiolo nel quale è ritratto San Girolamo. Le lesene decorate con candelabre e cherubini traggono ispirazione dal libro di *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini, mentre, nel registro superiore la presenza di una lunetta con un *Cristo Pietoso* ci rammenta la consolidata consuetudine iconografica emersa nei polittici veneziani in territorio pugliese. Come nel caso di numerosi dipinti veneziani in Puglia, le prime notizie critiche della pala monopolitana sono da ricondurre a Bernard Berenson ed in particolare al primo 'pellegrinaggio d'arte' avvenuto nell'aprile del 1897 insieme a Mary Costello, in concomitanza con la scoperta del San Felice in cattedra di Lorenzo Lotto, eseguito per «gli homeni de Juvenazo».⁷ Nel suo diario Mary registra questa rapida incursione pugliese mediante la visita a Bari, Barletta e probabilmente proprio Monopoli – una parte del foglio risulta decurtata – trovando un riscontro nella riedizione dei *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works* dell'agosto 1897, in cui risulta aggiornata la presenza di alcune opere pugliesi scoperte qualche mese prima, tra queste l'Alvise Vivarini di Barletta, il Tintoretto di Bari, la pala Tanzi di Paris Bordon e proprio *Il San Girolamo monopolitano* con assegnazione a Gentile Bellini.⁸ A testimonianza di questo, presso l'archivio dei Tatti esiste una copia postillata delle liste veneziane del 1895, che riporta le integrazioni manoscritte dei dipinti pugliesi. Un nuovo 'pellegrinaggio d'arte', avvenuto nella primavera del 1907, ritorna sulla questione pugliese e annota numerose opere, riflettendo sul dipinto monopolitano in occasione di un sopralluogo avvenuto il 7 maggio.⁹ Anche se nei diari di Mary non vi è alcun riferimento, a parlarne è il letterato

² Per le vicende riguardanti il Polittico di Boston si veda: Fiore 2024, 42, nn. 8-9 e bibliografia pregressa. In merito alle più recenti e illuminanti ricerche su Monopoli e sul patrimonio documentario, inclusa la questione attributiva del *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini a favore di Giovanni Antonio e più in generale sulla famiglia Palmieri a Monopoli, si veda Castellana 2025, 67-89.

³ Per Saladino Ferro e il suo *Consilium de pedre* si veda Capriglione 2014, in merito alle fonti antiche riguardanti la cappella dei «Signori Ferri» si veda Indelli 1999, 268.

⁴ Il documento è per la prima volta trascritto integralmente in Castellana 2025, 115-16.

⁵ «Fu spostata dal "primo luogo della navata" alla cappella del Rosario» (D'Elia 1964, 72). Si veda inoltre: Olivieri 1949, 8; Casu 1996, 87, n. 73.

⁶ Si veda Salmi 1920, 212; Gelao 2006, 27.

⁷ In merito al viaggio di Mary e Bernard Berenson del 1897 e in particolare per le vicende del Lorenzo Lotto di Giovinazzo si veda: Fiore 2019, 177-191 e in particolare la n. 22. Per l'opera si veda Dal Pozzolo 2021, 370-371, n. I.122 e bibliografia precedente. Si ribadisce che gli argomenti riguardanti la presenza di Berenson in Puglia dal 1897 al 1954 sono stati trattati da chi scrive in occasione della tesi magistrale nell'anno accademico 2011-2012 e nella tesi di dottorato (Fiore 2011-2012, 19-23; 2014-2017, 133).

⁸ Le opere inserite sono la *Madonna con il Bambino* di Alvise Vivarini della chiesa di Sant'Andrea a Barletta (per la quale si veda: Gelao 2016, 29-55), il *San Rocco e gli appestati* di Tintoretto e la *Madonna con il Bambino tra Sant'Orsola e Santa Caterina d'Alessandria* e la *Pala Tanzi* di Paris Bordon già nella chiesa di San Sabino e ora presso la Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari (si veda Gelao 2010; 2013; 2014; Vinco, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, 356-7; Fiore in Paris Bordon 2022, 158, n. 38).

⁹ «What I am going to do before she comes is to explore Apulia in a motor with B.B. and Carlo Placci and the nice French nephew Lucien Henraux. B.B. is making these art pilgrimages so fashionable that we are to be followed by two other motors, one with the Prince and Princess of Thurn and Taxis and a German poet, the other with the Serristoris and a wild but fascinating

Carlo Placci, compagno di viaggio di Berenson, che restituisce al pubblico le sue considerazioni sul celebre romanzo *In automobile*.¹⁰ Dopo aver proseguito verso l'entroterra delle Murge meridionali, i 'pellegrini' giungono a Monopoli e, visitando il Duomo, il Placci scrive: «la cattedrale possiede in sacrestia un adorabile San Girolamo [...] dominano il rosso, marrone e bianco. Infine l'opera d'arte pittorica! Ecco, il riflesso di Venezia: v'è robe di pittori veneti». L'entusiasmo deve essere stato certamente trasmesso da Berenson, che per l'occasione redige un'annotazione particolarmente significativa, che era rimasta inedita, con la quale dimostra un'eccezionale capacità di comprensione dell'opera, non fermandosi ad opinioni reiterate.

M. Monopoli Duomo. Archivio Gent. Bellini. St. Jerome in red, donor blue with red lucco. Walls creamy grey. Books duff, and dark. Very impressive, but rather hard and stiff, and perhaps more Vivarinesque than Gentilesque. It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece [fig. 2].¹¹

Dal testo emerge una dubitativa attribuzione a Gentile Bellini, che porta a riflettere Berenson sulla palese vicinanza pittorica del dipinto a Lazzaro Bastiani, tanto da ribadire la sensazione in una lettera inviata a Mary l'8 maggio 1907: «The St. Jerome at Monopoli is probably by Lazzaro». Emerge, inoltre, la lapidaria considerazione che, qualora fosse stato effettivamente un dipinto eseguito da Bastiani, allora avrebbe costituito il suo capolavoro. Sarà la stessa Mary a cogliere la suggestione e riportare sul verso di un'antica albumina montata su cartone che riproduce la tavola conservata presso la fototeca Berenson, un laconico rimando a «Lazzaro at Vienna» [figg. 3-4]. Il dipinto citato va riconosciuto con la tela dei *Funerali di San Girolamo*, passato dalla Galleria Imperiale di Vienna alle Gallerie dell'Accademia

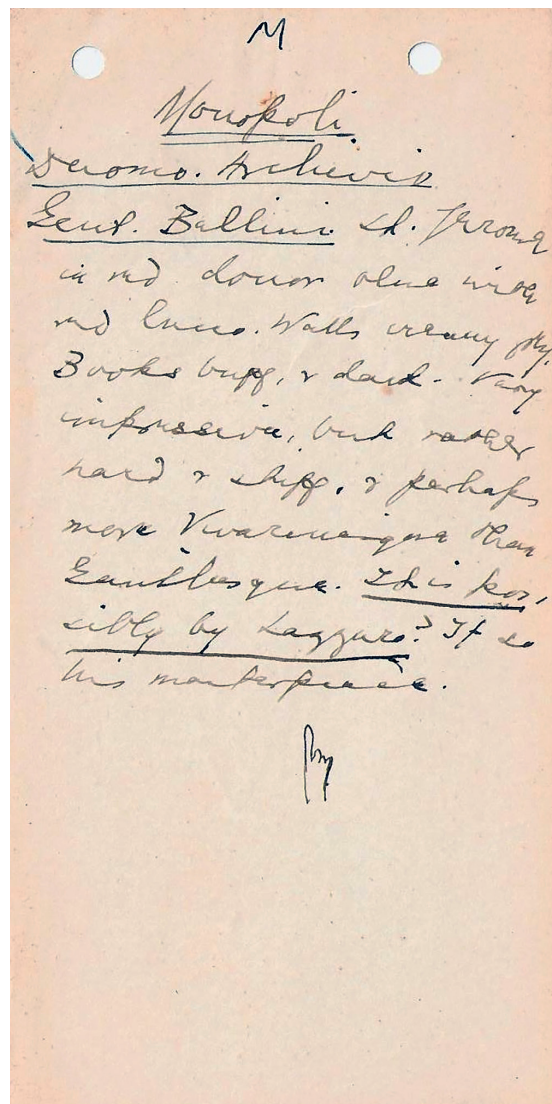


Figura 2 Bernard Berenson, note of place. Monopoli. 1907. © Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano

Pole named Rembelinski. But I think some of our remote places will frighten them away» (Van N. Hadley 1987, 398-9). Bernard la mattina di Pasqua del 1907 scrive ad Isabella Stewart Gardner che a breve avrebbe intrapreso un viaggio in Puglia, informazione confermata dalla corrispondenza tra la collezionista americana e Mary, che nel 26 aprile 1907 descrive un imminente 'pellegrinaggio d'arte' in Puglia (Van N. Hadley 1987, 398-9). Per il viaggio visto dai documenti di Carlo Placci si veda: Bischeri 2003, 171-182. In occasione della presente ricerca è stato quindi possibile ricostruire con precisione il seguente viaggio con le relative tappe: giovedì 2 maggio 1907: Benevento, Venosa, Rionero in Vulture, Melfi, Gravina; venerdì 3 maggio 1907: Gravina, Altamura, Matera, Taranto; sabato 4 maggio 1907: Taranto; domenica 5 maggio 1907: Taranto, Manduria, Nardò, Gallipoli, Leuca, Otranto, Lecce; lunedì 6 maggio 1907: Lecce, San Cesareo, Cavallino, (ritornano a Lecce), Brindisi; martedì 7 maggio 1907: Brindisi, San Vito dei Normanni, Fasano, Monopoli [Mary si stacca dal gruppo e va a Trani per poi ritornare a Settignano]; mercoledì 8 maggio 1907: Monopoli, Polignano, Conversano, Rutigliano, Noicattaro, Capurso, Bari; giovedì 9 maggio 1907: Bari, Bitonto, Ruvo, Castel del Monte, Andria, Trani, Barletta, Canosa, Foggia; venerdì 10 maggio 1907: Foggia, Troia, Lucera. Si vedano i documenti: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, ms. Diari di Mary, 1907. Mary scrive dall'albergo Patria di Lecce il 5 maggio 1907 «We left Taranto early and passed Manduria» (Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, ms. Diari di Mary, 1907). L'argomento è stato trattato anche in Fiore 2024, 41.

¹⁰ Il viaggio in Puglia è raccontato nei manoscritti di Carlo Placci (Note di Viaggio V [1906-191], Firenze, Biblioteca Marucelliana, carte Placci ms. 13, cc. 56-67), pubblicati da Davide Bischeri, il quale erroneamente datava al 1906 il tour pugliese. Si veda: Bischeri 2013, 176.

¹¹ Si veda il documento: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Notes of places, Monopoli. Si ringrazia per la lettura dei documenti la dott.ssa Ilaria della Monica.

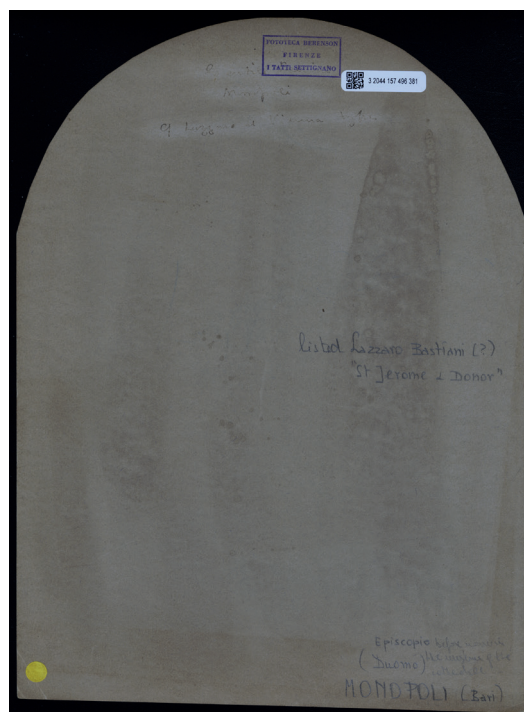


Figura 3-4 San Girolamo nello studio di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione agli inizi del Novecento.

Recto e verso. Albumina.

© Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano

di Venezia (inv. 823) nel 1919, già nella collezione di Ferdinando I d'Austria. Nonostante l'intuizione attributiva di Berenson, il dipinto monopolitano risulta ancora nelle liste di Gentile del 1907. Tancred Borenius, nella riedizione di *A History of Painting in North Italy* di Cavalcaselle e Crowe (1912), condivide l'attribuzione a Gentile Bellini di Berenson e collega l'opera al ritratto di Lorenzo Giustiniani (inv. 570) delle Gallerie dell'Accademia, opinione accolta anche da Roger Fry sul *Burlington Magazine* del 1913, dove enfatizza la presenza di una rara riproduzione dell'opera monopolitana tra le tavole fotografiche del libro: si tratta della stessa immagine conservata presso la fototeca dei Tatti che dimostra il più antico stato di conservazione a noi conosciuto [figg. 3-4]. Come riscontrato in più occasioni, il ruolo di Berenson per la storia conoscitiva dei dipinti veneti presenti in Puglia è fondamentale e, seppur

non edito, era riconosciuto da altri studiosi, tra i quali Gustavo Frizzoni, con il quale condivide una fitta corrispondenza epistolare. Nel suo articolo *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico* su *Bollettino d'Arte* del 1914, Frizzoni si avvale della conoscenza acquisita direttamente su campo da Berenson. Una lettera inviata allo studioso il 19 marzo 1913 risulta risolutiva nei confronti di una inconsueta opinione registrata da Frizzoni nell'articolo, ovvero l'attribuzione dell'opera - legata a fonti tradizionali locali non individuate - ad un artista senese, specificando nella missiva che si tratta di Girolamo di Benvenuto. La stessa corrispondenza rivela un interessante retroscena che accenna ad una possibile vendita illecita dell'opera, collegandosi quindi al fenomeno della dispersione del patrimonio che ha funestato la Puglia tra Ottocento e Novecento.

Cher Ami. Votre lettre m'a fidèlement accompagné dans mon beau voyage, – et je Vous suis redevable de plusieurs jouissances idéales. Le seul endroit où je me suis trouvé désappointé c'est Trani, si en effect c'est bien dans cette Cathédrale que devaient être conservés les tableaux de Gentile Bellini (St. Jean et St. Jerome). Personne ne m'en a su dire quelque chose. Je n'ai pas pu visiter l'église inférieure (dans la sousbasement) où il doit y avoir des fresques, qui ne seront pas ce que Vous avez voulu m'indiquer. Il y avait justement nombre de chanoines réunis, mais aucun deux était censé savoir quelque chose. Doit on penser a une vente clandestine ? Il s'en préparait une autre a Monopoli, où on été très étonné que je fusse informé du tableau dans la sacristie, que je leur ai dit publié dans le Burl. Magaz. de février. Alors on m'a conduit le voir, fermé sous clef. Il est en partie très restauré, mais d'après ce que l'un y voit je n'aurais pas pensé a Gent. Bellini. Selon la tradition locale on le dit de l'école siennoise et peut être pourrait bien penser a un artiste tel que Gerol. da Benvenuto, ou semblable. Mais je n'insiste.¹²

Pochi anni dopo, Salmi sostiene l'attribuzione a Gentile Bellini in entrambi i suoi contributi (1919 e 1920) [fig. 5]¹³ e registra un dipinto eseguito da un «imitatore di Gentile Bellini» presente nella Basilica di San Nicola a Bari, che è da riconoscere con il pittore Costantino da Monopoli. La questione non sfugge a Roberto Longhi che, in un saggio sulla giovinezza di Bastiani – redatto tra il 1925 e il 1926 – assegna il San Girolamo monopolitano 'imperioso di spazio come un teorema' inequivocabilmente a Lazzaro Bastiani, lodando l'artista che «si dimostra quasi subito in grado di carpire al Rinascimento i suoi mezzi».¹⁴ Nel

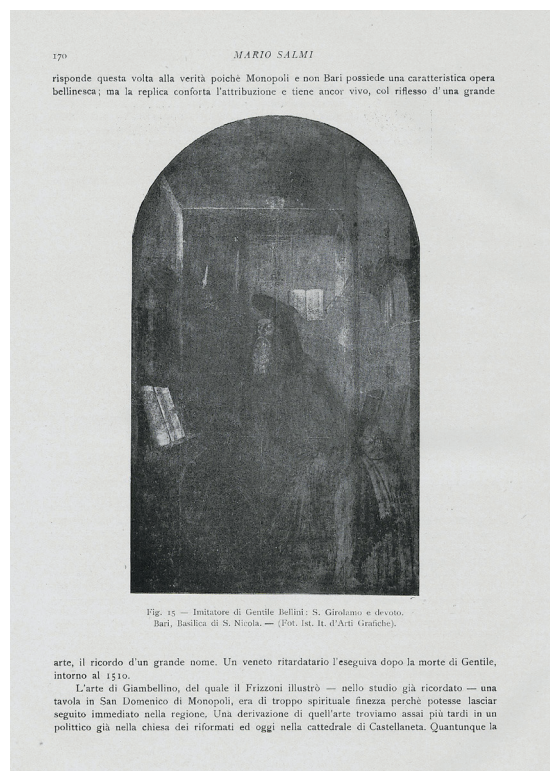


Figura 5 Costantino da Monopoli, *San Girolamo nello studio*. Immagine tratta da: Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'Arte*, XXII, 170

1928 è documentato un intervento conservativo da parte di Tullio Brizzi che, come si evince dalle fotografie posteriori a questa data, altera lo stato del dipinto con massicce ridipinture a corpo e falsa completamente i panneggi del santo [fig. 6].

La fitta storia attributiva del dipinto continua con Hermanin, il quale colloca la realizzazione

12 Si veda il documento: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, Lettere di Berenson, Frizzoni 26 maggio 1913. È interessante, inoltre, segnalare che le immagini delle opere pugliesi pubblicate nell'articolo di Frizzoni, provengano dalla fototeca di Corrado Ricci, come si evince da un'altra missiva del 7 giugno 1913 che lo storico lombardo invia a Ricci e prende accordi per il suo contributo sul Bollettino d'Arte: «Egregio Amico, Vi ringrazio della proposta di mandarmi le fotografie dei quadri veneti delle Puglie, a patto ch'io me ne serva per un articolo destinato al Bollettino. Accetto la proposta, purché non abbiate fretta, avendo io per ora altra carne al fuoco e sentendomi già alquanto fiaccato dalla stagione estiva. Prometto ad ogni modo di restituirvi le fotografie ogni qual volta me le avreste a richiedere» (Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Ricci, lettera n. 477). Ringrazio Patrizio Aiello per la segnalazione.

13 Si vedano gli articoli Salmi 1919, 149-192; idem 1920, 209-215.

14 «Bastiani si dimostra quasi subito in grado di carpire al Rinascimento i suoi mezzi, ma noi abbiamo visto come se ne serva riducendoli ad effetti di austerità regolata e ortodossa di composizione jeratica; sotto le tettoje in prospettiva s'inginocchiano le vergini frigide, corteggiate dai Santi testa di ferro che pajono tolti dalla tavola del Santo Graal; le montagne si chiudono a battenti come in una sacra rappresentazione, sulle città sante turrute; e Santa Veneranda gira sul suo piedistallo come un idolo terribile: lo studio del San Girolamo di Monopoli è imperioso di spazio come un teorema» (Longhi 1925-1926, 445). Si veda inoltre Collobi 1939, 33-53.

«Passando alle figure noi sentiamo subito che il pittore si trova di fronte al nuovo nelle stesse titubanze dei Vivarini e i Bellini tra il '40 e il '50. Eppure è evidente che non si può parlare qui né dei Vivarini né dei Bellini. Il passaggio da Antonio a Bartolomeo lo conosciamo chiaramente dalle ancone di Bologna (1450) e di Pausula (1462); il passaggio da Jacopo a Gentile e a Giovanni ci è anch'esso abbastanza noto. Anche a silenzio noi potremmo dire che nessuno altro pittore notevole di Venezia poté trovarsi negli stessi momenti nella stessa situazione spirituale salvo Lazzaro Bastiani [...]. Tutto ciò dimostra che la prima ondata di Mantegnesimo si è già abbattuta sulla gotica Venezia; e del resto la insistenza nel realizzare la plastica e l'energia delle estremità non lascia alcun dubbio al riguardo; noi dobbiamo perciò portarci col pensiero oltre la metà del secolo» (Longhi 1925-1926, 441).



Figura 6 *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione dopo l'intervento conservativo di Tullio Brizzi del 1928 © Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano.



Figura 7 *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione dopo l'intervento conservativo dell'Istituto Centrale del Restauro del 1951 © Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano.

del San Girolamo in ambito locale, ma con chiari riferimenti alla cultura veneta, e con Berenson, che nelle liste del 1932 abbandona, finalmente, la vecchia e dubitativa attribuzione a Gentile Bellini per inserire il dipinto ufficialmente nel catalogo di Bastiani. La paternità al Bastiani è ribadita da Longhi nell'*Officina Ferrarese* (1934), riconfermando l'opinione già espressa e considerando il 'grandioso San Girolamo di Monopoli' un'importante opera giovanile da affiancare all'*Adorazione dei Magi* della Frick Collection (già Morgan). Per gli studi locali di Luigi Russo Minerva la pala è opera di una maestranza locale, facendo emergere, insieme all'Hermanin, un orientamento critico da ricondurre esclusivamente agli studi pugliesi che, in più occasioni, riflette sulla possibilità che il dipinto appartenesse alla tradizione figurativa adriatico-pugliese con chiare influenze venete. Di lì a poco Carlo Gamba ipotizza una collaborazione tra Giovanni Bellini e Lazzaro Bastiani, considerazione

che andrebbe approfondita alla luce di documenti che attestano una vicinanza tra i due autori, se non sul piano meramente operativo, probabilmente accomunati da una stima professionale, legittimata dalla presenza di Bastiani tra i periti del Fondaco dei Tedeschi. Licia Collobi appoggia l'opinione di Longhi in un saggio interamente dedicato alla produzione artistica di Bastiani pubblicato su *La critica d'arte*, appena prima di un intervento conservativo voluto dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1954, al fine di rimuovere le compromettenti ridipinture di Brizzi [fig. 7]. Nell'ultima redazione delle liste dei pittori veneziani (1957), Berenson riconferma l'attribuzione a Bastiani, dopo aver visionato per l'ultima volta il dipinto a Monopoli il 21 giugno 1952, notizia che ci perviene da un suo taccuino di viaggio conservato presso l'archivio dei Tatti, in cui alla sua calligrafia tremante e incerta si contrappone la ferma volontà dell'anziano studioso di partecipare ancora ai suoi affezionati 'pellegrinaggi d'arte'.

Circa un decennio dopo Michele D'Elia¹⁵ propone dubitativamente l'attribuzione a Bastiani e, nella scheda della celebre *Mostra dell'arte in Puglia dal Tardoantico al Rococò* del 1964, non esclude la possibilità che il dipinto possa essere stato realizzato dal miniaturista Reginaldo Pirano, priore del convento domenicano di Santa Maria la Nova a Monopoli, legato alle commissioni di Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona. L'affascinante teoria dello storico pugliese, come spiegherà successivamente Gelao, certamente non è da considerare come una reale ipotesi attributiva, ma un suggerimento volto a favorire nuove prospettive di studio sul contesto artistico pugliese nel Rinascimento.¹⁶ Si rivolge alla comprensione del contesto culturale di Monopoli tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, particolarmente ricco di personalità di grande rilevanza come appunto Reginaldo di Pirano, autore del celebre manoscritto miniato dell'*Etica Nicomachea*, o il già citato Costantino da Monopoli, che palesa una personale dimensione belliniana o comunque impronta veneta, tanto da essere attribuito da Longhi e Federico Zeri a Benedetto Diana.¹⁷

Wart Arslan assegna la pala di *San Girolamo* a Bastiani e la data al 1470, vicino sia ai *Funerali di San Girolamo* di Venezia che alla predella delle *Storie di San Girolamo* della Pinacoteca di Brera.¹⁸ Un interessante confronto è proposto da Michel

Laclotte con i *Santi Agostino e Antonio Abate* del Louvre, già Le Pecq, di Giovanni Bellini giovane, riflessione che giustamente Alessandro Conti considera «un bel richiamo ad un quadro un po' dimenticato come il San Girolamo di Monopoli del Bastiani», che ha il merito di descrivere il rapporto tra i due autori.¹⁹ L'attribuzione al miniaturista Reginaldo ritorna con Graziano Bellifemine,²⁰ il quale identifica inoltre il donatore in Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona (1458-1528) che aveva commissionato diverse opere, datando la pala monopolitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, cronologia che risulta troppo in avanti rispetto all'attuale idea di collocare l'opera agli anni Ottanta del Quattrocento.

In un articolo monografico su *Paragone*, Stefano Casu (1996)²¹ data l'esecuzione del *San Girolamo* tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, cronologia che attualmente propende agli anni Ottanta, come giustamente spiega Giammarco Russo, ponendo la pala monopolitana insieme ad un gruppo di dipinti tra i quali il politico di Matera, i quadroni del *Cristo e la Cananea* e del *Cristo e la Samaritana*, il quale «documenta il particolare punto di stile raggiunto da Lazzaro al termine di un tirocinio figurativo più che ventennale, condotto all'ombra di Antonio e Bartolomeo Vivarini, Andrea Mantegna e, soprattutto, Giovanni Bellini»,²² lessico figurativo riconosciuti

15 La scheda di Michele D'Elia è un primo tentativo di ricostruzione organica della fortuna critica del dipinto: «[...] Benché fin dal 600 i cronisti locali mostrino opinione del tutto diversa, la critica dal Cavalcaselle in poi, propende decisamente per ritenerlo di ambiente veneto, dapprima avanzando il nome di Gentile Bellini poi eccezionalmente (Gamba) quello di Giambellino e da ultimo dichiarandosi quasi concordemente per Lazzaro Bastiani (Longhi, Collobi-Ragghianti, Berenson). Uniche eccezioni, il Frizzoni che, seguito da Van Marle, aveva accennato ad una imprecisata 'scuola senese' e l'Hermanin che propende per un 'pugliese seguace dei Veneziani, con influssi antonelleschi e forse fiamminghi'. Per quanto evidenti appaiono le derivazioni veneto-padovane, in senso specifico bastianesche, non vanno ignorati nel dipinto elementi di cultura che non possono essere circoscritti nel solo ambiente veneto. Tutta l'opera è dominata da strane contraddizioni, fra un impianto ancora tardo padovano, evidente nella petrigna testa del Santo, nelle pieghe rigide crestate della veste e certe morbidezze che appaiono qua e là, non disgiunte da tentativi di resa monumentale forzata da un'esecuzione minuta e tagliente. Tutto ciò concorre a indicare quel tipo di cultura che negli ultimi decenni del secolo dal Veneto, dopo una sosta marchigiana, refluisce in Campania. Un'ipotesi suggestiva potrebbe essere quella suggerita dalle antiche guide e degli inventari della Cattedrale, che fin dal '600 citano il quadro come 'opera dello Zingaro pittore'; ma i confronti con le opere sicure di Antonio Solario la rendono poco attendibile. Più interessante la traccia offerta da alcune miniature di Reginaldo de' Pirani, che nella impostazione spaziale, nel gusto dei particolari, nella maniera di accomunare elementi padovani e fiammingo-napoletani, nelle stesse intonazioni bastianesche, costituiscono un vero parallelo della tavola monopolitana. Purtroppo, di Reginaldo si conosce la sola attività di miniatore e in mancanza di ulteriori termini di confronto, tali considerazioni non giungono neppure a configurarsi in un'ipotesi attributiva, ma restano semplici suggerimenti per ricerche future» (D'Elia 1964, 72-3).

16 Si veda Gelao 2002, 16-17.

17 In merito all'informazione riconducibile ad una riproduzione fotografica presente nella Fondazione Zeri, si veda: Fiore 2016/2017, 101; Castellana 2025, 113, n. 7.

18 Si veda Arslan 1965, 167-9.

19 Mi pare utile riportare le parole di Alessandro Conti che ricorda il contributo di Laclotte sui pannelli belliniani in cui «faceva anche un bel richiamo ad un quadro un po' dimenticato come il San Girolamo di Monopoli del Bastiani, richiamo che credo sia molto valido, ma non tanto per l'attribuzione delle nostre tavole quanto per la comprensione di questo maestro, spesso dimenticato nonostante che sia autore di opere della qualità dell'Adorazione dei Magi Frick, e del momento in cui si avvicina a Giovanni Bellini» (Conti 2004, 263; cfr: Laclotte 1978, 49-51, nn. 30-1).

20 Graziano Bellifemine non realizza una scheda del dipinto, ma in riferimento ad una riproduzione fotografica (anteriore all'intervento di restauro del 1954) scrive: «Episcopio. Reginaldo de' Pirano (?), S. Girolamo, con Matteo III Acquaviva, protettore di Reginaldo. Già nella Basilica. Tavola centinata; dopo il restauro del 1931» (Bellifemine 1979, 239).

21 «Lazzaro articola questi nuovi elementi stilistici in un'impaginazione prospettica assai rigorosa, e li lascia convivere, secondo il suo carattere, con tipologie e schemi compositivi ben radicati nel suo repertorio» (Casu 1996, 72-3).

22 Russo 2019, 165-79.

anche nei più recenti contributi di Clara Gelao e Mattia Vinco.²³ Per entrambi gli studiosi il dipinto è legato direttamente alla figura di Saladino Ferro, ma ritengo, in ordine con le considerazioni di Castellana, sia stato eseguito più plausibilmente per volontà del figlio Giacomo «la cui devozione nei confronti di San Girolamo può essere attestata dalla scelta di dare il nome del dottore della chiesa a uno dei figli, che muore prematuramente».²⁴ Dal 2002 il dipinto è esposto al centro della sala dei

dipinti veneti del piccolo Museo Diocesano di Monopoli, in compagnia di opere di Francesco Vecellio, Costantino da Monopoli, della bottega di Paolo Veronese e di Palma il Giovane, provenienti da chiese monopolitane.²⁵ La pala di San Girolamo, con la sua lunga storia critica e le sue lacune, rappresenta ancora oggi un nodo centrale per la comprensione della diffusione della cultura figurativa veneta in Puglia tra Quattro e Cinquecento.

Bibliografia

- Arslan, E. (1965). s.v. «Bastiani (Sebastiani) Lazzaro». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII. Roma, 167-9.
- Berenson, B. (1897). *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York; London.
- Berenson, B. (1957). *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. I-II. London.
- Bischeri, D. (2003). In *Puglia con l'Automobile, note di viaggio*, in «Bollettino Storico di Terra d'Otranto», 13, 171-182.
- Capriglione, F. (2014). *Saladino Ferro di Ascoli, Consilium de peste*, in «Quaderni Ascolani», II.
- Castellana, S. (2025). *Zenthilomeni. Élite, committenza e circolazione di opere d'arte a Monopoli tra Quattrocento e Cinquecento*. Napoli.
- Cavalcaselle, G.B.; Crowe, J. A. (1912). *A history of painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, voll. I-III. London.
- Ceriana, M. (2019). *Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500* = Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi 19 aprile – 19 agosto 2019). Napoli, 105-127.
- Collobi, L. (1939). *Lazzaro Bastiani*, in «La Critica d'Arte», XX-XXII, 33-53.
- Conti, A. (1994). *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, 260-271.
- Fiore, A. (2017). *La pittura veneta in Puglia nel Cinquecento* [tesi di dottorato], Lecce: Università del Salento.
- Fiore, A. (2024). *La circolazione della cultura figurativa veneta nel basso Adriatico*. Di Carlo, C.; Leone M. (a cura di), *Arte, cultura e politica in movimento. La Serenissima, l'Abruzzo e le regioni adriatiche del Regno di Napoli (XVI-XVIII)* = *Atti del convegno* (Teramo, 10 – 11 aprile 2024). Roma, 41-51.
- Frizzoni, G. (1914). «Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico». *Bollettino d'Arte*, VIII, 23-40.
- Fry, R. (1913). «A History of Paintings in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the 14th to the 16th Century by J. A. Crowe; G.B. Cavalcaselle, Tancred Borenius», *The Burlington Magazine*, 22, 119, 292-301.
- Fulin, R. (1873). *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, Venezia.
- Gelao, C. (2002). *Il Museo Diocesano di Monopoli. Guida breve*. Monopoli.
- Gelao, C. (20-10). *Il Tintoretto ritrovato della Pinacoteca Provinciale di Bari. Storia, arte, restauro*, Venezia.
- Gelao, C. (2013). *Puia cum Venexia. Venexia cum Puia. Bari, Venezia e la Puglia*, a cura di V. Bianchi e C. Gelao, Bari, 115-321.
- Gelao, C. (2013). *Paris Bordon in Puglia. Un restauro e due scoperte*. Venezia.
- Gelao, C. (2014). *Il Veronese della Pinacoteca provinciale di Bari. Storia, arte, restauro*. Venezia.
- Gelao, C. (2016). *La Madonna con Bambino in trono di Alvise Vivarini a Barletta nel contesto degli arrivi di opere dei Vivarini in Puglia*. Riefolo, G.; Ferro, F.M.; Gelao, C.; Buonocore V.; Porzio G. (a cura di). *Il caso Vivarini a Barletta: dalla Madonna in trono (1483) nella chiesa di Sant'Andrea ai percorsi di Alvise Vivarini* = *Atti del convegno* (Barletta, 29 novembre 2014). Barletta, 29-55.
- Gelao, C. (2025). *Un dipinto di Lazzaro Bastiani nel Museo Diocesano di Monopoli (già in cattedrale)*. Lofano, F.; Brunetti, O. (a cura di), *Le stagioni della cattedrale di Monopoli. Architettura e cultura figurativa*. Roma, 159-165.
- Giovio, P. [1550] (1581). *Delle Istorie del suo tempo*. Venezia.
- Indelli, G. [1779] (2000). *Istoria di Monopoli*. Fasano.
- Longhi, R. [1925-1926] (1995). *L'esordio di Lazzaro Bastiani*. Frangi, F.; Montagnani, C. (a cura di), *Il Palazzo non finito*. Milano, 437-449.
- D'Elia, M. (1964). *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò* = *Catalogo della mostra* (Bari, luglio-dicembre 1964). Roma.
- Olivieri, A. (1949). *La Cattedrale di Monopoli*, Putignano.
- Galansino, A.; Facchinetti, S. (2022). *Paris Bordon – pittore divino: 1500-1571* = *Catalogo della mostra* (Treviso, 16 settembre 2022–15 gennaio 2023). Treviso.
- Russo, G. (2018). «Lazzaro Bastiani prima del 1480», *Paragone*, LXIX(825), 3-18.
- Russo, G. (2019). *Andatte da Lazaro Bastian o Ziane Bellino: alcune considerazioni sulla pittura devozionale a Venezia*. Humfrey, P.; Mancini, V.; Tempestini, A.; Villa, G.C.F. (a cura di). *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"* = *Atti del convegno* (Venezia, 27-28 ottobre 2016). Venezia. 165-179.
- Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'Arte*, XXII, 149-192.
- Salmi, M. (1920). «La pittura veneta in Puglia». *Rassegna d'Arte*, VII, 209-215.
- Van N. Hadley, R. (1987). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924*, Boston.

²³ Si veda Vinco, in *Rinascimento visto da Sud cit.*, 356-7. Si segnala inoltre il più recente contributo di Gelao 2025, 159-65.

²⁴ Castellana 2025, 104.

²⁵ Per le opere pittoriche del museo diocesano si veda la guida breve realizzata da Gelao 2002.

Contemporaneo

Magiciens de la terre come evento soglia della global art history?

Ipotesi e prospettive di ricerca a partire dalla ricezione della mostra

Michela Gulia

Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract The exhibition *Magiciens de la terre*, promoted by the Centre Georges Pompidou in 1989, remains a subject of controversy. In 2013, Hans Belting described it as an 'intermezzo' or 'rite de passage' between world art and global art, highlighting its nature by comparing it to Primitivism in 20th Century Art. However, Belting's viewpoint has faced criticism from authors such as Christian Kravagna and Monica Juneja. They argue for a different timeline regarding the processes of globalization in art and seek to systematize the historical and artistic research conducted over the past two decades on global and transcultural modernisms.

Keywords *Magiciens de la terre*. Global Art. Global Art History. Global Modernisms. Contemporary Art.

Sommario 1. Introduzione. – 2. A venticinque anni di distanza: *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'. – 3. Dalla prospettiva dei *global modernisms*.

1 Introduzione

Era il 1989 quando veniva inaugurata al Centre Georges Pompidou e negli spazi della Grande Halle de la Villette *Magiciens de la terre*, «prima esposizione mondiale d'arte contemporanea» secondo la definizione del suo curatore e allora direttore del centro, Jean-Hubert Martin.¹ Con la

sua selezione di cento artisti 'contemporanei', ossia viventi, di cui cinquanta occidentali e cinquanta provenienti dal resto del mondo, la mostra si è imposta da subito nel dibattito internazionale, dando origine a una letteratura descritta da Annie Cohen-Solal come «vertiginosa»² che,

¹ «La première exposition mondiale d'art contemporain». Jean-Hubert Martin utilizzò questa definizione come titolo di un testo redatto nel 1989, e incluso nella cartella stampa della mostra. Si veda Centre Georges Pompidou, 1989.

² Cohen-Solal 2014, 236. Si riporta la citazione integrale: «La littérature générée par l'exposition est vertigineuse, tant par son volume que par la virulence de certaines interventions. Pourtant, l'absence de traduction en langue anglaise du catalogue – qui, par ailleurs, resta introuvable – et le petit nombre de visiteurs en 1989 [...] produisirent encore un autre phénomène, car *Magiciens de la terre* fit partie de ces manifestations dont on parlait tellement, mais que l'on connaissait très peu». Il testo di Cohen-Solal, intitolato *Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères*, è stato redatto per il catalogo della mostra documentaria *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, promossa dal Centre Pompidou nel 2014 e curata dal direttore della Bibliothèque Kandinsky, Didier Schulmann, in occasione dei venticinque anni dalla sua inaugurazione. In questo testo, Cohen-Solal sottolinea come l'eredità della mostra di Martin vada rintracciata proprio nel dibattito critico che essa ha generato, e nel suo farsi «catalyseur pour des projets et de recherche à venir».



Peer review

Submitted 2025-08-30
Accepted 2025-10-06
Published 2025-12-17

Open access

© 2025 Gulia | CC BY 4.0



Citation Gulia, M. (2025). «Magiciens de la terre come evento soglia della global art history? Ipotesi e prospettive di ricerca a partire dalla ricezione della mostra». *Venezia Arti*, 34, 93-102.

nell'analizzarne gli elementi di continuità e rottura rispetto ai precedenti modelli di rappresentazione e messa in scena dell'altro, ne ha fatto un caso esemplare, seppure controverso, nel dibattito sulla *global art history*.

Questo articolo propone una revisione critica della ricezione di *Magiciens de la terre* e si focalizza sul carattere di soglia che Hans Belting ha attribuito alla mostra, descrivendola come 'intermezzo' o 'rite de passage' dal modernismo e la *world art* all'arte contemporanea e la *global art*.³ Questo saggio analizza anche la critica mossa a questa lettura da autori come Christian Kravagna e Monica Juneja, promotori di una diversa interpretazione dei processi di globalizzazione dell'arte, che mette a sistema le ricerche condotte negli ultimi vent'anni sui modernismi non occidentali. Queste letture, a loro volta, possono essere interpretate come esito dei differenti indirizzi di ricerca confluiti nel discorso sulla *global art history* negli ultimi due decenni.

In sintesi, si potrebbe dire che la storia dell'arte interessata al processo di globalizzazione è stata, da un lato, una storia impegnata a tracciare i contorni del nuovo fenomeno globale dell'arte contemporanea, non da ultimo passando attraverso le ricerche in atto nel campo della storia delle esposizioni,⁴ e ponendo l'accento sul problematico rapporto tra arte, identità culturale, multiculturalismo e narrazione postcoloniale. E, dall'altro, una storia che, parafrasando Kobena Mercer, ha assunto come oggetto di indagine le formazioni globali del modernismo in epoca coloniale.⁵ Una storia, in altre parole, che muovendo da una prospettiva 'decentrata' e assumendo l'evento della globalizzazione come crisi del quadro epistemologico e storiografico, ha riaperto le ricerche sul modernismo per produrre una visione differente dell'arte del XX secolo. Studi come quelli di Sieglind Lemke, *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (1998); Geeta Kapur, *When Was Modernism. Essays on*

Contemporary Cultural Practices in India (2000); Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995* (2004); o, ancora, le antologie curate da Mercer, tra cui *Cosmopolitan Modernisms* (2005) e *Discrepant Abstraction* (2006), hanno fatto da apripista a quelle ricerche storiografiche che oggi confluiscono nel discorso sui modernismi globali e transculturali.

Occorre tuttavia evidenziare come la questione dei modernismi non occidentali, pur avendo acquisito rilevanza storiografica solo negli ultimi due decenni, fosse stata già sollevata da Rasheed Araeen nel suo articolo su *Magiciens de la terre*, dal titolo «Our Bauhaus Others' Mudhouse» e pubblicato nel 1989 come introduzione del numero speciale che *Third Text* dedicò all'esposizione del Beaubourg. Qui, infatti, l'artista e cofondatore della rivista scriveva:

The central concern remains the same old-fashioned debate about the relationship between modernism and the traditions of others. It is not perhaps generally known that the 'other' has already entered into the citadel of modernism and has challenged it on its own ground. The question is no longer only what the 'other' is but also how the 'other' has subverted the very assumptions on which 'otherness' is constructed by dominant culture. The lack of knowledge of, or a reluctance to recognise, what has actually occurred, historically and epistemologically, has led to the perpetuation of the very same assumptions which the exhibition claims to question.⁶

Nel prendere a oggetto della sua disamina la ricezione allora corrente della mostra, e riferendosi alla scelta di Martin di escludere dalla sua selezione opere influenzate dal canone modernista,⁷ Araeen poneva un problema che in quel decennio era divenuto oggetto di dibattito all'interno del contesto britannico, animato

³ Belting 2013, 182.

⁴ Bydler 2004; Filipovic, Van Hal, Øvstebø 2010; Pinto 2012; Green, Gardner 2016.

⁵ Mercer [2010] 2016, 248-61. Il titolo del saggio di Mercer è *Art History After Globalization: Formations of the Colonial Modern*. Si riporta l'incipit del testo: «The phrasing of the term 'colonial modern' is quite promising for it suggests a fresh approach to understanding the interrelationship between modernism and colonialism. In an attempt to tease out what the implications might be for art history, my focus in this contribution is to reflect upon the three cognate terms at the heart of the debate - 'modernism', 'modernity', and 'modernization' - in light of what has become known, in the sociology of culture, as the multiple modernities thesis. Drawing on examples from the Annotating Art's Histories texts that I recently completed as series editor, my aim is to suggest what cross-cultural studies in art history might look like when we carry out archival research 'after' globalization».

⁶ Araeen 1989, 3.

⁷ Centre Georges Pompidou, 1989. Si riporta la citazione integrale al documento in cui Jean-Hubert Martin motiva tale esclusione: «Les œuvres qui correspondent trop directement à des catégories esthétiques ou artistiques déjà très connotées et théorisées chez nous. Même si ces œuvres ont été créées en-dehors de tout contact avec l'art occidental, leur adéquation à ces catégories reconnues les ferait passer pour des pastiches ou des œuvres fortement influencées. Il nous a paru plus sage de les écarter, car le malentendu les condamnerait et les explications ne leur seraient d'aucun secours». Sul concetto di 'influenza' come «the key epistemic tool, implicitly or explicitly, in the asymmetrical valuations of cultural exchanges», si veda Mitter 2008, 531-48.

non solo dalla presenza di una scena artistica, quella dei *black artists*, impegnata a reclamare la propria visibilità;⁸ ma, anche, da un contesto teorico, quello dei *postcolonial* e *cultural studies*, in cui spiccavano le voci già autorevoli di Homi Bhabha, Stuart Hall e Paul Gilroy. Entro questo scenario, radicalmente differente da quello francese,⁹ Araeen osservava la mostra e la sua ricezione, descrivendo entrambe come ancora radicate entro un costrutto storico ed epistemico, quello del modernismo, che continuava a essere «monopolizzato dalla cultura occidentale».¹⁰ Di conseguenza, un tempo 'primitivo', adesso 'contemporaneo', l'altro restava comunque 'non moderno'.

Inoltre, nello stesso 1989, a distanza di pochi mesi dall'esposizione del Beaubourg, Araeen inaugurava, negli spazi della Hayward Gallery di Londra, la mostra *The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, la cui prima sezione, intitolata *In the Citadel of Modernism*, presentava artisti britannici della diaspora africana, caraibica e asiatica, il cui contributo al modernismo costituiva ancora, scrive Jean Fisher, «an untenable challenge to a Eurocentric universalist system of values».¹¹ È a partire da

questa premessa che il confronto tra le due mostre del 1989 si rivela significativo: *The Other Story*, infatti, aveva reso visibile il carattere eurocentrico del modernismo, come prodotto dell'esclusione dal 'canone' di quegli artisti che, pur essendo moderni, non erano bianchi od occidentali.¹² Inoltre, aveva evidenziato come il termine 'contemporaneo', utilizzato per indicare gli artisti non occidentali, non fosse agganciato a una prospettiva storico-artistica. L'eco di questo dibattito ha attraversato le ricerche e le proposte storiografiche che, negli ultimi due decenni, hanno tentato di descrivere il processo di globalizzazione dell'arte e, con essa, della storia dell'arte, iniziando dalla scelta degli eventi e delle date necessari a periodizzarlo. Le ricognizioni nate in risposta a questo contesto muovono da direttrici storiografiche in larga parte definibili come divergenti tra loro: una che individua la globalizzazione come un fenomeno nuovo, 'contemporaneo', ossia radicalmente altro dal 'moderno' e, con esso, dal modernismo; e l'altra che osserva la globalizzazione come un fenomeno dalla lunga durata, includendo nel suo ciclo quei modernismi non occidentali, sorti come effetto dello stesso processo di espansione coloniale.

2 A venticinque anni di distanza: *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'

Nel 2013, Hans Belting definiva *Magiciens de la terre* come un 'intermezzo' o 'rite de passage' dal modernismo e la *world art* all'arte contemporanea e la *global art*,¹³ per segnalare, attraverso il riferimento alla mostra, la crisi di una storia dell'arte concepita e sviluppata per il modello europeo. Belting non era interessato a tracciare un profilo della *global art* come fenomeno storico caratterizzato da qualità specifiche. Né

il suo intento era quello di scrivere una storia dell'arte non occidentale da una prospettiva postcoloniale.¹⁴ Piuttosto, il suo interesse era incentrato sul discorso della *global art history*, ossia su una riflessione inerente il metodo e la scrittura di una storia globale dell'arte.¹⁵ In questa prospettiva, la definizione di *Magiciens de la terre* come «intermezzo», ossia come evento in grado di indicare una discontinuità rispetto al passato, si

8 Si rimanda a Doy 2000; Chambers 2014. Nel panorama editoriale italiano, si segnala il contributo di Lusini 2013, 43-65.

9 Come ha sottolineato Jean-Marc Poinot nel saggio «Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of 'Magiciens de la terre'», pubblicato nel volume *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la terre' 1989*, Jean-Hubert Martin non aveva concepito *Magiciens de la terre* nei termini di un progetto postcoloniale, né questo sarebbe stato possibile nel contesto francese di quegli anni. La Francia del 1989, scrive Poinot, applicava infatti una sorta di oblio selettivo nei confronti del proprio passato. Figure come quelle di Frantz Fanon e Aimé Césaire avevano una presenza limitata nel dibattito pubblico e, sebbene il processo di decolonizzazione fosse in corso da decenni, occorrerà aspettare ancora alcuni anni prima della comparsa di studi sul rapporto tra le collezioni etnografiche e le politiche coloniali. Si veda Poinot 2013, 106-7.

10 Araeen 1989, 6.

11 Fisher 2009.

12 Belting 2009, 12. Il concetto di 'doppia esclusione' è stato formulato da Hans Belting nel saggio «Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate», raccolto nell'antologia *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Qui lo storico dell'arte tedesco scrive: «The definition of modern art was based on a double exclusion. First, the paradigm was reserved for Western art whose confines were to remain clean and protected. 'Making art' was tantamount to 'making modern art'. Artists unwilling or unable to follow this axiom, did not fall under the category of art at all. But even those who were modern in their art but lived outside the West, were not admitted to the ranks of official art history».

13 Belting 2013, 182.

14 Nel corso di un'intervista con Ladislav Kesner, Belting dichiarò che il discorso postcoloniale non era una soluzione. Si veda Kesner 2015, 395.

15 Su Belting come interprete della *global art history*, si veda Mancini 2017, 359-73.

inseriva in una ricognizione di lungo corso avviata dallo storico con la pubblicazione di *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983); proseguita nella sua revisione, *Art History after Modernism* (1995), in particolare nel saggio *Global Art and Minorities: a New Geography of Art History*; e infine approdata nei saggi «Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate» (2009), e «From World Art to Global Art. View on a New Panorama» (2013) quest'ultimi elaborati nell'ambito delle attività dello ZKM - Center for Art and Media di Karlsruhe, e del progetto GAM (Global Art and Museum), co-fondato da Belting assieme ad Andrea Buddensieg e Peter Weibel.

Questi testi, tra loro connessi, rispondevano alla necessità di evidenziare le criticità di una disciplina che per farsi globale, ossia per includere nel proprio orizzonte altre culture, doveva procedere a una revisione del suo statuto e dei suoi metodi. In questo percorso teorico, i saggi del 1983 e del 1995 introducevano due questioni che costituiranno le fondamenta della riflessione di Belting sulla *global art history*, e che sono utili per comprendere la sua definizione di *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'. La prima: la discontinuità delle pratiche artistiche del contemporaneo rispetto a quelle del moderno. La seconda: la discontinuità della *global art* rispetto alla *world art*. Nel primo saggio, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Belting evidenziava come l'idea di una storia dell'arte lineare e progressiva fosse un modello storiografico che ormai presentava tutti i suoi limiti di fronte alla produzione artistica contemporanea. In questa prospettiva, nota Luca Marchetti, lo storico suggeriva tre interpretazioni alternative del termine 'fine': fine dell'arte, ossia fine della sua funzione all'interno della società; fine della storia dell'arte, ossia fine del movimento storico interno all'arte; oppure fine della storiografia, ossia constatazione dei limiti dei modelli storiografici a disposizione.¹⁶ Nell'indicare quest'ultima opzione come quella da lui accolta, Belting non solo evidenziava la sopraggiunta inoperatività di quei modelli, ma constataba anche come il loro declino prefigurasse la fine di un'idea 'universale' di arte che rendeva

visibile la natura eurocentrica di questo stesso concetto.

Tale questione sarà l'oggetto centrale del saggio del 1995, *Global Art and Minorities: a New Geography of Art History*, in cui l'autore introduceva il discorso sulla *global art*, partendo proprio dall'assunto che la storia dell'arte fosse un costruito storico prodotto da e per la cultura europea. Non si trattava, in altre parole, di una narrazione a carattere generale e neutrale, come avrebbe voluto far credere la retorica dell'universalismo; piuttosto, la storia dell'arte doveva essere pensata come una funzione interna dell'Occidente, un 'archivio culturale' fondato su una certa selezione di opere che, disposte in una progressione lineare, nel complesso ne determinava il significato. Nuovi elementi potevano essere inseriti all'interno di questa struttura, solo a condizione che fossero divenuti compatibili con il suo ordine; ma, in ogni caso, l'archivio non poteva essere esteso *ad libitum*, pena la perdita del suo primo contenuto. Lo storico scriveva infatti: «The mechanism of constant extension does not by itself guarantee the continuity of cultural memory».¹⁷

È in questo discorso che Belting apriva la questione della *world art*, termine utilizzato a inizio Novecento per indicare l'arte non occidentale collezionata nei musei etnografici, dove era presentata come il prodotto di società e tradizioni statiche, arretrate o 'primitive'.¹⁸ Gli effetti di questa impostazione del termine *world art* non avrebbero però tardato a manifestarsi nel dibattito storico-artistico, a causa dell'interesse che essa aveva suscitato negli artisti delle avanguardie. Fu allora che la *world art* divenne oggetto di un processo insieme di inclusione ed esclusione, descritto da Belting nel saggio del 2009, «Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate», e in quello del 2013, «From World Art to Global Art. View on a New Panorama».

Da una parte, infatti, la *world art* venne esclusa dal canone modernista: «Ethnic craftsmen were thought of as living in a time outside history, much as the colonies were removed by Hegel out of history that for him was a Western prerogative», scriveva Belting.¹⁹ Mentre, dall'altra, l'anello di

¹⁶ Marchetti 2021, 110-23.

¹⁷ Belting [1995] 2003, 65.

¹⁸ Belting in seguito ritornerà sulla questione della *world art*. La pubblicazione di volumi come quelli di David Summers, *Real Spaces. World Art Histories and the Rise of Western Modernism* (2003), John Onians, *Atlas of World Art* (2004), e Kitty Zijlmans e Wilfried van Damme, *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (2008), rendeva infatti necessario, dalla sua prospettiva, distinguere tra le differenti tradizioni dei termini *world art* e *global art*, spesso riferiti come sinonimi. Si veda Belting 2009, 5-7; 2013, 178-80.

¹⁹ Belting 2009, 13. Johannes Fabian ha coniato il termine di 'allocronismo' per riferirsi a quell'atteggiamento di messa a distanza attraverso il tempo, che passa per la «negazione di coesistenza», ossia per il rifiuto di considerare i membri di altre culture come appartenenti al presente, attribuendo loro una temporalità altra, tendenzialmente arretrata e primitiva. Fabian individuava questo comportamento come effetto di quelle strategie discorsive etnografiche che configurano una cronopolitica e una disuguaglianza temporale che opera ben oltre l'antropologia. Si veda Fabian, 1983.

congiunzione tra la *world art* e la *modern art* veniva individuato nel concetto di 'primitivismo' coniato dallo storico dell'arte statunitense Robert Goldwater nel suo *Primitivism in Modern Painting*.²⁰ Attraverso tale concetto,²¹ la *world art* si trasformava in un'idea 'complementare' a quella di modernismo,²² destinata sia a motivare, per mezzo di una lettura formalista, il ricorso degli artisti delle avanguardie all'arte non occidentale, sia a fornire una prova dell'universalità del modernismo, che in seguito avrebbe trovato spazio in una concezione di museo orientata da modelli come quello di André Malraux e il suo *Musée imaginaire*. L'ultima apparizione di questo concetto, scrive Belting, avrebbe avuto luogo al MoMA con la retrospettiva curata da William Rubin e Kirk Varnedoe, *Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), in un contesto artistico ormai del tutto mutato, in cui l'arte aveva perduto la sua precedente fisionomia, esteso la sua definizione, e integrato altri media, manufatti e processi. In questa nuova situazione, in cui era la stessa pratica degli artisti contemporanei a non rendere più possibili distinzioni come quella tra *high art* e artefatto etnografico, il primitivismo si trasformava in un concetto anacronistico.

The MoMA exhibition of 1984 had still been a colonial project, although it took place in the postcolonial era. Jean-Hubert Martin was ready to go beyond this divided world by proclaiming division as a practice had to be abolished.²³

La scelta di presentare la mostra del Centre Pompidou come scena inaugurale del nuovo processo di globalizzazione dell'arte si inserisce, dunque, in un quadro interpretativo radicato nella lettura del 'contemporaneo' come crisi dell'arte moderna e inoperabilità delle sue *master narratives*; e in una visione di *Magiciens de la terre* come evento di cesura tra la *world art* e la *global art*, caratterizzato dalla contemporaneità

tanto degli artisti occidentali quanto di quelli non occidentali. «Global art emerged, like a phoenix from the ashes, from modern art at the end of twentieth century and opposed modernity's cherished ideals of progress and hegemony»,²⁴ scriveva Belting, sottolineando come l'espansione globale dell'arte contemporanea avrebbe costituito una sfida alla continuità del punto di vista eurocentrico e a quello che definì, assieme ad Andrea Buddensieg, «the western privilege of history». ²⁵ Tuttavia, come ha evidenziato Lucy Steeds nel volume *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la terre' 1989*, l'esposizione di Martin, annunciata come precorritrice della nuova epoca del contemporaneo globale, non produsse una trasformazione delle politiche espositive del Beaubourg; né il museo aveva programmato, in coincidenza con la mostra, l'acquisizione delle opere commissionate agli artisti non occidentali e, quindi, la loro inclusione nelle sue collezioni di arte contemporanea. Il risultato fu che una larga parte di esse confluì, attraverso donazioni e prestiti permanenti, nelle collezioni di altri musei, tra cui il Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie di Parigi, di cui Martin sarebbe divenuto direttore nel 1994. Quest'ultimo, sorto dalle ceneri del Musée Permanent des Colonies, divenuto successivamente il Musée de la France d'Outre-Mer, era stato infine trasformato da André Malraux nel 1960, quando la Francia perse le sue colonie, nel Musée des Arts africains et océaniques, per trasformarsi ancora nel 1991 nel Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO).²⁶ Scrive Steeds, riferendosi nello specifico al lavoro di Cyprien Tokoudagba: «In this way work celebrated for its status as global contemporary art by the curators of 'Magiciens' in 1989 was set back within a timeless and geographically marginalised frame, with the lead curator temporarily accompanying them as ambassador». ²⁷

La questione sollevata dall'autrice interroga la periodizzazione del 'contemporaneo' promossa da Belting, così come il ruolo, attribuito alla mostra, di

20 Goldwater 1938.

21 Il concetto di primitivismo è elaborato da Goldwater in relazione al rapporto tra arte moderna e primitiva. La definizione che fornisce inquadra il primitivismo come un'attitudine artistica, variamente articolata tra 'romantico', 'emozionale', 'intellettuale' e 'inconscio', piuttosto che come una semplice appropriazione formale. Si veda Goldwater [1938] 1986, 250-1. Al contrario, Belting sostiene che il fenomeno del primitivismo va letto nei termini di un'appropriazione esclusivamente formale. Si veda Belting [2005] 2009, 94-5.

22 Belting 2009, 3.

23 Belting 2013, 181.

24 Belting 2009, 2.

25 Belting, Buddensieg 2013, 28.

26 Si veda Féau 1999, 923-38; Conklin 2024, 65-71.

27 Steeds 2013, 87.

‘momento-soglia’ nella storia delle esposizioni del XX secolo.²⁸ Le criticità evidenziate nell’impianto concettuale e storiografico di *Magiciens de la terre*, e alle quali lo stesso Martin si riferì nel corso di un’intervista con Belting, sostenendo che il suo progetto era stato promosso in un contesto storico-artistico in cui il primitivismo «non era ancora morto»²⁹, impongono una riflessione che

non può limitarsi al dato offerto dalla storia delle esposizioni. In questa prospettiva, *Magiciens de la terre* si presenta, ancora oggi, come prodotto complesso di quella crisi, di metodo ed epistemica, rilevata da Belting, che ha attraversato il discorso della storia dell’arte ‘alla fine della storia dell’arte’, ma non alla fine della modernità come progetto politico di emancipazione.

3 Dalla prospettiva dei *global modernisms*

Nel 1993, in un articolo pubblicato sulla rivista *Third Text* e intitolato «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism», Gerardo Mosquera, già co-curatore nel 1989 della terza edizione della Bienal de la Habana, riflettendo sui cambiamenti prodotti dall’ingresso degli artisti non occidentali nella scena espositiva internazionale, sottolineava la necessità di prestare attenzione al discorso sull’anti-eurocentrismo prodotto in Occidente in quegli ultimi anni. Il rischio infatti, scriveva l’autore, era che nonostante le buone intenzioni e l’indiscutibile valore di questa auto-critica, l’Occidente finisse con il fornire al ‘Terzo Mondo’³⁰ una filosofia contemporanea del dialogo tra culture, che avrebbe perpetuato quelle forme di distorsione già prodotte in passato a causa dell’imporsi di un’unica prospettiva d’analisi. Occorreva invece, secondo Mosquera, costruire una cultura contemporanea animata da una pluralità di prospettive che tenesse conto, però, dei problemi sorti nel contesto della ‘globalizzazione occidentale’ e in particolare di quel nuovo esotismo, descritto come vettore di eurocentrismo passivo o di seconda mano, che condizionava la produzione culturale delle periferie a causa dell’incessante richiesta di arte etnica proveniente dai centri del sistema. Non era quindi sufficiente, come accaduto con *Magiciens de la terre*, decentrare il panorama espositivo includendo artisti non occidentali e con essi le loro tradizioni culturali, piuttosto che la loro produzione artistica contemporanea. Il problema ora non riguardava solo la loro visibilità e andava quindi affrontato da altre prospettive: da una parte occorreva che gli artisti non occidentali si sottraessero alle richieste di autenticità avanzate

dai centri del sistema dell’arte;³¹ ma, dall’altra, era anche necessario che la cultura occidentale divenisse finalmente oggetto di un processo di revisione necessariamente plurale, e agito dall’altro. Scriveva Mosquera: «Intercultural involvement consists not only of accepting the Other, it also implies that the Other does the same with me, problematising my self-awareness».³² La posta in gioco in questo processo era alta, dal momento che a dover essere de-costruito era innanzitutto il mito occidentale del valore universale dell’arte. E per farlo, concludeva Mosquera, bisognava passare necessariamente attraverso «una prospettiva metodologica pluralistica», in grado di cogliere il carattere ibrido dei processi artistici, sociali e culturali.³³

Venti anni dopo, in un contesto storico-artistico mutato nelle premesse e negli obiettivi, Christian Kravagna introduceva il suo articolo «Toward a Postcolonial Art History of Contact» (2013), pubblicato sulla rivista *Texte zur Kunst*, notando come molti dei discorsi prodotti a partire dal *global turn* sembrassero ancora arenati nella vecchia contrapposizione tra storia dell’arte occidentale e storie delle arti extraeuropee. Autori come Hans Belting e Peter Weibel, concentrati sulla tesi di una riorganizzazione globale del sistema dell’arte che, dalla loro prospettiva, avrebbe avuto inizio nel 1989, continuavano a indicare in *Magiciens de la terre* il momento di nascita della *global art*, cancellando così le ambizioni e i traguardi raggiunti in decenni dai movimenti anticoloniali e dalle modernità e i modernismi non occidentali. Da questa prospettiva, il carattere di soglia attribuito a *Magiciens de la terre* da Belting non faceva altro che rafforzare una prospettiva post-eurocentrica

²⁸ La definizione di *Magiciens de la terre* come ‘momento-soglia’ nella storia delle esposizioni del XX secolo è stata utilizzata da Alain Seban, già presidente del Centre Georges Pompidou, nella sua prefazione al catalogo *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. Si veda Seban 2014, 5.

²⁹ Martin 2013, 209.

³⁰ Il termine ‘Terzo Mondo’, per quanto oggi appaia desueto, è quello utilizzato da Gerardo Mosquera nel suo testo e, come tale, viene adottato in questo articolo.

³¹ Sul problema dell’arte etnica si era già espresso Rasheed Araeen. Si veda Araeen 1987, 6-35.

³² Mosquera 1993, 41.

³³ Mosquera 1993, 40.

destinata ad alimentare, scriveva Kravagna, una 'retorica del globale', piuttosto che contribuire a una storiografia dei processi di globalizzazione dell'arte, già riscontrabili nel corso del primo Novecento, nelle relazioni di scambio e di interdipendenza tra modernità e modernismi di differenti regioni del mondo. Era necessario, quindi, mettere mano a una storiografia non più orientata dalla sola necessità di superare posizioni eurocentriche, ma in grado di cogliere il carattere già decentrato, globale e plurale del moderno, esito del processo coloniale. Al contrario, assumere *Magiciens de la terre* come evento soglia del discorso sulla *global art* implicava una ripetizione di quelle stesse rimozioni operate dal suo curatore nella selezione degli artisti non occidentali e, con esse, di tutte quelle esperienze artistiche, politiche e culturali che pure avevano avuto, tra i loro crocevia, capitali europee come Parigi, durante le fasi storiche del colonialismo e della decolonizzazione.³⁴

Successivamente Kravagna, nel suo *Transmodern. An Art History of Contact, 1920-60*, volume pubblicato nel 2022, insiste sul carattere ancora eurocentrico di *Magiciens de la terre* e, citando quanto scritto da Geeta Kapur nel suo saggio *Curating in Heterogeneous Worlds*,³⁵ evidenzia come il paradigma curatoriale della mostra avesse prodotto proprio quella dicotomia tra artisti 'indigeni' non occidentali e 'avanguardisti' occidentali cui faceva riferimento Mosquera nel suo articolo del 1993. «*Magiciens de la terre* represented the Eurocentric point of view of a team of white curators – a postmodern version of anthropological and primitivist legacy of colonial modernism»,³⁶ scrive Kravagna, chiedendo, in conclusione del suo discorso, quali esiti avrebbe potuto produrre, su una ri-articolazione post-eurocentrica della storia dell'arte, la scelta non di *Magiciens de la terre* ma di *The Other Story* come evento soglia della *global art history*.

A sua volta Monica Juneja, nell'introdurre il suo volume *Can Art History Be Made Global?*

Meditations From The Periphery, pubblicato nel 2023, nota come l'interpretazione dei processi di globalizzazione dell'arte promossa da Hans Belting continuasse a informare il dibattito sulla periodizzazione della *global art*, ovvero il suo esordio nel 1989. Tuttavia, scrive Juneja, la popolarità di questa definizione sottovalutava non solo il suo presentismo, ma anche le sue premesse eurocentriche. L'arte non occidentale, infatti, dipendeva dall'intervento dei curatori occidentali per il suo riconoscimento e, a sua volta, questa dipendenza aveva portato a produrre un tipo di arte che potesse essere considerata 'globale'. Da questa prospettiva, la 'globalità' doveva necessariamente essere pensata come un attributo prodotto e fatto circolare da una rete di attori tra loro interconnessi, che contribuivano a rafforzare, citando Gerardo Mosquera, quella divisione gerarchica, caratteristica del sistema dell'arte, tra «culture che curano» e «culture che sono curate». ³⁷ L'analisi di *Magiciens de la terre* si rendeva, dunque, ancora indispensabile, proprio perché continuava a essere pensata come la prima mostra globale di arte contemporanea. Analizzarla dalla prospettiva attuale significava comprendere se essa fosse stata in grado di generare un nuovo spazio discorsivo e nuove geografie culturali; oppure, al contrario, se avesse stabilito nuovi confini in sostituzione di quelli precedenti. In ogni caso, *Magiciens* resta centrale all'interno del dibattito storico-artistico perché essa agisce, con le parole di Geeta Kapur, nei termini di una «produzione provocativa»: mettendo, cioè, alla prova i modelli tradizionali della storia occidentale dell'arte; ma, anche, sollevando questioni inerenti lo sviluppo storico delle pratiche artistiche non occidentali, entro un contesto discorsivo a carattere postcoloniale.³⁸

The *Magiciens'* agenda admitted the modernizing process in the rest of the world, but within an anthropological paradigm of tradition-and-change that ultimately disavowed

³⁴ A queste esperienze, lo stesso Centre Pompidou ha recentemente dedicato una mostra *Paris Noir. Circulations artistiques et luttes anticoloniales, 1950-2000* (19 marzo-30 giugno 2025), curata da Alicia Knock. Questa esposizione va inquadrata come esito delle politiche museali adottate dal Beaubourg in risposta al *global turn*, tra cui mi limito a indicare l'avvio, nel 2010, del programma «Recherche et Mondialisation», sotto la direzione scientifica di Catherine Grenier, finalizzato a promuovere «le développement d'une collection rendant compte de tous les aspects de la scène artistique mondiale, et participe au 'grand chantier' de réécriture de l'histoire de l'art du XX et du XXI siècle» (Grenier 2013, 9). Tra le prime iniziative di questo programma troviamo l'esposizione *Modernités plurielles de 1905 à 1970* (23 ottobre 2013-26 gennaio 2015), riallestimento delle collezioni 'moderne' del museo. E la pubblicazione del volume *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours* (2013), che raccoglie saggi di autori centrali dei *postcolonial* e *cultural studies*, alternandoli, in ordine cronologico, a quelli di artisti, critici e storici dell'arte.

³⁵ Kapur 2013, 178. Si riporta la citazione per intero: «My own criticism is focused on the way this curatorial paradigm for contemporary art set up a binary of the *indigenous* and the *avant-garde*; mapped it over swathes of the globe in geographical terms; then weighed the balance of potentialities between *individual agency* (of northern artists) and *timeless consanguinity* (of artists from the south)».

³⁶ Kravagna 2022, 55.

³⁷ Mosquera 1994, 133.

³⁸ Kapur 2013, 178-91.

the plurality of modernism. It obfuscated the actual anticolonial/postcolonial discourse of democracy, civil and political rights, that gives cultural transformations an edge. Nor was the terrain anywhere mapped by people's living struggles, as Jean Fisher and Guy Brett pointed out, even a conceptual recognition of which would have led to other choices than what the trope of *Magiciens* provided.³⁹

A distanza di venticinque anni dal 1989, mentre Kapur tornava a interrogare il dibattito storico-artistico generato dalla mostra da una prospettiva analoga a quella di Rasheed Araeen in «Our Bauhaus Others' Mudhouse», il Centre Pompidou promuoveva l'esposizione documentaria *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, curata da Didier Schulmann, direttore della Bibliothèque Kandinsky. Nel testo redatto per il catalogo di questa mostra, Jean-Hubert Martin sosteneva che *Magiciens de la terre* era stata concepita come un «sujet de plaisir», ma che si era trasformata in un oggetto di scontro ideologico, a causa di approcci interpretativi estranei al suo impianto concettuale e mutuati dal dibattito sul postmoderno, la critica postcoloniale e i *cultural studies*.⁴⁰ A distanza di oltre due decenni dalla mostra, e a quasi quaranta da oggi, tornare sull'idea di un «sujet de plaisir», inteso come dimensione del piacere estetico, fa emergere l'ambiguità e le contraddizioni di un'operazione la cui problematicità non era percepibile dal curatore e dal suo team, ma che ha aperto, in ambito storico-artistico, ben altre questioni che quella estetica.

Nello stesso 2014 il museo proponeva un riallestimento delle sue collezioni di arte moderna con la mostra *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, curata da Catherine Grenier, dal 2010 direttrice del programma «Recherche et mondialisation», promosso dal Centre Pompidou in risposta al *global turn*. Nel suo testo in catalogo Grenier scriveva:

«Modernités plurielles» est une présentation des collections du Centre Pompidou fondée sur une relecture critique de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Cette exposition-manifeste, fruit de recherches menées par une large équipe de conservateurs et de jeunes chercheurs universitaires, est une première proposition de renouvellement du discours conventionnel sur l'art moderne. Elle rompt avec de longues années de consensus autour d'un récit unifié, linéaire et progressiste, proposé avec de légères variantes nationales par l'ensemble des musées occidentaux. Ce consensus, aujourd'hui en crise, demande à être actualisé et rétabli sur de nouvelles bases. Deux phénomènes conjoints nous y engagent: la relecture critique de la modernité occidentale et le contexte de la mondialisation. La remise en cause des discours dominants et des hiérarchies établies, comme la conscience de l'inadaptation du schéma existant pour la prise en compte d'une histoire de l'art mondiale, sont des injonctions pressantes. Cette proposition en forme d'exposition y répond, et pose les prémisses d'une révision historique.⁴¹

In questo passaggio, così come nel resto del testo, non troviamo alcun riferimento a *Magiciens de la terre*. Al contrario, Grenier cita Rasheed Araeen e *The Other Story*, per sottolineare il punto di origine o la soglia di un discorso, a partire dal quale aveva avuto inizio la revisione del modernismo e, con esso, del costruito occidentale del 'canone'.⁴² In un radicale rovesciamento di prospettiva, il museo accoglieva quindi l'eredità di *The Other Story*, e ripartiva dal 1989 assumendo questa data non come punto di avvio ma come punto di transizione dentro un processo, quello della globalizzazione dell'arte, osservato ora non più solo dalla prospettiva del 'contemporaneo', come accaduto con *Magiciens de la terre*, ma retrocedendo in direzione del 'moderno'.

³⁹ Kapur 2013, 178.

⁴⁰ Martin 2014, 376. Si riporta la citazione integrale: «On a tout dit sur *Magiciens de la terre*. L'exposition est devenue un objet d'étude qui m'échappe, un objet d'affrontements idéologiques, alors qu'elle était un sujet de plaisir! *Magiciens de la terre* résultait d'une investigation et d'une curiosité au spectre si large que je me suis refusé à livrer les clés d'interprétation avec l'exposition. Je n'ai cessé de dire qu'il fallait la voir et que le visiteur serait confronté à son propre savoir, à son jugement et à son envie de découverte. *Magiciens de la terre* a été analysée au filtre de doctrines relevant du politique, du marxisme, du postmodernisme, du racisme, du postcolonialisme, des *cultural studies*, or l'exposition ne relevait d'aucune de ces doctrines. Le mot mondialisation n'existait pas».

⁴¹ Grenier 2013, 15.

⁴² Grenier 2013, 17.

Bibliografia

- Araeen, R. (1987). «From Primitivism to Ethnic Art». *Third Text*, 1(1), 6-25.
- Araeen, R. (1989). «Our Bauhaus Others' Mudhouse». *Third Text*, 3(6), 3-17.
- Araeen, R. (1989). *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post War Britain* = *Catalogo della mostra* (Londra, 29 novembre 1989-4 febbraio 1990). London.
- Belting, H. [1983] (1990). *La fine della storia dell'arte, o La libertà dell'arte*. Torino.
- Belting, H. [1995] (2003). *Art History after Modernism*. Chicago; London.
- Belting, H. [2005] (2009). «Imagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia». Pinotti, A.; Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano.
- Belting, H. (2009). «Contemporary Art as a Global Art. A Critical Estimate». Belting, H. et al. (eds), *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*. Ostfildern, 38-73.
- Belting, H. (2013). «From World Art to Global Art: View on a New Panorama». Belting, H. et al. (eds), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* = *Catalogo della mostra* (Karlsruhe, 17 settembre 2011-5 febbraio 2012). Cambridge, Mass.; London, 178-86.
- Chambers, E. (2014). *Black Artists in British Art. A History Since the 1950s*. London.
- Centre Pompidou, (1989), *Les étapes d'un projet* (Cartella Stampa), <https://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>.
- Cohen-Solal, A.; Martin, J.H. (2014). *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 27 marzo-8 settembre 2014). Paris.
- Conklin, A. (2024). «Le musée permanent des Colonies et le musée d'Ethnographie du Trocadéro. Une vocation coloniale partagée dans les années 1930?». *Homme & Migrations*, 3(1346-1347), 65-71.
- Doy, G. (2000). *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*. London.
- Fisher, J. (2009). «The Other Story and the Past Imperfect». *Tate Papers*, 12. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect>.
- Fabian, J. [1983] (2021), *Il tempo e gli altri: come l'antropologia costruisce il proprio oggetto*. Milano.
- Féau, E. (1999). «L'art africain au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie: collections et perspectives pour le musée du quai Branly». *Cahiers d'études africaines*, 39(155-156), 923-38.
- Grenier, C. (2013). *Modernités plurielles de 1905 à 1970* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 23 ottobre 2013- 26 gennaio 2015). Paris.
- Harney, E. (2004). *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal*. London.
- Kravagna, C. (2013). «Toward a Postcolonial Art History of Contact». *Texte Zur Kunst*, 91, 110-31.
- Kravagna, C. (2022). *Transmodern. An Art History of Contact, 1920-60*. Manchester.
- Juneja, M. (2011). «Global Art History and the Burden of Representation». Belting, H. et al. (eds), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern, 274-97.
- Juneja, M. (2023). *Can Art History Be Made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin.
- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice*. New Delhi.
- Kapur, G. (2013). «Curating in Heterogenous Worlds». Dumbadze, A.; Hudson, S. (eds), *Contemporary Art. 1989 to the Present*. Chichester, 178-91.
- Lemke, S. (1998). *Primitivism Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. New York.
- Lusini, V. (2013). *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*. Verona.
- Mancini, G. (2017). «Tra storia dell'arte e antropologia delle immagini. Hans Belting, interprete della Global Art History». *Annali di Storia dell'Arte*, 1, 359-73.
- Marchetti, L. (2021). «La storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte». *Rivista di estetica*, 77, 110-23.
- Martin, J.H. (1989). *Magiciens de la terre* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 18 maggio-14 agosto 1989). Paris.
- Mercer, K. (ed.) (2005). *Cosmopolitan Modernisms*. London.
- Mercer, K. (2016). *Travel & See. Black Diaspora Art Practices Since 1980s*. Durham.
- Mitter, P. (2008). «Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery». *The Art Bulletin*, 15(4), 531-48.
- Mosquera, G. (1993). «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism». *Third Text*, 21(3), 35-41.
- Mosquera, G. (1994). «Some Problems in Transcultural Curating». Fisher, J. (ed.) *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, 133-9.
- Orlando, S. (éd.) (2013). *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris.
- Pinto, R. (2012). *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*. Milano.
- Steeds, L. et al. (eds) (2013). *Making Art Global (Part 2.) 'Magiciens de la terre' 1989*. London.

L'archivio nomade

Il *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli (2013)

Miriam Rejas Del Pino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article re-reads the *Disobedience Archive* through the notion of threshold at curatorial, institutional, and spatio-temporal levels. It posits the archive-as-device, activated differently by each display, and asks whether Rivoli's parliamentary layout can turn the museum into a deliberative arena without neutralising dissent. By comparing it with, *The Zoetrope* (Venice Biennale, 2024), the paper examines how the shift to a spiral reshapes perception while preserving the archive's nomadic, critical vocation and its genealogical, constellation-based logics.

Keywords Disobedience Archive. Threshold. Temporality. Genealogy. Moving-image.

Sommario 1. Introduzione. – 2. L'archivio è anfibio. – 3. Soglie. – 3.1. Soglia curatoriale. – 3.2. Soglia istituzionale. – 3.3. Soglia spaziale e temporale. – 3.4. Contrappunto: *The Zoetrope* alla 60a Biennale (2024). – 4. Il *DA* come soglia politica: portare alla luce il rimosso.

1 Introduzione

La nozione¹ di soglia – intesa come operatore liminale tra inclusione ed esclusione, tra visibile e invisibile, tra riconoscimento e marginalità – può rivelarsi euristica se adoperata come lente teorica nel dibattito sugli archivi del contemporaneo e sulle pratiche artistiche e curatoriali che li rielaborano. Il *Disobedience Archive* (DA), archivio nomade avviato da Marco Scotini nel 2005, costituisce uno di questi casi: ogni sua iterazione

espositiva rimonta documenti audiovisivi di lotte, azioni e pratiche di disobbedienza, trasformando la consultazione del materiale documentale in una esperienza critica. Questo saggio non si sofferma sull'idea, ormai acquisita, che gli archivi siano tutt'altro che contenitori neutri,² ma si concentra su come un archivio esposto, attraverso l'allestimento, possa attivare o neutralizzare la propria carica critica.³ Seguendo Aleida Assmann,

1 Studio condotto nell'ambito del Progetto *ARTCHAE – Rediscovering Video and Installation Art as an Archaeology of Telepresence*, Prot. P2022EMWP4 finanziato dall'Unione Europea – Next-GenerationEU – PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) – MISSIONE 4 COMPONENTE 2, INVESTIMENTO N. 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) – CUP N. H53D23009240001. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della Commissione Europea. Né l'Unione Europea né la Commissione Europea possono essere ritenute responsabili per essi. Il progetto è condotto dall'Università degli Studi di Milano e dall'Università Ca' Foscari di Venezia.

2 Per questa riflessione si rimanda, più in generale, a Derrida 1995 e Foucault 1969.

3 Anche Ernst van Alphen ha descritto con chiarezza questa dinamica, parlando di un sistema in cui «gli archivi ricoprono due tipi di conoscenza: quella che può essere articolata e oggettivata dalle regole discorsive, e quella che rimane trascurata a causa delle stesse regole discorsive, che ora funzionano come regole di esclusione» (Van Alphen 2023, 10).



Peer review

Submitted 2025-10-08
Accepted 2025-11-17
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Rejas Del Pino | 4.0



Citation Rejas Del Pino, P. (2025). «L'archivio nomade. Il *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli (2013)». *Venezia Arti*, 34, 103-112.

per la quale controllare gli archivi è come controllare la memoria,⁴ e alla luce delle recenti riflessioni sull'esposizione di archivi,⁵ il DA viene qui interrogato come dispositivo che articola piani mnestici e politici sia attraverso i materiali che conserva, sia a partire dall'analisi delle sue forme sensibili, ovvero, della sua consistenza plastica e sensoriale.⁶ Come nota Stefania Zuliani, gli archivi esposti, in quanto depositi di memoria, sono coinvolti in continui «processi di sprofondamento e di riemersione» capaci di mobilitare diversi significati in ogni progetto espositivo.⁷ Esporre un archivio significa allora costruire narrazioni attraverso forme plastiche e flussi spaziali, intrecciando (in modo più o meno consapevole) temporalità e sguardi differenti: questo permette di ridefinire, di volta in volta, le proprie condizioni di possibilità.

Muovendo da queste premesse, il presente articolo indagherà le tattiche e forme espositive del *Disobedience Archive* (DA) (2005-) nella presentazione al Castello di Rivoli (2013) per verificare in che misura il dispositivo espositivo può preservarne la forza critica evitando una museificazione del dissenso in un contesto istituzionale.⁸ Per dare risposta a questo quesito, la soglia non verrà introdotta come categoria esterna al caso di studio, bensì fatta emergere dalle modalità espositive del *Disobedience Archive* stesso, in particolare nella configurazione parlamentare esposta al Castello di Rivoli, dove lo spettatore attraversava una serie di passaggi concreti per fruire la mostra: dall'architettura barocca del museo all'aula-emiciclo montata al suo interno, dai corridoi laterali alle nove sezioni tematiche che scandiscono l'archivio. È a partire da questa costruzione architettonica e concettuale che la soglia si configura come categoria porosa, utile a mettere in moto una lettura critica del DA. Dal punto di vista del dispositivo mediale, inoltre, la soglia corrisponde alla superficie dello schermo, che divide mondo diegetico ed extradiegetico, immagine e realtà, e con le sue *affordances* invita a riflettere sulla permeabilità

di questa separazione⁹. In questo senso, la soglia viene impiegata sia come metafora interpretativa, sia come figura euristica capace di tenere insieme, nell'analisi offerta, la dimensione plastica (sensibile) e quella concettuale dell'archivio. In particolare, la sua applicazione avviene lungo tre assi di indagine direttamente desunti dal display del DA: quello curatoriale, poiché le sezioni tematiche e i loro attraversamenti sostituiscono tassonomie chiuse con costellazioni di materiali; quello istituzionale, poiché l'emiciclo parlamentare, sospeso dentro l'involucro del museo, delimita e negozia ciò che entra nel campo di legittimazione museale; e, infine, quello spaziale-temporale, poiché la coesistenza di durate, formati e ritmi differenti modula i tempi di accesso e di visione. Assumere la soglia come modello significa valutare l'allestimento del DA in base alle relazioni che instaura tra le opere e lo spettatore, a come redistribuisce ruoli e tempi di visione, e alle sincronizzazioni e attriti che produce tra documenti, pubblico e istituzione. L'analisi del DA a Rivoli, condotta come studio di caso, si fonda su una combinazione di fonti – testi curatoriali e critici, interviste, descrizioni delle singole opere e ricostruzioni del funzionamento del display basate su documentazione fotografica. L'analisi di Rivoli viene messa in relazione con un secondo caso di esposizione del DA, *The Zoetrope* (60a Biennale di Venezia, 2024), che funge da contrappunto per interrogare la trasferibilità del modello espositivo analizzato. Infine, il quadro teorico intreccia in modo mirato la riflessione foucaultiana sul dispositivo,¹⁰ le proposte di Hal Foster sull'*archival impulse*,¹¹ la *media archaeology* di Wolfgang Ernst¹² e le teorie della politica estetica del display.¹³ In questo saggio l'espressione 'archivio disobbediente' viene assunta in senso duplice: a partire dalla denominazione del progetto di Scotini, si propone di estenderla a categoria operativa per designare quegli archivi che, attraverso la propria messa in forma, mettono in crisi i regimi di visibilità e di legittimazione istituzionale.

4 Assmann 2010, 97-108.

5 Maiorino et al. 2022; Osthoff 2009; Van Alphen 2023; Zuliani 2022.

6 Castellani 2022; Greimas, Courtés 1979.

7 Zuliani 2022, 25-6.

8 Uso qui 'museificazione del dissenso' per definire l'insieme di forme e protocolli di display che cristallizzano la conflittualità in singoli documenti esemplari, Zuliani 2022, 25-31.

9 Cf. Bruno 2016 e Strauven 2021.

10 Tra gli altri Foucault 1969 ed Enwezor 2008.

11 Foster 2004.

12 Ernst 2011; 2013.

13 Bennett 1994; Rancière 2008; Bishop 2012; 2013.

2 L'archivio è anfibio

Uno dei 'pericoli' derivati dall'esposizione di un archivio è che la sovraesposizione museale ne neutralizza la forza eversiva. Al livello esemplificativo, uno dei rischi interpretativi più comuni di esporre il materiale documentale in teche è «finire con il ridurre la complessità dei significati ad una (apparente) linearità di racconto»¹⁴ e di generare un effetto di nostalgia mediale che privi il documento della sua funzione critica. Per mantenerne la sua forza in quanto 'testimone-frammento', conviene pensare l'archivio come un sostrato fermentante, complesso e stratificato, capace di generare nuove associazioni e convocare diverse regioni di senso a ogni esposizione. In questo senso Achille Mbembe ha colto la condizione «anfibia» dell'archivio, che egli descrive come al tempo stesso «fondamento e detrito, partecipe del mondo dei vivi e di quello dei morti».¹⁵

Marco Scotini ricorda come, nel Disobedience Archive, il compito dell'archiviazione consista proprio nel riportare alla luce «memorie collettive sepolte, corpi disobbedienti, ruoli repressi, libri

interdetti, cartografie marginali, esposizioni rimosse»¹⁶ e come, in quanto «atlante delle tattiche contemporanee di resistenza», esso trasformi l'archivio in un campo di forze aperto, raccogliendo documentazioni di performance, interventi urbani, azioni collettive e individuali che sfidano i paradigmi istituzionali.¹⁷ È proprio in questa tensione tra attivazione e neutralizzazione del materiale documentale che si gioca il destino politico dell'archivio contemporaneo. Nel caso del DA, a ogni esposizione il progetto mette a fuoco questa tensione grazie al ripensamento delle relazioni tra documento e azione, tra passato e presente, tra archivio privato e archivio istituzionale.¹⁸ È in questo senso che il presente caso studio rappresenta una forma paradigmatica di 'archivio disobbediente': non soltanto perché raccoglie materiali di svariate lotte sociali, ma perché sperimenta forme di messa in spazio che mettono in discussione le procedure stesse di selezione, conservazione e storicizzazione dei documenti di archivio.

3 Soglie

3.1 Soglia curatoriale

Nel 2013 il museo ha ospitato The Republic, edizione italiana del Disobedience Archive articolata in nove sezioni tematiche - 1977: The Italian Exit, Protesting Capitalist Globalization, Reclaim the Streets, Bioresistance and Society of Control, Argentina Fabrica Social, Disobedience East, Disobedience University, The Arab Dissent - cui, in quell'anno, si è aggiunta Gender Politics. Questa prima suddivisione per "blocchi" tematici mostra come la soglia curatoriale operi anzitutto come dispositivo di selezione e di montaggio:

decidere cosa entra e cosa resta fuori da ciascuna sezione, ma anche quali relazioni possano emergere tra contesti geografici, temporalità e forme di lotta eterogenee, diventa una modalità per tracciare contaminazioni inedite tra le pratiche e gli immaginari della disobbedienza. La natura mobile dei contenuti del DA costituisce uno dei suoi tratti distintivi e trova corrispondenza anche nella sua configurazione spaziale. Tuttavia, questa sua 'nomadicità'¹⁹ non deve essere intesa in senso generico, bensì come risultato di scelte precise di

¹⁴ La citazione completa dice: «Se l'esigenza è quella, più che comprensibile, di condividere con un pubblico non specialistico la conoscenza di materiali che i musei conservano per ragioni di studio e di ricerca, è opportuno tener conto di come l'esposizione possa in qualche modo fissare in una visione semplificata e, ovviamente, tendenziosa quel fermento di significati di cui, si è detto, l'archivio (ogni archivio) è a un tempo deposito e produttore. [...] Insomma, il pericolo che si corre mostrando gli archivi è quello di disinnescare per forza di esposizione quel potenziale eversivo, trasformativo di cui gli archivi sono irrinunciabile riserva» (Zuliani 2022, 31).

¹⁵ Mbembe 2002, 19-26.

¹⁶ Scotini 2022b, 40. La questione ha una rilevanza metodologica significativa per il progetto ARTCHAE, nel momento in cui sono stati interrogati più archivi di natura diversa, come ARGOS, EAI, Bevilacqua La Masa e Le radici del nuovo di MEET Center. Per un approfondimento si rimanda a De Rosa, Grespi, Lazzari, Soldani 2026.

¹⁷ Cf. Scotini 2022c e «The Disobedience Archive» 2022.

¹⁸ Il DA è già stato spostato in una quindicina di occasioni. Si veda il sito del *Disobedience Archive* per una mappatura accurata dei vari interventi.

¹⁹ Si precisa che, in questo contesto, il concetto di «archivio nomade» si distingue nettamente dalla logica della mostra itinerante convenzionale - dal *blockbuster* alla grande retrospettiva museale - che, pur spostandosi logisticamente, tende a mantenere pressoché invariati display e contenuti in ogni sede, perseguendo soprattutto la massima legittimazione istituzionale. Nel caso del DA, invece, il nomadismo è inteso come pratica curatoriale critica: ogni spostamento implica una riattivazione e una

politica espositiva: il progetto si sposta fra spazi indipendenti, musei e biennali e, a ogni tappa, cambia configurazione, ridefinendo sezioni, criteri di inclusione dei materiali e modalità di accesso del pubblico. È in questo passaggio continuo tra la sua dimensione auto-organizzativa e l'esposizione istituzionale che il DA si colloca su una soglia: l'archivio di Scotini è privo di una collocazione permanente, ma è capace di innestarsi in contesti museali senza esserne integralmente assorbito. In questo senso, il *Disobedience Archive* mette alla prova la tenuta stessa della nozione di archivio, che viene pensato come dispositivo che «espone l'inarchiviabile»,²⁰ che si nutre di discontinuità e che riflette su ciò che può essere incluso nei regimi di storicizzazione e ciò che tende a esserne escluso. Questa logica di montaggio si manifesta con chiarezza nell'allestimento di Rivoli, in particolare nella sezione *1977: The Italian Exit*, dove i video e i film non pretendono di illustrare in modo esaustivo un importante capitolo storico nazionale, ma fungono da cerniere capaci di mettere in cortocircuito militanze italiane e soggettivazioni giovanili con casi internazionali. Da questo tipo di interventi si dispiega una vera e propria cartografia audiovisiva che consente di leggere le forme di resistenza in direzioni molteplici, oltrepassando di fatto i confini del contesto locale. Analogamente, la sezione *Protesting Capitalist Globalization* raccoglie situazioni in cui azione, documento e messa in scena si sovrappongono, l'archivio si fa lente di ingrandimento e, al tempo stesso, portavoce, ridefinendo a ogni iterazione i pesi e le scale delle lotte rappresentate. A Rivoli, la soglia in quanto concetto operativo si concretizza proprio nel passaggio tra sezioni che isolano momenti storici situati, come *1977: The Italian Exit*, e sezioni esplicitamente transnazionali, come *Protesting Capitalist Globalization* o *Disobedience East*. Grazie a questa porosità tra 'categorie', lo spettatore è continuamente posto di fronte a categorie porose che connettono episodi locali a orizzonti globali, invitandolo a pensare come le lotte si traducano, si trasformino o si interrompano nel salto da una sezione all'altra. In questa cornice, più che

strutturare una tesi, la curatela innesca protocolli di accostamento e di attrito in cui a importare sono soprattutto le relazioni che si stabiliscono tra i video e i film. Ne risulta, per lo spettatore che esperisce questo archivio nomade, un regime di conoscenza sempre labile e parziale dove l'archivio resta deliberatamente attraversabile. La sua coerenza non è data dall'unità di un autore o da estremi cronologici comuni, ma dalla tenuta del campo di forze che convoca. È in questo senso che il lessico dell'atlante, nel senso warburghiano ripreso poi da Didi-Huberman,²¹ coglie con precisione la logica aggregativa del DA - e, più in generale, di un "archivio disobbediente": il processo di esposizione del materiale non si fonda su un albero genealogico, forma canonica di molti archivi, ma sulla costruzione di costellazioni mobili, in cui i documenti entrano in rapporti variabili di prossimità, eco e attrito.²² Su questo punto il concetto di archival impulse avanzato da Hal Foster si rivela euristico, perché permette di pensare la funzione dell'archivio al di là di una totalità del sapere, configurandolo invece come dispositivo capace di produrre montaggi, interruzioni e frammenti che producono effetti di senso.²³ In questa prospettiva, il *Disobedience Archive* si configura come una costellazione a livello strutturale: ogni materiale è potenzialmente connesso a molti altri ed è ogni nuova esposizione ad aggiornare una specifica combinazione, ridisegnando le traiettorie di lettura possibili e attivando determinati dispositivi interpretativi.

Questa metodologia curatoriale, che spinge l'archivio a testare i propri limiti, propone una configurazione che echeggia ciò che Cristina Baldacci definisce «archivi impossibili», dei repertori refrattari a ogni tassonomia stabile, che più che ordinare i materiali producono connessioni inedite attraverso il gesto curatoriale.²⁴ Nel caso di Rivoli, queste scelte trovano una concreta ricaduta nelle soluzioni di display poiché l'emiciclo parlamentare, con il suo regime di enunciazione decentrato, rende operativa la logica costellativa che sta alla base del progetto e offre allo sguardo spostamenti continui tra sezioni, temporalità e geografie distanti.

riconfigurazione delle sezioni, dei criteri di inclusione e delle modalità di accesso, preservando la sua vocazione di «archivio-dispositivo» e negoziando di volta in volta la propria presenza nei contesti istituzionali.

20 Scotini 2022b.

21 Didi-Huberman 2010.

22 Didi-Huberman 2010; Foster 2004.

23 Foster 2004.

24 Baldacci 2016.

3.2 Soglia istituzionale

Come si è già tentato di esplicitare, l'esposizione del *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli rappresenta un passaggio emblematico per comprendere le tensioni che si producono quando pratiche di disobbedienza e di resistenza entrano in una cornice museale. L'allestimento del castello trasformò le sale del terzo piano in uno spazio che ricordava un parlamento: una grande struttura modulare a forma di emiciclo era disposta trasversalmente alle sale e presentava degli elementi che evocano banchi assembleari, dei monitor su più file all'altezza dello sguardo e delle panche che consentivano soste prolungate. Questa architettura temporanea era affiancata, in una sala adiacente, da tavoli e scaffalature che contenevano pubblicazioni, *ephemera* e oggetti e materiali documentari. Grazie a questa disposizione parallela, l'aula-video e l'area documentaria si contaminavano a vicenda²⁵. Esponendo il DA, l'istituzione torinese ha ospitato un progetto che ha rimesso in questione il ruolo stesso del museo come istituzione deliberativa, storicamente situata. L'esposizione, infatti, abbandonava la tradizionale gerarchia delle immagini in movimento organizzate secondo un ordine prefissato e le riconfigurava in un dispositivo orizzontale, in cui le singole voci possono essere attivate in modo indipendente. In questo modo, ogni sezione del *Disobedience Archive* costituiva una costellazione di materiali, in cui fratture, ritorni ed emergenze si riverberavano trasversalmente sulle altre. All'interno della sezione 1977: *The Italian Exit*, il film *Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* di Alberto Grifi (1976-77) documentava in presa diretta il carattere militante dei movimenti giovanili italiani e si presentava come 'testimonianza' vivente di corpi e conflitti, riattivando la tensione politica del '77 nel presente dell'osservatore. È importante notare come film come quello di Grifi convivessero con opere di Harun Farocki e Andrei Ujică, con le ricerche di Ursula Biemann sulla globalizzazione e con i video prodotti dal collettivo egiziano Mosireen durante la rivoluzione del 2011, tra gli altri. Proprio nel passaggio tra istituzione museale nazionale e costellazione di lotte transnazionali si

gioca il cortocircuito tra scale e geografie diverse. Il display parlamentare di *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli, lungi dall'illustrare la democrazia come concetto, mirava a trasformare il museo in un'arena pubblica, collocandosi nella direzione già delineata da Andrea Fraser, secondo cui dalla critica delle istituzioni si passa a un'istituzione di critica.²⁶ A Rivoli questo passaggio prende la forma, molto concreta, di un'assemblea di schermi che sostituisce alla frontalità della sala museale un regime di enunciazione decentrato: non c'è un punto di vista privilegiato, non c'è un'opera 'principale', ma una pluralità di posizioni da cui parlare e guardare. Il parlamento, se usato come forma espositiva in linea con il DA, può fungere da pratica istitutiva, nel senso di Raunig:²⁷ non una semplice critica dell'istituzione, ma un dispositivo che ne trasforma dall'interno le funzioni, producendo nuove modalità di partecipazione, visibilità e decisione.

Questo guardare alla storia restando concentrati sul presente permette di comprendere l'oggi con uno sguardo al futuro e reimmaginare il museo come un agente attivo, calato nella storia, che non parla nel nome di un orgoglio o di un'egemonia nazionale ma pone domande e articola un dissenso creativo. Non vuole uno spettatore incantato in una contemplazione auratica di singole opere, ma uno consapevole di aver di fronte questioni e posizioni da leggere e magari contestare.²⁸

Se, nel senso dell'«exhibitionary complex» di Tony Bennett,²⁹ il museo moderno ha storicamente disciplinato corpi e saperi attraverso una logica espositiva verticale e centralizzata, il *Disobedience Archive* introduce invece un dispositivo orizzontale e privo di centro che redistribuisce posizioni di parola e di visione.³⁰ Poiché l'allestimento parlamentare non organizza i contenuti secondo un principio gerarchico, si può affermare che frammenta e moltiplica i punti di accesso, sollecitando nello spettatore un ruolo attivo. In questo contesto, il pubblico 'ideale' del *Disobedience Archive* non è immaginato come una

²⁵ Sull'importanza degli *ephemera* nello studio degli audiovisivi si veda, per il contesto italiano, Comand e Mariani 2019, nonché il progetto in corso diretto da Mariapia Comand, *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta* (PRIN 2022 "Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e gli anni Settanta" CUP: G53D23005900006). Per un inquadramento più ampio si vedano anche Noto, Pesce 2017; Rickards 1977, 2000; Wickham 2010.

²⁶ Fraser 2005.

²⁷ Si rimanda a Raunig 2009; 2013.

²⁸ Bishop 2013, 67.

²⁹ Bennet 1994.

³⁰ O'Doherty 1999.

cittadinanza unitaria da informare, ma come ciò che Michael Warner³¹ definisce un *contro-pubblico*, ovvero una costellazione temporanea di soggetti che si riconoscono reciprocamente attraverso la frizione con i materiali esposti, costruendo legami provvisori tra frammenti, temporalità e lotte. Grazie alla visione collettiva di certe opere video, il DA potrebbe produrre delle comunità effimere e situate che, trovandosi in una vera e propria *zona di contatto*,³² negoziano le proprie differenze, ideologie e dissensi, resi visibili e leggibili anche grazie all'allestimento creato per stare insieme. In sostanza, grazie alla forma parlamentare, il DA conserva la sua vocazione critica e nomade da un lato e, dall'altro, si confronta con le logiche del museo, luogo canonico di legittimazione e di storicizzazione. Ne deriva il paradosso dell'«archiviazione della disobbedienza»: una raccolta nata per destabilizzare l'ordine discorsivo entra in una cornice che rischia di trasformarla in documento o persino 'monumento'.³³

Il DA, che evita agilmente tale pericolo, lavora su una dimensione di attivazione critica nel momento in cui offre al pubblico un insieme di frammenti da attraversare, un percorso aperto in cui la disobbedienza continua ad agire come pratica viva. Infatti, lo spettatore si trova costretto a intraprendere percorsi di visione disordinati. Ne sono un esempio paradigmatico alcuni dei video in mostra della sezione *Gender Politics*: il video del duo composto da Pauline Boudry e Renate Lorenz mette in scena la performatività dei ruoli di genere attraverso *re-enactment*, *lip-sync* e

coreografie minime, in linea con la nozione di performatività di genere elaborata da Judith Butler.³⁴ Collocato in nella sezione specificamente dedicata alla questione di genere, il lavoro incrina la pretesa documentaria dell'archivio e rende visibile l'identità come effetto di senso nata da un insieme di effetti costruiti, pose, citazioni e riprese. Dentro la griglia parlamentare, questo gesto entra in risonanza con proteste di strada e pratiche transfemministe: non per analogia tematica, ma per la composizione di regimi del sensibile³⁵ e di protocolli di fruizione.³⁶ Se la disobbedienza è già iscritta nelle modalità espositive stesse, la storia del Castello di Rivoli radicalizza ulteriormente tale postura. Il museo, iscritto in un'architettura barocca incompleta³⁷ – «tempio contemporaneo» nato «in un iato» fra due corpi storici incompiuti³⁸ – diventa il luogo in cui l'archivio entra in risonanza con un'istituzione che, per storia e vocazione, privilegia opere aperte, processualità e trasformazioni nel tempo. Il parlamento-video che si insedia nel terzo piano di un ex palazzo reale barocco accentua un paradosso: i corpi disobbedienti e le immagini di lotta vengono letteralmente installati nel cuore di un'architettura del potere. Questo gesto non è solo simbolico ma di natura prettamente critico-istituzionale. Il display parlamentare evita la cristallizzazione del senso dei singoli documenti per sua natura, poiché le voci esposte non vengono gerarchizzate, ma iscritte in un campo discorsivo aperto che coinvolge lo spettatore come parte attiva.

3.3 Soglia spaziale e temporale

Se la rimediazione della forma parlamentare al Castello di Rivoli ha messo a fuoco l'idea di soglia istituzionale, il display costituisce, attraverso le sue forme, una soglia eminentemente sensibile. Questa soglia si manifesta concretamente nel modo in cui lo spettatore è invitato a muoversi nello spazio dell'emiciclo, sincronizzando il suo

corpo con i diversi ritmi e durate dei materiali audiovisivi. In questo senso, il DA dispone il materiale audiovisivo secondo logiche che trasformano la consultazione in esperienza: lo spettatore è invitato a muoversi tra frammenti audiovisivi privi di un centro univoco. Ogni cambio di posizione – uno spostamento di pochi

31 Warner 2002.

32 A questo proposito si veda Clifford 1997.

33 Scotini 2022a; Zuliani 2022.

34 Butler 1990, 1993.

35 Rancière 2008.

36 Bishop 2013.

37 Nato come complesso fortificato medievale poi residenza sabauda, il castello fu oggetto all'inizio del Settecento del grande progetto di Filippo Juvarra per Vittorio Amedeo II, rimasto incompiuto. Dopo utilizzi militari e un lungo periodo di degrado, fra il 1979 e il 1984 Andrea Bruno ne ha curato il restauro e l'adattamento museale valorizzando l'incompletezza attraverso innesti contemporanei (scale metalliche, diaframmi in acciaio e vetro) e la riattivazione della Manica Lunga. Il Museo d'Arte Contemporanea ha aperto nel 1984, tra i primi in Italia dedicati stabilmente al contemporaneo e in dialogo con la tradizione torinese dell'Arte Povera. (<https://www.castellodirivoli.org/la-residenza-reale/storia/>).

38 Christov-Bakargiev, Beccaria 2023, 36-7.

passi, un'inversione di sguardo, il passaggio da una panca all'altra – coincide con uno spostamento di tipo temporale. Come osserva Francesca Castellani, «in un display efficace l'archivio diventa soggetto dinamico e mobile di forme sensibili che intercettano il pubblico e interagiscono con lui», e il dispiegamento della dimensione plastica e sensoriale dell'allestimento «rimette in circuito, anche imprevedibilmente, le sue potenzialità simboliche, espressive, emotive, narrative, concettuali».³⁹ In questo quadro, la riflessione di Wolfgang Ernst sulla temporalità dei media risulta particolarmente pertinente come lente analitica, poiché ogni display non si limita a ordinare materiali, ma riconfigura la temporalità dell'archivio operando sui supporti tecnici e sul ritmo della fruizione. La *media temporality* sposta il baricentro dalla storia narrata alla memoria operativa, resa percepibile dai dispositivi e dai montaggi.⁴⁰ Al Castello di Rivoli questo processo di produzione di senso è evidente e allo stesso tempo implicito, infatti la durata dei video, le discontinuità di montaggio e le traiettorie di visione obbligano il visitatore a sincronizzarsi con i materiali, trasformandolo in una sorta di co-montatore. La coesistenza di loop brevi (ne è un esempio il film di Mosireen) e narrazioni lunghe (presenti ad esempio nei video di Farocki e Ujicā) obbliga a tempi di sosta differenti, mentre le postazioni parallele producono sincronie e asincronie di visione: è questa l'«ingegneria del tempo»⁴¹ messa in opera dal display. Più concretamente, nella sezione *Disobedience East*, il film *Videograms of a Revolution* di Harun Farocki e Andrei Ujicā (1992) propone un montaggio di riprese televisive e amatoriali della rivoluzione rumena del 1989. L'opera sposta l'attenzione dalla ricostruzione filologica dell'evento alla sua condizione mediale. Esposto a Rivoli accanto a video più recenti, il film di Farocki e Ujicā mette in evidenza un nesso genealogico fra lotte distanti nel tempo e nello spazio, e fa emergere una questione vitale, ovvero, che la videocamera e i media di massa possono essere anche delle armi politiche e che la rivoluzione riguarda anche formati, interfacce

e modalità di accesso.⁴² Analizzare la dimensione temporale implicita nella visione dei video è decisivo per comprendere gli effetti di senso generati dal display: le variazioni di durata, la ripetizione e la brevità dei materiali producono un andamento sincopato che sollecita un'attenzione frammentata, facendo percepire l'evento storico come *ancora* in corso. Questo corto-circuito di tempi oltre che essere una differenza stilistica instaura una politica del tempo che, resa visibile dal display, fa percepire la distanza tra insorgenza, processo storiografico e restituzione mediale. In termini di politica estetica,⁴³ si potrebbe dire che il display parlamentare evidenzia le politiche di redistribuzione del sensibile del contemporaneo perché rende percepibili le strutture di enunciazione di ogni momento storico, ovvero chi può vedere e che cosa è reso visibile e da quale posizione è possibile parlare. Infine, è necessario considerare come la dimensione spaziale e temporale sono imbricate l'una nell'altra⁴⁴: la spazializzazione parlamentare trasforma le costellazioni di film in percorsi aperti dove lo spettatore è invitato a muoversi tra contesti, epoche e linguaggi eterogenei, sperimentando direttamente la soglia tra documento e azione, tra storia e memoria. In altre parole, l'allestimento fa emergere questa continuità non attraverso una progressione cronologica, ma tramite sincronie e risonanze trasversali proprie e immanenti al materiale esposto. Il DA attiva, dunque, un regime percettivo e temporale in cui frammenti eterogenei si sincronizzano nel presente dello sguardo.⁴⁵ È questo, forse, uno dei punti più importanti degli allestimenti del DA: una *simultaneità-nella-differenza*, un montaggio sempre diverso che è in mano allo spettatore, il quale, seguendo percorsi 'disobbedienti', riattualizza nel proprio presente ogni fatto. La *mission* del DA è, d'altronde, quella di produrre scarti semantici e critici nella storia delle opere, trattando i materiali come «un terreno di scavi, ove appunto i reperti affiorano così come la vita li ha lasciati e il tempo li ha stratificati: raggruppati, cioè, secondo rapporti organici e non secondo schemi estrinsecamente classificatori».⁴⁶

39 Castellani 2022, 43.

40 Per approfondire il concetto di *media temporality* si veda Ernst e Parikka 2012.

41 Wolfgang Ernst usa quest'espressione per descrivere la capacità dei dispositivi tecnici di produrre e organizzare temporalità, non solo di rappresentarla, in linea con l'approccio media archeologico di cui l'autore è uno degli esponenti più riconosciuti a livello internazionale. Cf. Ernst e Parikka 2012, 55.

42 Virilio 1989.

43 Rancière 2008.

44 Cf. De Rosa, Fowler 2019; 2021.

45 La prospettiva genealogica, in senso foucaultiano, non cerca continuità ma emergenze, ovvero i momenti in cui le forze si scontrano producendo nuove configurazioni storiche. Il DA a Rivoli fa emergere frammenti di lotta non per inserirli in una linea evolutiva, ma per rimetterli in gioco. Cf. Foucault 1969.

46 Valenti 1981, 9.

3.4 Contrappunto: *The Zoetrope* alla 60a Biennale (2024)

Esaminare brevemente una seconda iterazione italiana del *DA* all'interno di un contesto istituzionalizzato come la Biennale può essere utile per comprendere la trasferibilità del 'modello' espositivo previamente illustrato e definito in base alla sua 'nomadicità', 'apertura' e 'simultaneità'. Undici anni dopo Rivoli, il *Disobedience Archive* si presenta sotto forma di *The Zoetrope*: una spirale percorribile in cui due delle sue sezioni di film - *Diaspora Activism* e *Gender Disobedience* - sono distribuite in corone concentriche di schermi. La spirale si pone come un dispositivo topologico che trasforma la visione in telepresenza incarnata⁴⁷. Poiché non c'è un punto di vista privilegiato, il visitatore entra 'dentro' la macchina e costruisce il proprio montaggio camminando tra gli schermi, producendo connessioni senza sequenze prescritte. Come per Rivoli, anche nel caso dell'esposizione in Biennale l'allestimento si ispira a una forma storica. In questo caso l'allestimento *The Zoetrope* rielabora il dispositivo pre-cinematografico

omonimo, la 'ruota della vita' ideata da William G. Horner nel 1834, caratterizzata da una disposizione spaziale centrifuga e da un effetto stroboscopico che trasformava immagini statiche in movimento. L'installazione riprende da quel modello la simultaneità della visione: come nello zootropio, più spettatori partecipano a un'unica macchina percettiva che genera percorsi soggettivi e variabili a ogni visita. Mentre a Rivoli la forma parlamentare istituisce un campo aperto di enunciazioni simultanee, a Venezia, la spirale installa dunque un regime percettivo di tipo processionale e cumulativo. In sostanza, a Rivoli l'aula redistribuisce chi parla, mentre a Venezia l'allestimento a forma di vortice ridefinisce come e per quanto si vede. In questo senso, *The Zoetrope* consolida il *DA* come *archivio-dispositivo*: non deposito, ma macchina di riattivazione che sottrae le immagini alla 'canonizzazione' proprio attraverso un tempo ciclico e un display che produce autonomamente effetti di senso.

4 Il *DA* come soglia politica: portare alla luce il rimosso

Pensare l'archivio come soglia può essere una delle condizioni che permettono di riconoscere la sua condizione anfibia⁴⁸ e porosa, questione che il *Disobedience Archive* sembra incarnare con agilità. L'analisi delle forme espositive e sensibili dell'archivio può non solo arricchire lo studio dei singoli materiali eterogenei che lo compongono - intesi come palinsesti stratificati di tempo, memoria e identità - ma può affermare il riconoscimento del suo statuto di dispositivo, seguendo la lezione foucaultiana.⁴⁹ In questa prospettiva, l'archivio viene teorizzato «as an active, regulatory discursive system [...] as both form and medium in contemporary art».⁵⁰ Il pensiero foucaultiano sull'archivio, inteso come campo di rotture e legami, ritorni e deviazioni che scardina tassonomie e gerarchie tradizionali, si traduce, nella pratica contemporanea degli 'archivi disobbedienti', in «anarchivi, antiarchivi, controarchivi che presentano la configurazione di contesti-reperti, atlanti-mappe, album-diari, collezioni-Wunderkammer, schedari-database».⁵¹

Queste altre forme di costruzione ed esposizione dell'archivio si pongono come modalità alternative piene di virtualità non ancora esplorate. È questa la tradizione che il *DA* custodisce in ogni sua configurazione: i dispositivi liminali che riflettono sulla storia in divenire. Il tentativo in questo articolo è stato di pensare la soglia non soltanto come metafora ma, in primo luogo, come categoria operativa declinabile sia in senso spaziale e topologico che obbliga ad attraversamenti, deviazioni, percorsi non centrati; sia in senso temporale perché capace di stratificare ritorni ed emergenze anziché progressioni lineari.⁵² L'analisi dell'allestimento del Castello di Rivoli (2013) ha reso evidenti alcune delle diverse soglie che attraversano l'archivio contemporaneo: la soglia curatoriale, in cui ogni display riattiva genealogie plurali in opposizione a una linearità storica; la soglia istituzionale, ossia il paradosso di ospitare pratiche di disobbedienza dentro il museo evitando la museificazione del dissenso grazie alla configurazione parlamentare; e infine la soglia

⁴⁷ Con telepresenza si intende la capacità delle tecnologie di simulare il reale in modo tale da indurre nell'utente la percezione di un'interazione diretta con un ambiente che, di fatto, rimane remoto ed estraneo allo spettatore. Cf. Paulsen 2017.

⁴⁸ Mbembe 2002.

⁴⁹ Foucault 1969.

⁵⁰ Enwezor 2008, 11.

⁵¹ Maiorino et al. 2022, 128.

⁵² Foucault 1969.

sensoriale e temporale, dove lo spazio assemblare trasforma la consultazione in esperienza, invitando il visitatore ad attraversare frammenti. Insieme, questi tre spunti delineano un modello epistemologico che conferma e rilancia l'intuizione di Marco Scotini prima riportata: «L'archiviazione deve riportare alla luce memorie collettive sepolte, corpi disobbedienti, ruoli repressi».⁵³ Anche se avanzata qui a modo di proposta epistemologica, Assumere l'archivio come soglia non risolve, tuttavia, ogni nodo problematico. Almeno tre rischi restano da considerare se si desidera lavorare oggi con il modello di un 'archivio disobbediente' in altri contesti istituzionali. Primo, la retoricità delle forme di display può allegorizzarsi, rendersi troppo riconoscibile e quindi innocua, pertanto serve aggiornare accostamenti, rinnovare attriti,

introdurre contromontaggi perché lo scarto tra immaginie display continui ad essere significativo.⁵⁴ Secondo, il rischio di sovradattica può essere concreto: quando il dispositivo 'spiega' più che situare, l'archivio smette di far emergere l'attrito e si limita a designare un certo dato o momento storico.⁵⁵ Come terzo possibile rischio rimane l'estrazione: portare in museo immagini di lotta può convertirle in capitale simbolico, dunque è importante che ci siano dei livelli di contrattualità che riconoscano la agency, i diritti, e i contesti dei soggetti rappresentati, così come prevedere ritorni economici, discorsivi, e di visibilità verso tutte le entità coinvolte.⁵⁶ È in questa ecologia di pratiche che il DA, e tanti altri archivi nelle sue molteplici forme, possono continuare a portare alla luce il rimosso senza trasformarlo in feticcio.

Bibliografia

- Alberro, A.; Stimson, B. (a cura di) (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge (MA). https://doi.org/10.1162/LEON_r_00395.
- Assmann, A. (2010). «Canon and Archive». Erll, A.; Nünning, A. (a cura di), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.97>.
- Azoulay, A.A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. London; New York. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1qgnqg7>.
- Azoulay, A.A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. London. <https://doi.org/10.17159/2309-9585/2020/v46a15>.
- Baldacci, C. (2016). *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Milano.
- Bennett, T. (1994). «The Exhibitionary Complex». *New Formations*, 4, 73-102. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-006>.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*. London.
- Bruno, G. (2016). *Superfici: A proposito di estetica, materialità e media*. Milano.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Trad. it.: *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione delle identità*. Roma; Bari, 2013.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York. Trad. it.: *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*. Milano, 1996.
- Castellani, F. (2022). «Mettere in spazio l'archivio. Canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.7>.
- Christov-Bakargiev, C.; Beccaria, M. (a cura di) (2023). *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. La storia e le collezioni*, vol. 1. Torino.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (MA). Trad. it.: *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino, 1999.
- Comand, M.; Mariani, A. (2019). *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*. Milano.
- De Rosa, M.; Grespi, B.; Lazzari, L.; Soldani, M.T. (eds) (forthcoming), *ARTCHAE: For a Media Ar(t)chaeology of Telepresence* (working title). Milano.
- De Rosa, M.; Fowler, C. (2019). *Creating Entangled Histories of Museum Collections: Isaac Julien's Vagabondia (2002) and Camille Henrot's Grosse Fatigue (2013)*. Cavallotti, D.; Dotto, S.; Mariani, A. (eds), *Exposing the Moving Image: The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and Cultural Exhibitions = Atti del Film Forum 2018, XXV International Film Studies Conference* (Gorizia, Udine e Pordenone, 28 febbraio-3 marzo 2018). Milano; Udine, 293-9.
- De Rosa, M.; Fowler, C. (2021). «Making Conjunctions: Thinking Topologically with Contemporary Artists' Moving Images». *Screen*, 62(4), 512-32. <https://doi.org/10.1093/screen/hjab048>.
- Dalmaso, A.C. 2019. «I nuovi limiti della visione. Cornice e fuori campo tra soggettiva e realtà virtuale». *Fata Morgana*, 12(39), 33-5.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris. Trad. it.: *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma, 2010.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*. Paris.
- Ėjzenštejn, S.M. (1985). *Teoria generale del montaggio*. A cura di P. Montani. Venezia.

53 Scotini 2022b, 40.

54 Si veda anche Bishop 2012; 2013; Fraser 2005.

55 Rancière 2008; von Hantelmann 2010.

56 Azoulay 2008; 2019.

- Enwezor, O. (ed.) (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen; New York.
- Ernst, W. (2011). «Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media». Huhtamo, E.; Parikka, J. (eds), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley. <https://doi.org/10.2307/jj.23689317.18>.
- Ernst, W.; Parikka, J. (eds) (2012). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816677665.001.0001>.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse». *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris. Trad. it.: *L'archeologia del sapere*. Milano, 1971.
- Fraser, A. (2005). «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». *Artforum International*, 44(1), 278-83.
- Galasso, E.; Scotini, M. (eds) (2017). *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin.
- Greimas, A.J.; Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. <https://doi.org/10.1017/s0047404500007867>.
- Mbembe, A. (2002). «The Power of the Archive and Its Limits». Hamilton, C. (ed.), *Refiguring the Archive*. Dordrecht; Boston; London, 19-26. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2.
- Mbembe, A. (2010). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris. <https://doi.org/10.3917/dec.mbemb.2013.01>.
- Modena, E. (2024). *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*. Torino.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. London.
- Noto, P.; Pesce, S. (eds) (2017). *The Politics of Ephemeral Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*. London. <https://doi.org/10.4324/9781315718330>.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York.
- Paulsen, K. (2017). *Here/There. Telepresence, Touch, and Art at the Interface*. Cambridge (MA). <https://doi.org/10.7551/mitpress/10412.001.0001>.
- Raunig, G. (2009). *Art and Revolution*. Los Angeles.
- Raunig, G. (2013). *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Los Angeles.
- Rancière, J. (2008). *The Emancipated Spectator*. London; New York. Trad. it.: *Lo spettatore emancipato*. Roma, 2018.
- Rickards, M. (1977). *This Is Ephemera. Collecting Printed Throwaways*. Brattleboro.
- Rickards, M. (2000). *The Encyclopedia of Ephemera. A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*. New York.
- Scotini, M. (2016). *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*. Roma.
- Scotini, M. (2019). *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*. Macerata.
- Scotini, M. (2022a). *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*. Roma.
- Scotini, M. (2022b). «Archiviare l'inarchiviabile. Forme del tempo e regimi di storicità». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.6>.
- Scotini, M. (2022c). «THE DISOBEDIENCE ARCHIVE. Interview with the Curator Marco Scotini in the Frame of the Istanbul Biennial». *Arts of the Working Class*, 13 settembre.
- Strauven, M. (2021). *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*. Lüneburg.
- Valenti, F. (1981). «Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi». *Rassegna degli Archivi di Stato*, XLI, 9-37.
- Van Alphen, E. (ed.) (2023). *Productive Archiving: Artistic Strategies, Future Memories and Fluid Identities*. Amsterdam.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Trad. di P. Camiller. London; New York.
- Von Hantelmann, D. (2010). *How to Do Things with Art*. Zürich.
- Wallen, J. (2009). «Narrative Tensions: The Archive and the Eyewitness». *Partial Answers*, 7(2), 261-78. <https://doi.org/10.1353/pan.0.0154>.
- Warner, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. New York. <https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-49>.
- Wickham, P. (2010). «Scrapbooks, Soap Dishes and Screen Dreams: Ephemera, Everyday Life and Cinema History». *New Review of Film and Television Studies*, 8(3), 315-30. <https://doi.org/10.1080/17400309.2010.499775>.
- Zuliani, S. (2022). «Economia dell'imperduto. Gli archivi dell'arte contemporanea tra esposizione e oblio». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.5>.

Sitografia

<https://www.castellodirivoli.org/la-residenza-reale/storia/>
<https://www.disobediencearchive.org/>.

Mat Collishaw's *Thresholds* A Multisensory Journey from Early Photography to Virtual Reality

Elisabetta Modena

Università IULM, Milano, Italy

Abstract In 2017, Mat Collishaw presented *Thresholds*, a cross-reality installation first exhibited at Somerset House, London. Wearing the VR headset, visitors are transported to William Henry Fox Talbot's 1839 exhibition in Birmingham, encountering his experimental 'photogenic drawings'. The artwork involves multiple thresholds: entering the installation, donning the VR headset, crossing spatiotemporal boundaries, and inhabiting the image itself as an unframed, immersive environment. This paper situates Collishaw's artistic research within a broader historical and theoretical framework, arguing that *Thresholds*, precisely in taking the form of a virtual reenactment of Talbot's exhibition, serves as a critical reflection on the evolving relationship between image-making and technology – from the birth of photography to the advent of virtual reality.

Keywords Image-making. Immersive art. Reenactment. William Henry Fox Talbot. An-icon.

Summary 1. From Paper Negatives to Virtual Realities. – 2. The Liminal Edge of Space and Time. – 3. Beyond the Frame. – 4. Crossing Realities.

1 From Paper Negatives to Virtual Realities

In 2017, British artist Mat Collishaw¹ created *Thresholds*, a cross-reality installation first presented at Somerset House in London. The work virtually reconstructs one of the earliest photography exhibitions in history: William Henry Fox Talbot's display at King Edward's School in Birmingham in the summer of 1839.

For Collishaw (Nottingham, 1966), this marked his first engagement with immersive technologies. After graduating from Goldsmiths' College in London, the artist became associated with the Young British Artists movement and developed a growing interest in the relationship between science and nature, investigating the contrasts between what is perceived as 'beauty' and 'ugliness', attraction and repulsion, and

more generally between reality and artifice. Collishaw works across different media, including photography and video, and in recent years has shown a concrete interest in the artistic use of new technologies such as artificial intelligence and NFTs.

The work originated as an independent initiative by the artist; subsequently, he sought partners to host the installation. Somerset House proved to be a particularly suitable choice, as it had been the regular venue of Photo London, one of the leading international fairs dedicated to contemporary and historical photography. Presenting the work there allowed it to coincide with the fair's annual edition, thereby reaching a large audience of professionals and enthusiasts.

¹ I would like to sincerely thank Mat Collishaw for his assistance and generous support in providing insights and materials that greatly contributed to the research and understanding of *Thresholds*.



Peer review

Submitted 2025-08-31
Accepted 2025-11-24
Published 2025-12-17

Open access

© 2025 Modena | CC BY 4.0



Citation Modena, E. (2025). "Mat Collishaw's *Thresholds*. A Multisensory Journey from Early Photography to Virtual Reality". *Venezia Arti*, 34, 113-126.

Moreover, the director Jonathan Reekie was highly supportive and open in facilitating the project. The work received partial financial support from the Arts Council UK, while the remaining costs were personally covered by the artist, enabling its realisation and presentation within an institutional context of significance. *Thresholds* is therefore the result of a collaborative effort involving a team of consultants and specialists.²

The artist began working on the piece in 2016, at a time when virtual reality – originally developed in American university laboratories in the late 1960s³ – was experiencing a renewed season of popularity and attention. This recent wave followed an earlier phase of interest and dissemination that took place between the late 1980s and the early 1990s,⁴ partially involving also the visual arts.⁵

The resurgence was driven both by significant technical improvements and, above all, by the introduction of affordable headsets on the consumer market. The widespread availability of these devices stimulated the production of content across a range of professional fields and the entertainment industry, while also encouraging artists to experiment with the medium. From the mid-2010s, VR has been widely employed as a creative tool, despite its technical complexity, high costs, and challenges for audience engagement.⁶ Artists working with new technologies, such as Cao Fei, Jon Rafman, and Ian Cheng, as well as others less associated with new media art, like Dominique Gonzalez-Foerster, Laurie Anderson, Marina Abramović, and Ólafur Elíasson, have explored VR through works that take advantage of its immersive and narrative potential. Virtual reality has also been used in many cultural contexts as a tool for heritage enhancement and educational purposes.

In this respect, Collishaw's work represents a unique case: rather than producing a more conventional artwork, the artist creates a re-enactment of a historical exhibition from the 1830s, conceived as "a room-sized, multi-sensory

and multi-user virtual reality"⁷ that allows visitors to embark on a virtual journey through time and immerse themselves in a carefully reconstructed 3D environment. Participants are immersed in a physical environment precisely synchronised with its virtual counterpart, a conceptual choice that led the artist to describe the work as "Augmented Virtuality" (AV) to emphasize the aspect of a virtuality enhanced by the seamless combination of physical and virtual objects.⁸ While this definition emphasizes the blending of real and digital elements, today the same approach is more commonly referred to as cross-reality (XR), a technology similar to virtual reality (VR) that does not merely create a self-contained, autonomous 360-degree digital environment separate from the material world, but rather aligns the virtual dimension with the physical one after precisely mapping its shapes, sizes, and objects. *Thresholds* is indeed made of two components, one physical and one virtual. The physical part consists of a completely white room furnished with two sets of display cases (also in white) that replicate, at full scale (1:1), the spatial configuration of the original display; the virtual part consists of a 3D digital reconstruction of the room in which Talbot displayed his 'incunabula' [figs 1-2].

Indeed, once the VR headset is worn, the visitor is immersed in an environment completely different from the white set of the experience, which is revealed to be the virtual reconstruction of the exhibition that William Henry Fox Talbot presented in 1839 at King Edward's School in Birmingham during the 9th annual meeting of the British Association for the Advancement of Science. On that occasion, Talbot arranged in what is known as the 'Model Room', 93 'photogenic drawings', the first images recorded in negative on letter paper sensitized with sodium chloride and silver nitrate – a technique that would lead to the creation of the photographic negative, which, two years later, when perfected, gave rise to the 'calotypes', and later to the 'Talbotypes', named after their inventor.⁹

² The project was developed in collaboration with Pete James, photography historian; Greg Hobson and Brian Liddy, formerly curators at the National Science and Media Museum; Larry Schaaf, Talbot scholar, and Hans Kraus, consultant; David Blissett, biographer of Charles Barry; Paul Tennent of the University of Nottingham, who oversaw the development of the virtual reality environment; Pete Gilbert, in charge of technical support; Nick Byrne and VMI, responsible for the digital reconstructions; and The White Wall Company, which managed installation and logistics.

³ Sutherland 1968.

⁴ Lanier, Biocca 1992; Maldonado 1992; Rheingold 1992.

⁵ Moser, McLeod 1996; Lagonigro 2021; Tribe, Jana 2006.

⁶ Catricalà, Spampinato 2021; Modena 2023.

⁷ Tennent et al. 2020, 4.

⁸ Collishaw 2018, 63.

⁹ Talbot's discovery had been made public on January 25, 1839, when twenty-five of his images were exhibited at the Royal Institution in London.



Figure 1 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Installation view. Photo: Graham Carlow. Courtesy of the artist



Figure 2 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Screenshot from the VR experience. Courtesy of the artist

When wearing the virtual reality headset – in this case, an HTC Vive – the user moves within the mapped set, tracked in real time by sensors that monitor their body, enabling interaction with a virtual environment that coincides with the physical one. This technique, also defined as ‘passive haptics’, enhances the realism of the virtual experience and the sense of immersion:¹⁰ real objects correspond to digitally modelled counterparts, which the user can perceive tactilely (walls, display cases, etc.), generating an immersive illusion entirely consistent from a perceptual standpoint. In this instance, the effect is further amplified by multisensory elements, such as the scent of coal from a virtually lit fireplace and its warmth produced by a heater, placed in alignment with the virtual fire.

The architecture of the virtual room, whose volume extends much more in height than in the physical set, is characterised by squared stone walls and a high wooden trussed ceiling, illuminated by multiple candelabra chandeliers. It is one of the rooms of King Edward’s School, inaugurated the previous year and designed in a Gothic style by the English architect Charles Barry, who later achieved national fame for his reconstruction of the Palace of Westminster in London. Along the central and peripheral axes of the room, dark wood and glass display cases are arranged in regular rows, replacing the white, bare cases of the physical space. They exhibit a wide range of scientific instruments of the period and Talbot’s celebrated ‘photogenic drawings’. The material rendering of polished wood and transparent glass is accompanied by meticulous attention to the details of the displayed objects. The lit fireplace, located on one of the main walls, introduces a luminous and thermal component that enriches the sensory experience, interacting with the diffuse light of the display apparatus. Several portraits, positioned on the walls, visually anchor the setting to its historical context, evoking the pictorial tradition and the collecting taste of the period.

The experience is shared and can be accessed in groups of six: in the virtual environment, other users are represented by semi-transparent halos while each participant can also see their own hands rendered in a non-photorealistic form, emphasising presence and interaction without attempting hyper-realistic reproduction.

The project aims to create a fully multisensory and historically accurate immersion that extends beyond the exhibition context: virtually transported

to early nineteenth-century Birmingham, visitors can hear noises and agitated voices coming from the adjacent streets, which they can overlook through virtual windows thanks to an animation. This is not mere chatter: at the time the exhibition was held in Birmingham, political protests were taking place led by the Chartists, a British popular movement active from the late 1830s that promoted the People’s Charter, a document calling for fundamental democratic reforms, including universal (male) suffrage, the secret ballot, and the abolition of property qualifications for Members of Parliament. These demands were advanced through mass petitions, one of which in 1839 was rejected by Parliament, provoking tensions and disturbances in Birmingham and Newport. Although the movement did not achieve the desired reforms, it laid the groundwork for subsequent democratic transformations in the United Kingdom.

According to the artist, no concrete information was available regarding the number or type of display cases, necessitating an inventive approach in their reconstruction. The design of the display cases was informed by historical sources: letters from Talbot to his friend John Herschel reveal that he was concerned the Chartists might break the glass during exhibitions, indicating that the objects were originally housed in glass display cases and that their reconstruction in the installation directly reflects both the historical context of social unrest and the archival evidence.¹¹

Overall, the experience lasts six minutes, during which visitors are free to move about the space, observe the environment and objects, and manipulate the photographs on display. To allow closer examination of the high-resolution images despite the limited resolution of VR headsets, a ‘summon’ gesture was introduced:¹² visitors hold their hand palm down over a photograph, turn it palm up to lift the image into their hand, and can then move it around and use a pinch-to-zoom gesture to adjust its size. Returning the hand palm down places the photograph back in its original location [fig. 3]. The experience is occasionally punctuated by the sound of the furtive passage of virtual mice, an additional element that enhances the realism of the environment. After six minutes, a clock chimes, signalling the end of the visit.

This relatively brief duration was partly dictated by technical limitations, including battery life and the need to maximise visitor throughput. To ensure smooth circulation, the number of participants in the physical room was limited to six at any given

¹⁰ Hoffman 1998.

¹¹ James 2018.

¹² Tennent 2020, 11.



Figure 3 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Screenshot from the VR experience showing a detail of a glass display case. Courtesy of the artist

time, with queues often ranging from thirty to fifty people. Consequently, maintaining a concise duration was essential to preserve the flow of the experience while allowing meaningful interaction with both the physical and virtual components of the installation.

The installation was designed from the outset to be transportable to different museum and exhibition contexts. For this reason, *Thresholds* also represents a project aimed at testing and enhancing the capacity of immersive technologies to serve as a meaningful tool for cultural and artistic purposes, while also demonstrating the sustainability of ambitious and costly projects such as this one,¹³ in the face of a museum and exhibition context that still today proves reluctant or struggles to accommodate, collect, and preserve them.

After its first presentation at Somerset House in London (May 17-June 11, 2017), the work – described on the artist's website as “an ongoing touring exhibition”¹⁴ – was shown at several venues in the United Kingdom and abroad: the Birmingham Museum & Art Gallery (June 24-August 6, 2017), Lacock Abbey in Wiltshire (September 16-October 29, 2017), the National Science and Media Museum in Bradford (March 2-May 7, 2018), and the Yapı Kredi Kültür Sanat cultural center in Istanbul (May

15-July 28, 2018). For the latter occasion, a bilingual English-Turkish catalogue was also published, featuring a rich iconographic apparatus.¹⁵

However, despite the catalogue's photographs and detailed descriptions, the documentation inevitably falls short of conveying the full experience. This is a challenge not only for *Thresholds* but for multimedia and immersive works more broadly: any attempt to record them – whether through still images, videos, or screen captures of VR – can only provide a partial and flattened representation, incapable of reproducing the interactive, multisensory, and spatial qualities that define these experiences.

Documentation of Collishaw's work itself is divided into different types of images, all insufficient to convey the exact nature of the experience and only useful to provide traces: images of the project related to the construction of the physical set or taken from the software used to model the virtual experience and its digital contents; images of visitors, equipped with headsets, moving through the white space of the environmental installation; and, finally, screenshots documenting the virtual version of the room and exhibition, showing the halos of visitors. Unlike a painting, sculpture, or

¹³ Tennent 2020.

¹⁴ Mat Collishaw. *Thresholds*, <https://matcollishaw.com/exhibitions/thresholds/> (last access October 5, 2025).

¹⁵ Collishaw 2018.

installation, the work cannot be fully documented because the experience of moving through space within the image and interacting with objects and other people occurs within a 360-degree virtual

environment. Any attempt at screen recording is likewise partial, reflecting the viewpoint of a single visitor and their personal choices of engagement.

2 The Liminal Edge of Space and Time

From its very title, Collishaw's work defines itself tautologically in relation to the idea of the 'threshold', deploying the concept in the plural.

The thresholds staged and offered to the user are numerous. Even before experiencing the virtual environment, the visitor encounters a first physical threshold: the work presents itself as a 'white box', a pristine space that evokes the 'white cube' typical of modernist exhibition spaces. In the case of *Thresholds*, the white box – viewable through a window that allows those waiting in line to take a peek inside – constitutes the set in which the work occurs, the space that invites the user to enter a place that becomes something else through cross-reality [figs 4-5]. The choice to create such a structure responds to several needs, the first of which is to provide an environment that faithfully reproduces Talbot's original exhibition, and also to accommodate the aforementioned transportability of an XR project designed to be itinerant, which the designers describe in this regard as a "box within a box".¹⁶

As the set of the experience, the white room also intends, according to Collishaw, to refer to the white and minimalist space that appears in the final scene of Stanley Kubrick's celebrated *2001: A Space Odyssey*.

The physical room in which the exhibition takes place is entirely white; plain white table and cabinet structures are placed to correspond with the virtual furnishings participants will see in the simulation. To look at that white room conjures up the end of *2001: A Space Odyssey* – that very Kubrick bright white, and also the Georgian room (in the Arthur C Clarke book from which the film is adapted, the room is Victorian) into which the astronaut is placed by the extraterrestrials to simulate his 'home planet'.¹⁷

The futuristic and disorienting reference serves to emphasise the otherness of this space and its exceptional quality as a place that is at once anonymous yet potentially metamorphic. The space also functions as a blank canvas, whose

appearance changes radically in the virtual dimension, characterised by warm tones, yellow light, ochre-coloured hues, and rich furnishings.

At this level, the threshold between interior and exterior is defined as a horizontal passage, much like a door threshold, which physically separates two adjacent yet clearly distinct dimensions. Crossing it requires instruction and adherence to rules. To access the interior of the space, visible from the outside through the small window providing a preview of the experience to those waiting their turn, the user must equip themselves with a VR headset and a backpack containing the hardware necessary to engage in the virtual experience. While essential for the functioning of the work, the technology to be worn assumes a particular function, as it modifies the visitor's body and outward appearance, enabling entry into the virtual dimension. 'Dressed' in this way, the spectator effectively becomes the interface for accessing another dimension and is admitted to the experience [fig. 6].

The case is not isolated: VR – and likewise XR – can indeed be situated within the history of human body hybridisation through technology, a trajectory long characteristic of artists who have employed such means for creative purposes, from Stelarc to Orlan. In the case of immersive technologies, however, this augmentation does not concern the artist's body, but rather that of the visitor, who thus becomes a true 'medium' between the two dimensions.

The preparation of the user can take on more or less emphatic forms depending on the artist's intentions and on the significance that crossing the threshold between the real and the virtual holds within the project, sometimes taking the form of a kind of 'ritual' dressing.

In 1995, to experience a seminal work of VR art, *Osmose* by Char Davies, visitors were required to wear a suit equipped with sensors that measured their breathing and transmitted it into the virtual dimension: they were dressed on a backlit platform visible to other waiting participants and then entered the virtual world of the work – composed of multiple layers and levels of reality – to experience what Davies defined as a form of 'immersense',

¹⁶ Tennent et al. 2020, 1.

¹⁷ Baker 2017, n.p.



Figure 4 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Installation view.
Photo: Graham Carlow. Courtesy of the artist



Figure 5 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Installation view with visitors during the presentation at Somerset House, London.
Photo: Graham Carlow. Courtesy of the artist



Figure 6 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Installation view with visitors during the presentation at Somerset House, London.
Photo: Graham Carlow. Courtesy of the artist

a neologism coined by the artist combining the concepts of immersion and presence, since their body could access a multisensory virtual dimension perceivable through their senses.

In an equally famous but more recent example, *Carne y Arena* (2017) – a VR installation by Mexican filmmaker Alejandro González Iñárritu – the experience began with a precise ceremonial process consistent with the virtual experience: the

visitor had to remove all personal accessories and shoes, and wear, in addition to the VR headset, a backpack containing an integrated PC. This ritual served not only a technical function but also a narrative one, preparing the participant to immerse themselves in the story they were about to experience at the border between Mexico and the United States, embodying the role of an undocumented migrant travelling north.

A further and very recent case adds another nuance to the use of the visitor's body as a medium: the VR work *Little Room* by Jordan Wolfson, presented at the Fondation Beyeler in the summer of 2025. The experience involves an individual 3D photogrammetric scan of each participant's body, conducted one at a time. Subsequently, in pairs – either with a known person or a stranger – participants are invited to 'digitally wear' the body of the other, experiencing reality from the perspective of someone else's physicality.¹⁸

Despite their evident heterogeneity, all these experiences are designed with the user's body in mind, which constitutes the true instrument for crossing the threshold between real and virtual reality. In the case of *Thresholds*, the medial quality of visitors' bodies is enhanced by the multiuser nature of the work, as within the virtual dimension they perceive each other as luminous spots, ghostly entities corresponding to the real bodies of the users – with which they can thus avoid collisions – while simultaneously evoking symbolically the bodies of those who, almost 190 years earlier, visited Talbot's exhibition in the dim austerity of the King Edward's School, encountering images that must have appeared to them as astonishing and magical as virtual reality appears to us today [fig. 7].

Thresholds functions, in fact, as a space-time journey and serves as both a means of transport and a time machine, creating the illusion of teleporting visitors into the Birmingham school and vertically traversing the line of time.

Obviously, this is not true teleportation,¹⁹ but rather 'bilocation':²⁰ visitors' bodies are physically present and interacting both in the physical space of the installation (London, Istanbul, etc.) and in the virtually situated space in Birmingham, which they perceive as a consistent and shared environment with other users. The sensation of time travel is heightened by the immersive environment meticulously crafted and by the ambient storytelling that contextualises the project of re-staging the photographic exhibition.

The narrative quality of the used technology²¹ further intensifies the experience of reconstructing a past event, which can be understood as a form of 'reenactment'.²² To realize the project, the artist worked for eighteen months with a team of experts who supported the faithful reconstruction of the King Edward's School room in Birmingham, demolished in 1936, where the exhibition was originally installed [fig. 8]. The intervention also included the reconstruction of its contents: the 93 'photographs' displayed by Talbot on that occasion, now housed in various institutions and sometimes difficult to access due to their fragile condition – or, when lost, replaced with similar copies – were digitally scanned, 3D-modeled, and placed in the virtual display cases.

Through this complex system of thresholds – physical, perceptual, and temporal – *Thresholds* articulates a reflection on the act of crossing itself: between bodies and technologies, between presence and mediation, between past and present.

3 Beyond the Frame

Thresholds allows visitors to engage with one of the earliest photography exhibitions, presented at a time when the medium was still emerging, highlighting the formative relationship between image-making and technological innovation, and offering a glimpse into the sense of wonder that visitors would likely have experienced, anticipating the profound transformations that photography would bring – not only to the production and perception of images, but to social practices and cultural life more broadly. This historical and technological context frames the immersive experience that Collishaw offers,

linking the novelty of early photography with the groundbreaking potential of contemporary VR.

Particular attention should be paid to the seemingly minor detail aimed at increasing factual accuracy: the previously mentioned Chartist protest, rendered audible and visible via animation through a virtual window [fig. 9]. In Collishaw's work, it plays a more complex role, using the past to speak to the present and even to the future: in fact, some factions of the protesters were strongly opposed to the introduction of machines into the production system, which already then caused job losses and significant changes in the labour system.

¹⁸ Although renewed by the technology that allows the user to see their body transformed into a hyperrealistic avatar, Wolfson's project recalls the work of Japanese artist Kazuhiko Hachiya, *Inter Dis-Communication Machine* (1993), which, presented at the Ars Electronica Festival in 1996, enabled two users to exchange perspectives and see themselves through each other's eyes.

¹⁹ Minsky 1980.

²⁰ Pinotti 2022.

²¹ Bucher 2018; Modena 2022.

²² Carlson 2014; Baldacci, Nicastro, Sforzini 2022.



Figure 7 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Screenshot from the VR experience showing a participant represented as a semi-transparent halo within the virtual space. Courtesy of the artist



Figure 8 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Screenshot from VR. Courtesy of the artist

During the early stages of the development of *Thresholds*, where the intention was simply to recreate the 1839 exhibition, a lot of research was undertaken to determine how the exhibition would have looked; from the Charles Barry-designed building to the images and apparatus on display. In the process of researching we started reading about the Chartist demonstrators who were rioting on the streets shortly before the exhibition took place. As I'd also been reading a fair bit about the potential negative effects of digital technology, it seemed an interesting idea to introduce the reverberations of these Chartist protests into the experience. The Chartists wanted the vote and proper representation in Parliament, but they were also concerned about factory automation taking employment away from them as skilled artisans.²³

Considering this, the inclusion of the Chartist protest is not merely a realistic detail to create a historically consistent scene; it helps reconstruct a context that is significant when we reflect on the impact of new technologies at the time and compare it to the present. Photography itself, which would soon trigger an unprecedented revolution in the production, circulation, and reception of images in terms of both quality and quantity, along with the social consequences that this and other innovations were beginning to have in Western societies – particularly in England, at the forefront in this respect. All of this is evoked through digital technology, which has transformed twenty-first-century society, and through immersive virtual realities, which not only surpass traditional conceptions of images but also open up a range of professional applications that remain only partially explored.

The artist himself claims that in visiting *Threshold* “what you actually experience is this new media, VR, which is the latest development in the trajectory of image-making that photography initiated”.²⁴

In the history of images and image-making, one of the most important features highlighted with regard to VR is its realisation of the long-held dream

of feeling at the centre of the image, immersed within it, rather than standing before it.²⁵ Thanks to this technology, the image is no longer confined by the presence of a support or a frame, but undergoes a process of ‘environmentalisation’ that renders it a navigable space.²⁶ When wearing a VR headset, the user feels enveloped in an image perceived as a 360-degree reality to inhabit and interact with. In this way, the experience connects the mechanical reproduction of photography to the experiential production of reality enabled by VR. In a sense, this continues a trajectory initiated by photography, with its capacity to mechanically reproduce reality, which VR transforms into a direct production of reality itself.²⁷ A reality made of images, yet one that appears tangible, as noted by one of the earliest inventors of this technology, Ivan Sutherland, who described it as the “ultimate display”.²⁸

VR thus presents itself as a tool capable of crossing the threshold between reality and representation, something previously achievable only through the faculty of imagination – at least until the development of VR and other immersive technologies such as Augmented Reality.²⁹

As art historian Martin Gayford emphasises in the catalogue text, while VR is only one of the latest in a long line of technologies through which images have been created, it appears revolutionary in the way images have been produced over millennia:

Mat Collishaw's astonishing new work *Thresholds* uses a revolutionary tool – virtual reality (VR) – that may bring about as big a change in the way we make representations of the world as any tool human beings have used in the last 30,000 years.³⁰

According to Gayford – and, more broadly, to other scholars who traced a genealogy from illusion to immersion³¹ – VR follows the trajectory of illusory space production that began with Filippo Brunelleschi's invention of perspective.

The two have another crucial resemblance which is the shared basis of all pictures from the caves to VR, that they are – inherently – virtual.³²

²³ Collishaw 2018, 65.

²⁴ Collishaw 2018, 63.

²⁵ Pinotti 2021.

²⁶ Pinotti 2017.

²⁷ Lanier 2017.

²⁸ Sutherland 1965.

²⁹ Pirandello 2025a.

³⁰ Gayford 2018, 13.

³¹ Grau 2003; Di Marino 2021.

³² Gayford 2018, 25.

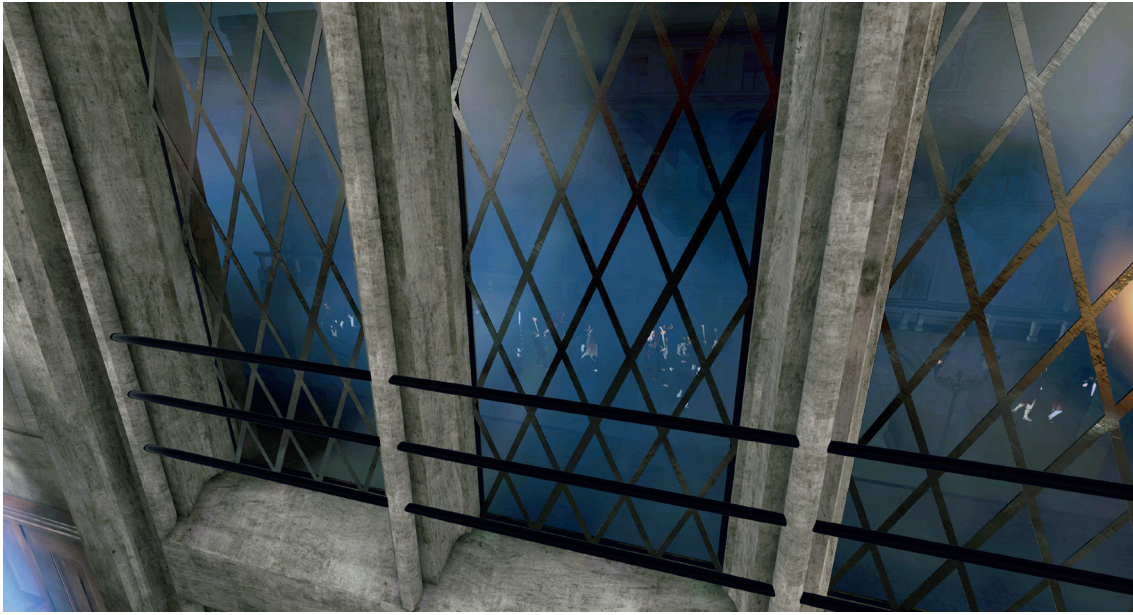


Figure 9 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Screenshot from the VR experience showing the virtual window with the Chartist protest animation. Courtesy of the artist

However, despite the continuity of intent, the difference between the two experiences lies in the fact that VR allows one to traverse the image and live it from within, making it a tool with unprecedented potential. What is generated is not an 'icon', but an 'an-icon', an image that denies itself by presenting itself as an environment that, as such, is difficult to associate with the presence of a support or frame that materially identifies and precisely delimits it.³³

The physical presence of the user's body at the centre of the VR-generated environmental image also disrupts the distinction between observer and observed. Visitors themselves thus become part of the work and are inevitably exposed to the gaze of other visitors waiting outside for their turn. This interplay of gazes - between participants inside the VR environment and those observing externally - underscores the multidimensional thresholds central to Collishaw's project. The performative dimension of the experience makes the user an active participant, drawing them into the work and transforming them from passive observer to 'experiencer', and further into a 'performer', exposed to the audience of visitors and indeed the sole object of their inevitably external gaze.

From this perspective, it is crucial to underline the role that 'gaze' and the intersection of gazes play within the experience.

After putting on the virtual reality headset, visitors moving through the space are effectively blind to the real world, as the headset completely blocks their vision. Yet, they can still recognise one another within the virtual environment, where each person appears as a ghostly presence indicated by halos of light. While these ghostly avatars correspond physically to the actual visitors, in the virtual dimension they also seem to evoke the nineteenth-century visitors of the exhibition originally installed in this space and their astonished gazes upon the displayed objects.

Moreover, within the virtual environment, visitors are also 'observed' by the eyes of the characters portrayed in the collection of paintings displayed on the walls. Among these is the portrait of the school's patron, King Edward VI, which conceals an interesting detail: intrigued by the presence of a 3D-modelled spider moving hyperrealistically across the painted surface, the visitor is invited to pause and observe it closely. In the real world, however, this painting corresponds to an open window allowing visitors waiting in line

outside to look into the installation while awaiting their turn. By standing in front of the virtual portrait of Edward VI, the users engaged in the experience, thus directing their blind gaze toward the audience waiting outside the environment.³⁴

4 Crossing Realities

Which and how many thresholds are present in Collishaw's work, and what function do they serve within the scope of his project? As we have seen, the theme is developed through a prismatic approach capable of multiplying thresholds and levels of reality, much like a Russian nesting doll. To the physical threshold at the entrance of the environmental installation is added, thanks to the immersive technology employed by the artist, the one that separates the real world from the virtual.

Considering the nature of the work, which aims to virtually reconstruct one of the first photographic exhibitions ever staged, the technology also functions as a time machine and a means of transport, allowing the user to virtually cross a spatio-temporal gateway that immerses them in Birmingham in 1839.

The immersive metaphor is, moreover, entirely functional to the description of an experience that engages the user from a multisensory perspective and alters the perception of the surrounding reality, creating a strong sense of otherness relative to what remains external to the experience: in this sense, the aquatic reference proves decisive in illustrating the effects of virtual realities on the user's body, which is completely enveloped and wrapped by a 360-degree image.

By using the body as a medium and interface to access this experiential dimension, the visitor is transformed into an avatar whose ghostly quality is perceived not only by themselves, due to their equally "ghostly hands",³⁵ but also by other visitors.

This element proves crucial in adding a final and decisive threshold traversed through this experience: that between the real world and the one ideally populated by the visitors of the past, as the designers themselves note:

They also imply one's own ghostly presence

The lack of reciprocity in these gazes becomes an additional and unmistakable indication of the presence of multidimensional thresholds between different levels of reality: related, yet separate [fig. 10].

as a time-traveler, with the ghosts serving to highlight the slightly unreal nature of the experience – you are 'there, but also not there'.³⁶

Although Collishaw's work does not engage with dream-like or daydream experiences,³⁷ it nonetheless evokes a technological 'magic': the precise reconstruction of the historical exhibition allows the work to manifest the kind of metaphysical dimension often attributed to media technologies.³⁸ Their medial quality functions as a means of reconnecting different dimensions, a theme that today lies at the heart of intense debate, highlighting the contemporary relevance and significance of Collishaw's project. The artist has moreover emphasised that this aspect of the work arises from practical and logistical needs:

To avoid collisions with other visitors, I introduced digital avatars in the form of glowing auras to indicate their presence. These ghost-like figures weren't exactly supernatural, but they seemed appropriate to the theme of travelling back in time – to 'haunt' a room from the past.³⁹

Through these thresholds, visitors become temporal ghosts: avatars coexisting in both the present and the past, perceptible yet absent, on this side and the other. This dual state enhances the "magical" and "metaphysical" nature of the experience, articulating a dialogue between physical, virtual, and spatio-temporal dimensions and highlighting the complex relationship between reality, simulation, and perception.

Thresholds directly addresses some of the central issues affecting the cultural, economic, and political development of our society, particularly the complex relationship between humans and technology. The invention of photography, here

³⁴ "Artistically, this unusual one-way window was intended to create a moment in which participants inside the virtual model are looking back in time several hundred years by inspecting an image from the 16th Century, while viewers outside are looking back at them, bedecked in modern technology in a 'futuristic' space" (Gayford 2018, 13).

³⁵ Tennet et al. 2018, 10.

³⁶ Tennet et al. 2018, 13.

³⁷ Grossi 2021a; Grossi 2021b; Quaranta 2021.

³⁸ Andriopoulos 2013; Conte 2023; Pirandello 2025b.

³⁹ Collishaw 2018, 63.



Figure 10 Mat Collishaw, *Thresholds*, 2017. Installation view with visitors during the presentation at Somerset House, London. Photo: Graham Carlow. Courtesy of the artist

evoked through reference to Talbot's scientific experiments, represents a decisive moment that altered the perception of reality. Collishaw chooses to illustrate the social impact of this technology by incorporating the Chartist protest into the experience, thereby creating a parallel that directly interrogates the contemporary relevance and consequences of the rapid technological developments currently transforming the image production system, and more broadly the labour system, due to digital technologies, robotics, and, most recently, artificial intelligence.

By taking on this task, the artist acknowledges a specific role for art and artists through history: that of understanding, utilising, and experimenting with new technologies in order to allow viewers to perceive reality with different eyes, while simultaneously questioning it with greater awareness:

Cheaper and more widely available paper led Renaissance artists to experiment more with modeling and design; they could spend a lot

more time working out how things actually appear and how to capture what they saw. The development of better mirrors and lenses enabled artists to see the world in much greater detail, 'the exact appearance of reality', which they could then transcribe to canvas with paint. However, they were not just idly copying, many believed these new tools allowed them to see God's universe more clearly than before; they felt these apparatus led them to glimpse divine revelations. Science drives technological change, which can provide artists with tools to look at the world in new ways, which in turn changes the way we see and interpret the world.⁴⁰

From this perspective, *Thresholds* does not merely demonstrate the impact of emerging technologies but transforms them into conceptual and perceptual devices. The thresholds thus become the contexts in which the work articulates this complexity: not mere physical passages, but moments of transition between different layers of the experience, capable of relating horizontal, vertical, and

multidimensional dimensions. Collishaw's work indeed combines multiple simultaneous planes, and the thresholds are the points where the user traverses these levels: from the physical entry into the white box (horizontal), to the passage into the virtual world and temporal experience (vertical), and finally to the transformation of the experimenter into a ghost, simultaneously present and absent across different dimensions (multidimensional).

This movement is never linear or unidirectional: the experience suspends the visitor between various layers, placing them in a liminal condition between present and past, in the physical world and in the virtual. In this intermediate state, the threshold ceases to be a mere passage and is instead configured as a navigable space, in which perception is destabilised and reality reveals itself as an unstable and plural construction.

Bibliography

- Andriopoulos, S. (2013). *Ghostly Apparitions: German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*. New York.
- Baker, M. (2017). "Crossing the Threshold: An Interview with Mat Collishaw – VMI Studio". *Medium*. July 10. <https://msmichelebaker.medium.com/crossing-the-threshold-an-interview-with-mat-collishaw-vmi-studio-cd5b338599f9>.
- Baldacci, C.; Nicastro, C.; Sforzini A. (eds) (2022). *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. Berlin.
- Bucher, J. (2018). *Storytelling for Virtual Reality: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives*. New York; London.
- Carlson, M. (2014). "Living History, Re-Enactment". Reynolds, B. (ed.), *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. London; New York, 84-90.
- Catricalà, V.; Spampinato F. (2021). "Contemporary Art and Virtual Reality: New Conditions of Viewership". *Cinergie*, 19, 121-33. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/12322>.
- Collishaw, M. (2018). *Mat Collishaw. Thresholds Eşikler = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 16 May-29 July 2018). Istanbul.
- Conte, P. (2020). *Unframing Aesthetics*. Milano; Udine.
- Conte, P. (2023). "Revenants: On the Animation of Dead People's Portraits in Contemporary Technoculture". Abraham Geil, A.; Jirsa, T. (eds). *Reconfiguring the Portrait*. Edinburgh, 272-86.
- Di Marino, B. (2021). *Nel centro del quadro. Per una teoria dell'arte immersiva dal mito della caverna alla VR*. Sesto San Giovanni.
- Gayford, M. (2018). "Eşikler / Thresholds". *Mat Collishaw. Thresholds Eşikler = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 16 May-29 July 2018). Istanbul, 13-25.
- Grau, O. (2003). *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge; London.
- Grossi, G. (2021a). *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*. Milano.
- Grossi, G. (2021b). "Dreamlike Environments: 'Story-living' in Virtual Reality Installations". *Cinergie*, 19, 147-55. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/12321>.
- Hoffman, H.G. (1998). "Physically Touching Virtual Objects Using Tactile Augmentation Enhances the Realism of Virtual Environments". *Proceedings. IEEE 1998 Virtual Reality Annual International Symposium*, 59-63. <https://doi.org/10.1109/VRAIS.1998.658423>.
- James, P. (2018). "The Chartist's Revolt". *Mat Collishaw. Thresholds Eşikler = Exhibition Catalogue* (Istanbul, 16 May-29 July 2018). Istanbul, 51-3.
- Lagonigro, P. (2021). "La realtà virtuale nell'Italia dei primi anni Novanta". *Piano B. Arti e culture visive*, 6(1), 41-66.
- Lanier, J. (2017). *Dawn of the New Everything. Encounters with Reality and Virtual Reality*. New York.
- Lanier, J.; Biocca, F. (1992). "An Insider's View of the Future of Virtual Reality". *Journal of Communication*, xlii(4), 150-72.
- Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano.
- Minsky, M. (1980). "Telepresence". *Omni*, 45-51.
- Modena, E. (2022). *Nelle storie. Arte, cinema e media immersivi*. Roma.
- Modena, E. (2023). *Immersioni. La realtà virtuale nelle mani degli artisti*. Milano.
- Moser, M.A.; McLeod, D. (eds) (1996). *Immersed in Technology. Art and Virtual Environments*. Cambridge; London.
- Pinotti, A. (2017). "Self-Negating Images: Towards An-Iconology". *Proceedings*, 1(856), 1-9.
- Pinotti, A. [2021] (2025). *At the Threshold of the Image: From Narcissus to Virtual Reality*. New York.
- Pinotti, A. (2022). "Staying Here, Being There. Bilocation, Empathy, and Self-empathy in Virtual Reality". *Bollettino filosofico*, 37, 142-62.
- Pirandello, S. (2025a). *Emersioni. Realtà aumentata e poteri dell'immaginazione*. Milano.
- Pirandello, S. (2025b). "Ghost in the Machine: Daily Interaction with Ephemeral Computing". *Cinergie*, 14(27), 37-46. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/21429>.
- Quaranta, D. (2021). "Daydream. Esclusione del reale e flusso di coscienza nella realtà virtuale". *Piano b. Arti e culture visive*, 6(1), 155-177. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/14306>.
- Rheingold, H. (1992). *Virtual Reality: The Revolutionary Technology of Computer-Generated Artificial Worlds – and How It Promises to Transform Society*. New York.
- Sutherland, I.E. (1965). "The Ultimate Display". Kalenich, W.A. (ed.). *Proceedings of the IFIP Congress 65. Washington*, vol. I. London, 506-8.
- Sutherland, I.E. (1968). "A Head-Mounted Three Dimensional Display". *afips Conference Proceedings San Francisco*, vol. xxxiii, 757-64.
- Tennent, P. et al. (2020). "Thresholds: Embedding Virtual Reality in the Museum". *Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)*, 13(2), 1-35. <https://doi.org/10.1145/3369394>.
- Tribe, M.; Jana, R. (2006). *New Media Art*. Köln.

Alia itinera

Ricezioni dell'Alterità nei musei missionari

Note su una raccolta cinese tra i conventi francescani di Parma e Rimini (1893-1943)

Federica Bosio

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract In order to contribute to the mapping of missionary collecting in Italy between the 19th and 20th centuries, this paper presents the history of the collection assembled at the convent of SS. Annunziata in Parma at the end of the 19th century and relocated in 1927 to the convent of Santa Maria delle Grazie in Rimini, where part of it is still on display, divided between the convent and the municipal Museo degli Sguardi. The study, focusing on the period from 1893 to 1943, examines the objects selected by missionaries to represent the worlds they experienced, the meanings these objects came to embody, and the outcomes of encounters with Otherness within and beyond the threshold of the convent, particularly in public exhibitions. Through this case study, the research reflects on interpretations of the 'Other' in missionary spaces, outlining how both objects and museums have been interpreted over time as economic resources, symbolic thresholds, tools of legitimation and memorial devices.

Keywords Missionary Collecting. Chinese collections. Museums. Missionary exhibitions. Emilia-Romagna.

Sommario 1. Introduzione. – 2. Parma: formazione della raccolta nel convento della Santissima Annunziata. – 3. Rimini: usi e riletture della collezione negli anni Trenta e Quaranta.

1 Introduzione

Fra XIX e XX secolo comincia a svilupparsi una rete mobile e diffusa di musei missionari all'interno di conventi e istituti appartenenti a varie congregazioni.¹ Queste raccolte, create sull'esempio delle sezioni etnografiche esposte nelle istituzioni cittadine e nei musei antropologici,² sono altresì favorite dall'organizzazione capillare di lotterie e mostre missionarie.³ Insieme, esposizioni e musei

rispondevano a diverse necessità pratiche, tra cui migliorare la formazione degli operatori apostolici, promuovere e sostenere la propagazione della fede oltre i confini europei, nonché documentare il lavoro dei missionari nei vari vicariati, tanto ai membri degli ordini quanto al pubblico generale. In tale contesto, si fondano dunque spazi espositivi con oggetti provenienti dai vari paesi dell'Asia nei

1 Il contributo si concentra sul contesto italiano contemporaneo, ma il fenomeno del collezionismo missionario ha origini precedenti e si inserisce in una dimensione internazionale. Per una panoramica, si segnalano i recenti studi sul tema: Wingfield 2017; Brevaglieri 2022; Zerbini 2021.

2 Per esempio, il Museo Antropologico fondato a Firenze nel 1869 da Paolo Mantegazza e il Regio Museo Preistorico Etnografico di Roma diretto da Luigi Pigorini.

3 Gasparotto 2017; 2018.



Peer review

Submitted 2025-08-18
Accepted 2025-10-16
Published 2025-12-17

Open access

© 2025 Bosio | CC BY 4.0



Citation Bosio, F. (2025). «Ricezioni dell'Alterità nei musei missionari. Note su una raccolta cinese tra i conventi francescani di Parma e Rimini (1893-1943)». *Venezia Arti*, 34, 129-140.

conventi di Imola,⁴ Milano,⁵ Rovereto⁶ e Fiesole.⁷ Altre istituzioni sorgono invece come esito diretto di grandi esposizioni missionarie, come il Museo d'Arte Cinese ed Etnografico dei padri saveriani a Parma,⁸ avviato nel 1901 grazie alla donazione di Fedele Lampertico di oggetti acquistati alla Mostra Cattolica di Torino del 1898, o, ancora, le raccolte nate in seguito alla Mostra Missionaria Vaticana del 1925 voluta da Pio XI, tra cui il Museo salesiano di Colle Don Bosco⁹ e il Museo Etnologico Vaticano, oggi denominato *Anima Mundi*.¹⁰

In questo articolato arcipelago, di cui molte isole rimangono ancora da cartografare, rientra anche la raccolta cinese assemblata a partire dal 1893 nel convento parmense della Santissima Annunziata. Gli studi condotti nel 1999 e nei primi anni Duemila

hanno aperto la strada agli approfondimenti storico artistici sulla raccolta,¹¹ ma sono rimasti ancora poco indagati i processi che ne hanno accompagnato la formazione ed esposizione.

Il presente contributo ripercorre dunque la storia di questa collezione, dalla stagione parmense fino ai primi anni nella successiva sede del convento di Santa Maria delle Grazie, a Rimini. In particolare, attraverso il riesame delle fonti archivistiche e della stampa dell'epoca, la ricerca si propone di tracciare una panoramica del percorso di traduzione dell'Alterità¹² e risemantizzazione degli oggetti cinesi, seguendo la riconfigurazione dei materiali, di volta in volta, in risorse economiche, soglie per l'Altrove, supporti didattici, strumenti di legittimazione e dispositivi memoriali.

2 Parma: formazione della raccolta nel convento della Santissima Annunziata

La presenza di una collezione cinese nel convento parmense della Santissima Annunziata si deve all'attività dei missionari della Provincia Osservante bolognese nel Vicariato Apostolico dello Shanxi.¹³ È da Taiyuan, capoluogo di questo vicariato francescano situato nel Nord della Cina, che dagli anni Settanta dell'Ottocento cominciano a partire per l'Europa manufatti di varia natura, su iniziativa del vescovo francescano Gregorio Maria Grassi e del suo stretto collaboratore, monsignor Francesco Fogolla [fig. 1].¹⁴ Tuttavia, quando le spedizioni hanno inizio, né Parma né tantomeno la formazione di una collezione permanente sembrano rientrare nei loro piani.

Il flusso di materiali pare piuttosto innescato da esigenze ben più pratiche, che attestano il ruolo attivo e informato della rete missionaria nei

meccanismi di circolazione e scambio di opere asiatiche in Europa.¹⁵ Infatti, le prime casse sono indirizzate al confratello residente a Parigi padre Étienne-Marie Potron, che, in qualità di procuratore delle missioni francescane, si occupava di promuovere l'azione evangelizzatrice della congregazione e raccogliere fondi da destinare ai vicariati apostolici. È appunto a Potron che monsignor Grassi si rivolge nel settembre 1879, annunciando l'invio di non meglio precisati oggetti da vendere sul mercato europeo al fine di ricavare il denaro necessario ad aiutare la comunità cristiana del vicariato, alle prese con una grave carestia.¹⁶ Il mese successivo, anche padre Fogolla ricorre alla stessa pratica per finanziare la costruzione di una chiesa a Taiyuan:

4 Villa 2010.

5 Denaro, Mascheroni 2012.

6 Bosio et al. 2023.

7 Montuschi 1993; Salviati 2001.

8 Si vedano Strina 2021 e Di Meo 2021.

9 Forni 2001.

10 Aigner et al. 2012; Aigner 2013; Kahn 2023.

11 Salviati 1999; Biordi, Farneti 2005; Biordi 2008.

12 Con il termine ci si riferisce alla costruzione di un'immagine dell'Altro da sé in funzione della definizione, spesso per contrasto, dei confini della propria identità. Gli studi postcoloniali hanno dimostrato come questa rappresentazione non sia neutra, e che sia stata impiegata dai paesi occidentali per definire gerarchie di potere e legittimare il dominio culturale, religioso o politico sulle popolazioni non europee. In proposito, si rimanda al dibattito avviato da Said 2001, la cui ricezione è stata analizzata da Mellino 2009, e alle teorie di Bhabha 2001.

13 I francescani operavano nello Shanxi già dalla fine del Settecento. Nel 1844 la regione fu eretta a Vicariato apostolico autonomo, ma venne diviso nel 1890 tra i frati minori italiani, nella parte settentrionale, e i francescani olandesi, in quella meridionale. Per approfondire, si veda Cerasa 1998.

14 Sulla biografia dei missionari, entrambi giunti in Cina negli anni Sessanta dell'Ottocento e uccisi nel 1900 durante i disordini della rivolta dei Boxer si veda Lanzi 1996; Brancaccio 1997; Croce 2002; Capozzi 2014.

15 Corbey, Weener 2015.

16 APMnBO. Fasc. 2.



Figura 1 Ritratto di gruppo con Monsignor Grassi e Monsignor Fogolla. Ultimo quarto del XIX secolo. Fotografia stampata su carta in Ricci 1909, 520. Padova, Biblioteca della Facoltà Teologica del Triveneto, collocazione B.XXV.570

Le spedisco 46 idoli di bronzo affinché li venda o li regali a chi vuole e raccolga denaro per la chiesa del S. Cuore di Gesù. Io sono sicuro che questi idoli saranno ricercati colà, poiché non è cosa facile comprarli neppure qua in Cina [...] Questi idoli sono molto affumicati e sembra proprio che escano ora delle bolge d'Averno, qua non si trova modo di pulirli. Costà a Parigi sarà cosa facile di farlo.¹⁷

La richiesta di vendere gli oggetti sul mercato parigino rivela una certa familiarità con il collezionismo europeo dell'epoca, animato da un rinnovato interesse per le arti dell'Asia di cui la capitale francese rappresentava uno dei principali epicentri espositivi e commerciali.¹⁸ Una pervasiva tendenza che Fogolla intercetta, inviando bronzi di matrice religiosa raccolti a fatica, probabilmente

a causa della movimentazione degli oggetti più pregiati dalle aree rurali, spesso presidiate dai missionari, nei grandi porti e centri urbani più frequentati dagli acquirenti occidentali. Di queste opere il francescano non si preoccupa di specificare a quale culto appartenessero, etichettandole come generici 'idoli'. Delegittimate dal valore religioso che le aveva caratterizzate nel contesto originario, per nulla riconosciute come espressioni artistiche, le sculture cinesi sono interpretate da Fogolla e Grassi come risorse economiche.

A queste prime spedizioni indirizzate a Parigi ne seguono altre, diverse per consistenza, destinazione e finalità. Nell'aprile del 1893 monsignor Grassi contatta infatti padre Giacinto Picconi [fig. 2], segretario della Provincia Osservante di Bologna residente nel convento parmense della Santissima Annunziata, comunicandogli l'imminente arrivo a

¹⁷ APMnBO. Fasc. 1.

¹⁸ Wichmann 1981; Chang 2016; Wagner 2019.

Parma dei tanto promessi «oggetti curiosi» dalla Cina.¹⁹ Questo primo nucleo si arricchisce nel 1896, quando il missionario invia ai confratelli emiliani ulteriori materiali raccolti nello Shanxi.²⁰ Tale selezione comprendeva piccole sculture religiose in bronzo e legno, catalogate indistintamente da Grassi come «idoletti».²¹ Possiamo però ipotizzare che le opere raffigurassero figure legate al sistema daoista oppure al culto buddhista, rappresentando quindi l'iconografia del Buddha storico o dei diversi *bodhisattva*.²² Più numerosi risultavano invece i materiali d'uso quotidiano, come posate, occhiali da vista, due vasi²³ e circa cento monete, alcune di valuta corrente di minor valore e altre fuori corso acquistate nei circuiti locali, tra cui esemplari «a forma di coltello» realizzati a imitazione della più antica tipologia *Dao bi*. A questi oggetti Grassi aggiunge un abito da sposa, acquistato per 60 lire, e un modello delle scarpette femminili usate dalle donne cinesi che, sin dall'infanzia, sottoponevano i piedi a fasciature progressive e costanti che costringevano le dita, eccetto l'alluce, a ripiegarsi sotto la pianta, impedendone così la crescita. Ne risultavano piedi piccoli e arcuati, simili a boccioli di loto, per i quali erano necessarie le speciali calzature recuperate dal missionario da giovani residenti nel vicariato.

Insieme alle varie espressioni della religione e dell'artigianato cinesi, la cassa includeva due carte geografiche del vicariato, un dizionario latino-cinese e libri di preghiere in lingua locale.

La consistenza della selezione riflette chiaramente una ricercata eterogeneità, che aderisce e dà forma alla collezione permanente pensata inizialmente da padre Picconi per offrire un'idea pratica degli usi e dei costumi cinesi agli studenti dello Studio di Seconda classe residenti in convento.²⁴ Una finalità che si riscontra anche nella scelta dei pezzi, spesso non di produzione pregiata perché destinate a un consumo popolare. Per esempio, descrivendo l'abito da sposa, monsignor Grassi dichiara esplicitamente che si trattava di accessori e tessuti «triviali di niun valore, ma solo per far vedere la moda del vestito».²⁵ Allo stesso tempo, le immagini religiose buddhiste o dei culti



Figura 2 Padre Giacinto Picconi. Fine XIX secolo. Bologna, Archivio della Provincia di Cristo Re dei frati Minori dell'Emilia-Romagna, Fondo della Provincia Osservante, poi del SS. Redentore di Bologna, b. 135, n. 1. Proprietà della Provincia S. Antonio dei Frati Minori

allora diffusi non erano selezionate in base alla loro qualità: l'importante era che fornissero agli studenti un supporto materiale alla conoscenza delle più comuni iconografie, così da essere consapevoli e informati in un possibile futuro come operatori apostolici.

L'obiettivo del reparto etnografico dell'Annunziata era dunque articolare una sintesi del vicariato, ma tale racconto e, di conseguenza, l'idea di Cina che andava cristallizzandosi, passava attraverso le lenti della fede cattolica e dell'esperienza missionaria. Le

¹⁹ APMnBO. Fasc. 24.

²⁰ ACSAPa. Reg. 2, c. 188.

²¹ Nell'inventario redatto da Grassi risultano dieci sculture, ma da quanto emerge dalla documentazione archivistica ne arrivano a destinazione solo cinque, due di bronzo e tre di legno. APMnBO. Fasc. 24.

²² Dal confronto con altre raccolte missionarie francescane coeve (Bosio et al. 2023) le sculture lignee potrebbero essere anche state statuette votive per il culto degli antenati, spesso presenti negli altari domestici.

²³ Catalogati come «vasi di maiolica» impiegati per vari usi, tra cui contenere e trasportare il the. APMnBO. Fasc. 24.

²⁴ Come illustrato da Gonizzi 2000, dopo la riorganizzazione della Provincia Osservante del SS. Redentore, il percorso formativo dei frati venne articolato in tre livelli: i Noviziati furono collocati nei conventi di Cortemaggiore e di Santa Maria delle Grazie a Rimini; lo Studio di prima classe a Bologna e due Studi di seconda classe nei conventi di Santo Spirito a Ferrara e della Santissima Annunziata a Parma.

²⁵ APMnBO. Fasc. 24.

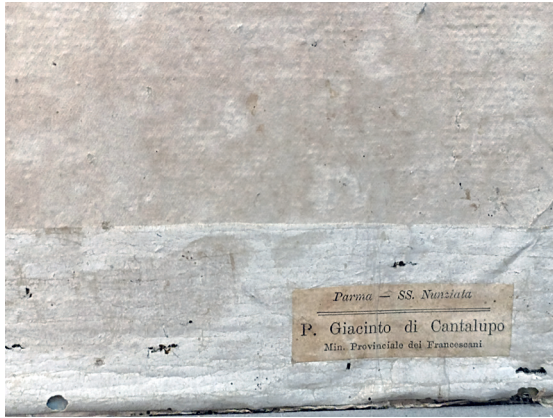


Figura 3 Dettaglio etichetta. Pannello ligneo con quattro dipinti ad inchiostro di china incollati su tela di sacco, fine XIX secolo, Cina, 126 x 133 cm. Rimini, Museo degli Sguardi, Collezione Frati Missionari Francescani Delle Grazie, inventario FM 610. Proprietà della Provincia S. Antonio dei Frati Minori

sculture buddhiste o del culto popolare, così come i frammenti della vita quotidiana, erano usate dai francescani per dare forma all'Alterità della società con cui si confrontavano. Un'Alterità culturale e, soprattutto, religiosa, che contribuiva a rafforzare per opposizione l'identità cattolica ed europea dei missionari, veri protagonisti della narrazione del museo. Non a caso, infatti, nella collezione i religiosi allegano gli strumenti del mestiere, come vocabolari, opere religiose e mappe geografiche. Ecco dunque che, oltre a una funzione didattica, la collezione ne assumeva un'altra, di carattere documentale e memoriale. Tutti gli oggetti, nel loro insieme, servivano a materializzare l'invisibile processo di evangelizzazione compiuto dalla congregazione minoritica in quel territorio. Costituendo quindi un'antologia visiva della provincia osservante di Bologna e delle sue diramazioni, il museo si faceva custode della sua storia: in tale prospettiva, tanto gli oggetti quanto il museo erano soglie, che, da un lato, davano un accesso sull'Altrove ai residenti in Emilia; dall'altro, riallacciavano l'esperienza dei missionari alla provincia d'origine.

La collezione riunita nella Santissima Annunziata oltrepassa presto i confini del convento emiliano. Infatti, i francescani parmensi sono coinvolti nella Mostra d'Arte Sacra e delle Missioni Cattoliche, organizzata a Torino nel 1898 in parallelo all'Esposizione Generale Italiana.²⁶ Su

invito del direttivo della rassegna,²⁷ padre Picconi si inserisce nella campionatura delle missioni con nove capi di vestiario provenienti dall'America e numerose fotografie dai vicariati francescani in Palestina, Egitto e nell'Africa Subsahariana.²⁸ È però il nucleo cinese ad essere il più consistente: oltre agli oggetti d'uso quotidiano, Picconi invia cinque sculture religiose sopravvissute alla spedizione del 1896 e un *corpus*, accuratamente etichettato [fig. 3], di trenta acquarelli su carta di riso raffiguranti mestieri, giochi, elementi naturali,²⁹ nonché alcuni pannelli dipinti, sia in bianco e nero [fig. 4, 5] che a colori. A questi aggiunge un paravento, rappresentazione, secondo Picconi, del «palazzo di un principe cinese».³⁰

La selezione si incrementa anche grazie al contributo di padre Fogolla, rientrato per l'occasione in Italia insieme a quattro seminaristi, che si uniscono alla schiera di 'indigeni' convertiti presenti all'Esposizione. L'intento dichiarato dell'organizzazione è infatti quello di celebrare i frutti spirituali dell'opera missionaria, ricorrendo tanto agli oggetti – indispensabili per fornire una rappresentazione dei territori, non necessariamente negativa – quanto alla viva testimonianza dei corpi. Come sottolinea Abbattista, le diverse etnie radunate per l'esposizione avrebbero dovuto testimoniare

non la condizione selvaggia colta nella sua conturbante immediatezza né i trionfi della conquista coloniale, ma piuttosto i ben più profondi e duraturi risultati di una conquista tutta spirituale e civile.³¹

Nonostante i propositi di smarcamento rispetto a finalità coloniali o esotizzanti, le persone riunite entro il perimetro della manifestazione, compresi i compagni di Fogolla, finiscono nel processo di mostrazione³² che le riduce a muti e bidimensionali ambasciatori, come si evince dalla cronaca di Amelia Capello:

Fra gli edifici dell'Esposizione d'Arte Sacra, uno dei più attraenti è certo la pagoda birmana [...] Appena penetrati nella parte inferiore destinata alla Cina, non è meraviglia trovarsi in un ambiente prettamente cinese, sentir il

²⁶ Sulle esposizioni si vedano Abbattista 2013, 246-67; Gasparotto 2018, 72-135, con relativa bibliografia.

²⁷ APMnBO. Fasc. 9.

²⁸ APMnBO. Fasc. 9.

²⁹ Rimini, Museo degli Sguardi, collezione delle Grazie, inv. FM 717.

³⁰ Da identificare con l'opera nella collezione delle Grazie, oggi al Museo degli Sguardi (inv. AP5899). L'opera è stata analizzata da Salviati 1997, che identifica il soggetto con scene di vita quotidiana all'interno della casa del prefetto di Fenyang, proponendo una datazione intorno al XVII secolo.

³¹ Abbattista 2013, 256.

³² Su questo concetto si veda in particolare Grechi 2021.



Figura 4 Pannello ligneo con quattro dipinti ad inchiostro di china incollati su tela di sacco, fine XIX secolo, Cina, 126×133 cm. Rimini, Museo degli Sguardi, Collezione Frati Missionari Francescani delle Grazie, inventario FM 610. Proprietà della Provincia S. Antonio dei Frati Minori



Figura 5 Pannello ligneo con dipinti su carta con quattro dipinti a inchiostro di china incollati su tela di sacco, fine XIX secolo, Cina, 126×133 cm. Rimini, Museo degli Sguardi, Collezione Frati Missionari Francescani delle Grazie, inventario FM 611. Proprietà della Provincia S. Antonio dei Frati Minori

profumo squisito del thè, vedere le splendide e delicate porcellane, i molti svariati oggetti, i costumi dai ricami bizzarri e ricchissimi, qualche rappresentante della fauna e della flora cinese [sic]. E neppure sorprende trovare diversi cinesi [sic] dalla lunga treccia, dal viso buono ed intelligente [...] e se una cosa stupisce, si è quando gli ottimi Missionari che li hanno accompagnati, Monsignor Francesco Fogolla, Padre Pio da Nettuno e Padre Cherubino, vestiti anch'essi alla cinese [sic], si rivolgono cortesi ai visitatori e in eccellente italiano parlano delle loro Missioni.³³

Messi sullo stesso piano da pratiche espositive oggettivanti, uomini e cose concorrono a promuovere l'operato nel vicariato di provenienza, rivolgendosi non più al solo sguardo della comunità religiosa, ma a quello del grande pubblico.

Per Picconi la mostra torinese non rappresenta però solo un'importante vetrina per l'ordine e il convento a cui appartiene. La sua partecipazione mette in luce l'interdipendenza tra le realtà periferiche e i dispositivi performativi centrali del

potere religioso: se da un lato i musei missionari contribuiscono con una conoscenza spesso informale, ma radicata nell'esperienza concreta sul campo, dall'altro le manifestazioni nei grandi centri urbani si rivelano bacini strategici per incrementare le collezioni locali. È in questa prospettiva che il ministro provinciale si reca più volte a Torino, affidandosi alla collaborazione dei confratelli per ottenere in regalo oggetti e doppioni di quanto esposto.³⁴ Sono diverse le personalità che esaudiscono le sue richieste. Come gli scrive il rappresentante delle missioni francescane in Terra Santa, fra Girolamo Golubovich:

Oggi arriva costì anche Mons. Fogolla dal quale avrà la bella nuova che più della metà dei suoi oggetti son destinati pel Suo museo. Il p. Cherubino, da quanto pare, metterà da parte qualche oggetto per lei, sebbene abbia venduti gli antichi. In quanto alla Terra Santa, La posso assicurare che tutto è venduto, come mi accerta il Sig. Ferdinando. Delle due o tre lampade potrà disporre qualcuna per Lei, purché, mi dice, restino invendute.³⁵

³³ Capello 1898, 211.

³⁴ ACSAPa. Reg. 2, c. 196.

³⁵ APMnBO. Fasc. 9.

Nell'autunno del 1898 Picconi riesce così a portare a Parma «varie valige piene di oggetti»,³⁶ che ampliano ciò che definisce una «specie di museo per cose antiche sia nostrane che estere, specialmente cinesi» tra le scansioni della biblioteca dell'Annunziata.³⁷ La compresenza di oggetti locali e stranieri definisce il museo conventuale come un dispositivo complesso di memoria e di identità missionaria. Quest'ultima, per affermarsi e distinguersi nella sua specificità, ricorre all'Alterità non come accidente, ma come elemento fondativo,³⁸ incorporando l'Altrove nel processo costitutivo della propria autoaffermazione all'interno delle comunità, sia laiche che religiose. Una narrazione di sé che intercetta e include memorie tangenti: ne è un

esempio l'ingresso di tre lance africane «usate nei primi scontri coi nostri soldati», appartenute allo zio di un missionario della provincia bolognese, padre Giacinto Balacchi.³⁹ La loro presenza preannuncia gli sviluppi della collezione, che si farà punto di convergenza di memorie missionarie ed eredità coloniali nella successiva sede della raccolta. Infatti, dopo la morte di Picconi, nel 1913, e, forse, anche in conseguenza dell'inaugurazione nella stessa città, del Museo d'Arte Cinese ed Etnografico dei missionari saveriani, il definitorio provinciale decreta nel 1927 il trasferimento della raccolta a Rimini, presso il convento di Santa Maria delle Grazie, con l'auspicio che colà risulti di maggiore utilità «morale e finanziaria, perché potrà essere visitato dai bagnanti».⁴⁰

3 Rimini: usi e riletture della collezione negli anni Trenta e Quaranta

La collezione vive una nuova stagione a Rimini, sul colle di Covignano, tra le mura del convento di Santa Maria delle Grazie. In questa sede, Eusebio Gelati, frate pittore residente all'Annunziata, e il guardiano della sede riminese, padre Modesto Farina, riorganizzano la raccolta in sei sale: due ambienti interamente dedicati alla Cina; una sala per i materiali provenienti dalle missioni in Bolivia, Etiopia e Palestina; un'altra, centrata sulla figura di San Francesco, con suppellettili e opere d'arte sacra.⁴¹ Completano il percorso una sala con pitture e corali miniati e un locale destinato a ceramiche, reperti di scavo e minerali.⁴²

Anche in questa fase, la collezione non rimane isolata nel contesto locale, ma interviene nel dibattito nazionale da varie tribune, a partire dalla Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, organizzata a Napoli nei locali del Maschio Angioino fra l'ottobre 1934 e il gennaio 1935.⁴³ Tra le numerose realtà, anche quella delle Grazie è presente all'esposizione. I trenta oggetti di Asia, Africa e Sudamerica inviati da fra Gian Battista Chini, guardiano del convento riminese e curatore del museo,⁴⁴ prendono posto

all'interno della sezione dedicata alle missioni cattoliche, precisamente nella sala al terzo piano del castello, riservata all'ordine dei frati minori.⁴⁵ Quale posto occupassero invece i materiali nella narrazione complessiva della rassegna d'arte coloniale lo specifica nel programma Rodolfo Giorgi, il rappresentante generale dell'istituto organizzatore della mostra, l'Ente autonomo della Fiera campionaria di Tripoli:

Una mostra coloniale non può prescindere da un settore missionario. L'opera svolta dai religiosi in *partibus infidelium* non si limita semplicemente alla cura d'animo ma illuminatamente si estende alla iniziazione dei popoli barbari alle forme della nostra civiltà. Così in quasi tutti i centri di fervida vita missionaria vigoreggiano scuole pratiche di avviamento al lavoro che sono vere e proprie scuole di arti e mestieri, donde escono prodotti non di rado ispirati a ottimo gusto d'arte.⁴⁶

Nelle intenzioni di Giorgi, l'impiego dei reperti esotici come quelli messi a disposizione da

36 ACSAPa. Reg. 2, c. 197.

37 ACSAPa. Reg. 2, c. 200.

38 Remotti 1996, 63.

39 ACSAPa. Reg. 2, c. 196.

40 ACSAPa. Reg. 3, cc. 32-33.

41 Giovanardi 1940, 51-3.

42 Giovanardi 1940, 54-5.

43 Sulla manifestazione si rimanda agli studi e alla bibliografia aggiornata di Vargaftig 2016; Tomasella 2017, 96-101; Manfren 2017, 194-206; Aveta et al. 2021.

44 Montorsi 2011, 3.

45 II Mostra internazionale d'arte coloniale, 197.

46 ACS. Fasc. 132.

padre Chini era limitato all'ornamento, ma la loro funzione andò ben oltre. Sul piano pratico, essi costituiscono il repertorio iconografico del linguaggio artistico con cui i missionari dovevano confrontarsi per lo sviluppo di un'arte cristiana nel contenuto, ma vicino al gusto locale nella forma, come emerge dalle pagine de *La Civiltà Cattolica*:

Trattandosi di una Esposizione d'Arte, il posto che a Castelnuovo hanno occupato le Missioni Cattoliche, agli occhi d'un profano, sembrerebbe quasi estraneo, o per lo meno esagerato. Eppure, chi meglio della Chiesa può ed ha il diritto di comparire in una Mostra Coloniale? [...] Il missionario, questo pioniere insuperato della civiltà, questo colonizzatore affatto singolare, che nelle terre dove passa procura alla Chiesa dei figli, non già dei coloni, non si contenta solo di redimere le anime, bensì tutto l'uomo che si piega alla Croce, non escluse le sue attitudini artistiche. Dove già trova un'arte, egli la perfeziona e la battezza; dove non trova che una primitiva rozzezza e nessuna educazione o traduzione artistica, egli la crea.⁴⁷

Se i lavori artigianali usciti dagli istituti missionari erano presentati come prove degli esiti 'civilizzatori' dell'innesto nella produzione locale dei valori cristiani, il carosello di «quadri, sculture, feticci, lavori finissimi»,⁴⁸ coadiuvato dalle armi e dalle carte geografiche appese alle pareti, doveva dare un'idea delle varie culture extraeuropee con cui si interfacciavano i religiosi. Una rilettura degli oggetti che li espone come punti di partenza di un dialogo asimmetrico, che rinsalda allo stesso tempo la geografia differenziata dell'Altrove, gerarchizzata in paesi di «antica civiltà, che posseggono una gloriosa tradizione d'arte come in Cina», e altri, come nel caso di quelli africani, a cui tale riconoscimento è esplicitamente negato.⁴⁹

Anche in questo contesto, le collezioni si fanno vettori della legittimazione missionaria lungo un confine sempre più scivoloso e opaco con la promozione dell'espansionismo coloniale. Nel catalogo dell'esposizione napoletana si chiarisce che il missionario «non ha né deve

avere alcuna preoccupazione o fine umano, per quanto esso nobile possa essere, com'è lo studio, la colonizzazione e così via»,⁵⁰ in linea con quanto stabilito dal Vaticano nella *Maximum Illud* (1919) e nella *Rerum Ecclesiae* (1926). Del resto, colonialismo e apostolato divergevano per metodologia e obiettivi: il primo, manifestandosi attraverso l'imposizione sul territorio di regole, istituzioni e modelli economici vigenti nei vari Stati colonizzatori, era espressione di interessi presentati come nazionali; il secondo rispondeva invece a un potere sovranazionale a vocazione universale, che invitava i propri operatori a immergersi nel contesto locale, favorendo lo sviluppo di un clero 'indigeno'.⁵¹ Eppure, le premesse espresse in catalogo e le divergenze teoriche non cancellano le ambiguità della partecipazione religiosa alla rassegna. Nelle pratiche espositive e nella retorica adottata le sezioni laiche e missionarie tendevano infatti a contemperarsi, giustificando, nella ricezione collettiva, la presenza italiana in relazione alla sua presunta portata civilizzatrice. Questi i meccanismi di cui si fecero ingranaggi, in questo periodo, anche gli oggetti cinesi delle Grazie, confusi nel repertorio esotico dispiegato all'interno dei padiglioni.

La promozione del movimento missionario attraverso l'esposizione delle culture materiali non europee custodite nel convento di Rimini prosegue, negli anni successivi, anche all'interno di rassegne provinciali, come nel caso della mostra missionaria allestita a Mirandola fra il 25 dicembre 1936 e il 17 gennaio 1937, in occasione del III Congresso Eucaristico promosso dalla Diocesi di Carpi.⁵² L'iniziativa è ancora una volta guidata da padre Gian Battista Chini, che si occupa del trasporto e della distribuzione degli oggetti nei due padiglioni - uno cinese e uno africano - allestiti all'interno degli spazi messi a disposizione dal Comando della Scuola Ufficiali della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale.⁵³

L'importanza e la notorietà della collezione si consolida in parallelo sulle testate locali. In particolare, il sacerdote Giuseppe Scafoglio su *Il diario cattolico* entra più nello specifico con una serie di articoli sul museo, interpretando i materiali lì riuniti come le prove del contributo

⁴⁷ Mondrone 1934, 364-65.

⁴⁸ II Mostra internazionale d'arte coloniale, 197.

⁴⁹ II Mostra internazionale d'arte coloniale, 189.

⁵⁰ II Mostra internazionale d'arte coloniale, 185.

⁵¹ Gli studi pubblicati negli ultimi anni sul legame tra colonialismo e missioni cattoliche hanno restituito la fisionomia complessa di questo rapporto, mettendo in luce le rispettive peculiarità e indagando i momenti di sovrapposizione e divergenza, senza quindi appiattire la lettura delle esperienze missionarie ad una esclusiva dipendenza dalle politiche imperialiste delle varie Nazioni. In questa sede, si segnalano: Romanato 2006; Prudhomme 2007; Forno 2017; Ferlan 2023.

⁵² Focherini 1936.

⁵³ Focherini 1936.

etnografico dei religiosi e ribadendo in questo contatto con l'Altrove il carattere distintivo dell'identità missionaria:

L'opera intellettuale e culturale non forma la meta essenziale e nemmeno la principale delle missioni; tuttavia l'apporto missionario è cospicuo. Nessuna istituzione o spedizione scientifica ha contribuito alla conoscenza della geografia, della etnografia o scienza dei popoli, alla geofisica, alle scienze naturali quanto l'opera degli araldi evangelici: chè gli esploratori borghesi, nei frettolosi soggiorni, non posson certo competere coi missionari i quali, nella stabilità della dimora, imparano la lingua, abbozzano, occorrendo, la grammatica, scrutano le piaghe dell'animo dei pagani.⁵⁴

Scafoglio passa poi in rassegna l'allestimento della collezione, confermando la collocazione degli oggetti ereditati dalla SS. Annunziata nelle sale I e IV. Tuttavia, la loro descrizione riflette la prospettiva etnocentrica e di genere attraverso cui vengono interpretati. L'autore promuove infatti la raccolta distinguendo diversi pubblici e organizzando di conseguenza gli oggetti in differenti categorie. Per lo sguardo femminile, per esempio, suggerisce

un quadro delle missionarie francescane martirizzate nel 1900; merletti e pizzi del 700, broccati e sete antiche; vesti e ventagli cinesi; cappelli e scarpette tipiche per il tormento dei piedini gialli; mazzi di fiori di penne di uccelli del paradiso; amache di Bolivia; pesanti ornamenti per le labbra delle selvagge; specchi cinesi con figure decorative femminili.⁵⁵

Il sacerdote riporta inoltre un elemento fondamentale per la comprensione delle logiche di incremento delle collezioni portate avanti in quegli anni da padre Chini:

È tal frate Giambattista che, visitando uno studio o una casa, al *pax huic domui*, unisce

propositi di simpatica requisizione. Quadri, statuette, oggetti anche inutili, tutto gradisce accettare [...] Un frammento che ingombri o funga da fermacarte sopra una scrivania può acquisire in un museo i rilievi d'arte.⁵⁶

L'appunto testimonia l'intervento diretto del custode del museo per far convergere nel convento riminese, oltre a beni inviati dai membri del definitorio provinciale e da altri missionari,⁵⁷ anche frammenti provenienti dal tessuto locale. Una politica orientata a legittimare il museo come garante della storia dell'ordine e, insieme, custode della memoria cittadina. È dunque in questa prospettiva che si spiega l'ingresso alla fine degli anni Trenta di cimeli della Prima Guerra Mondiale,⁵⁸ e, nei primi anni Quaranta, di reperti raccolti in Etiopia da Guido Petropoli, tenente del Regio Esercito nel Regio Corpo Truppe Coloniali d'Eritrea.⁵⁹ Sul fronte religioso, invece, l'ingresso nel 1943 degli effetti personali appartenuti ai martirizzati padri Grassi e Fogolla⁶⁰ connota il museo come spazio privilegiato per rifondare il mito missionario. Negli ultimi anni del conflitto, la movimentazione interna agli istituti minoritici dell'Emilia-Romagna scongiura la distruzione della raccolta, attestandone la centralità nell'economia memoriale e simbolica dell'ordine.⁶¹ Rientrato a Rimini nel dopoguerra, il nucleo cinese assemblato da padre Giacinto Picconi all'Annunziata è in parte sopravvissuto, diviso tra il convento delle Grazie e l'adiacente villa Alvarado, sede dal 2005 del Museo degli Sguardi.

Nata alla fine dell'Ottocento per rispondere a istanze di natura esotica, didattica, memoriale e identitaria, la collezione oggi si presenta come un archivio complesso, le cui stratificazioni e narrazioni sviluppate nel tempo meritano di essere approfondite. Tali letture sono le necessarie premesse non solo per ripercorrere la storia della congregazione dei frati minori, segnatamente dell'Emilia-Romagna, ma anche per comprendere il ruolo dei missionari nella formazione e ricezione del patrimonio extraeuropeo nel contesto italiano.

⁵⁴ Scafoglio 1936a.

⁵⁵ Scafoglio 1936b.

⁵⁶ Scafoglio 1936b.

⁵⁷ Montorsi 2011, 3-4.

⁵⁸ Reperti appartenuti al cavaliere Otello Gamberini. *Il museo missionario delle Grazie* 1942.

⁵⁹ Si trattava di libri della liturgia copta, armi e oggetti d'uso quotidiano. *Il museo missionario delle Grazie* 1942.

⁶⁰ Montorsi 2011, 4.

⁶¹ Montorsi 2011, 4.

Fonti d'archivio

- Bologna, Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei Frati minori dell'Emilia-Romagna (APMnBO), Fondo della Provincia Osservante, poi del SS. Redentore di Bologna, b. 39, fasc. 24.
- Bologna, Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei Frati minori dell'Emilia-Romagna (APMnBO), Fondo della Provincia Osservante, poi del SS. Redentore di Bologna, b. 45, fasc. 9.
- Bologna, Archivio storico della Provincia di Cristo Re dei Frati minori dell'Emilia-Romagna (APMnBO), Fondo della Provincia Osservante, poi del SS. Redentore di Bologna, b. 131, fasc.1; fasc. 2.
- Parma, Archivio storico del convento francescano dei frati minori osservanti della SS. Annunziata (ACSAPa), titolo VIII, s. 1, reg. 2, *Cronaca di memorie contemporanee di Padre Giacinto Picconi (1834-1911)*.
- Parma, Archivio storico del convento francescano dei frati minori osservanti della SS. Annunziata (ACSAPa), titolo VIII, s. 1, reg. 3, *Memorie scritte dal M. R. P. Salvatore Spada, ex Definitore Generale e più volte Ministro Provinciale (1907-1945)*.
- Roma, Archivio Centrale di Stato (ACS), Fondo Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti, subf. Divisione quinta (già divisione terza), s. Istruzione artistica e musicale, calcografia, gallerie d'arte moderna, onoranze, opificio pietre dure, mostre, 1930-1935, fasc. 132 "Seconda mostra internazionale d'arte coloniale. Programma per la parte artistica".
- Focherini, O. (1936). *La grande Mostra Missionaria alla Mirandola*. Carpi, Archivio Storico, Fondo Archivio della Memoria di Odoardo Focherini, b. 5, fasc. 65.

Bibliografia

- Abbattista, G. (2013). *Umanità in mostra: esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*. Trieste.
- Aigner, K.; Fiussello N.; Mapelli N. (a cura di) (2012). *Ethnos: le collezioni etnologiche dei Musei Vaticani*. Città del Vaticano.
- Aigner, K. (2013). «Vatican Ethnography: The History of the Vatican Ethnological Museum 1692-2009». *Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie*, XXXI, 357-416.
- Aveta, A.; Castagnaro A.; Mangone F. (2021). *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*. Napoli.
- Bhabha, H.K. (2001). *I luoghi della cultura*. Trad. di A. Perri. Roma.
- Biordi, M.; Farneti, M. (a cura di) (2005). *Museo degli sguardi: raccolte etnografiche di Rimini: Collezione Delfino Dinz Rialto, Collezione Ugo Canepa, Collezione Frati missionari delle Grazie, Collezione Bruno Fusconi*. Rimini.
- Biordi, M. (a cura di) (2008). *Dalla Cina: opere emerse dai depositi del Museo degli sguardi*. Rimini.
- Brancaccio, G. (1997) s.v. «Fogolla, Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Brevaglieri, S. (a cura di) (2022). «Missionary Collecting». Num. monogr., *Quaderni storici*, 169(1).
- Bosio, F.; Caterino, A.; Urcioli, G.; Visconti, C. (a cura di) (2023). *La Cina in Trentino: i reperti cinesi della Mostra missionaria francescana, Santuario di Santa Maria delle Grazie ad Arco: catalogo*. Trento
- Capello, A. (1898). «Missione della Cina». *Arte Sacra: rassegna illustrata dell'Esposizione d'arte sacra indetta a Torino*. Torino, 211-14.
- Capozzi, P. (2014). *In cammino con san Gregorio Maria Grassi: vescovo e martire missionario francescano in Cina – Shanxi 1900*. Bologna.
- Cerasa, N. (1998). *Breve storia della missione di Taiyuan Shansi Cina*. Roma.
- Chang, T. (2016). *Travel, Collecting, and Museums of Asian Art in Nineteenth-century Paris*. London.
- Corbey, R.; Weener, F.K. (2015). «Collecting While Converting: Missionaries and Ethnographics». *Journal of Art Historiography*, 12.
- Croce, G. (2002) s.v. «Gregorio Grassi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Denaro, L.; Mascheroni, S. (2012). *Museo per viaggiare, un museo per incontrare: il museo Popoli e Culture dalla storia al futuro*. Milano.
- Di Meo, A. (non pubblicato). *Il Museo Etnografico Cinese di Parma e le collezioni missionarie dei Saveriani* (Roma, 15 aprile 2021). <https://www.academia.edu/88511029>.
- Falucci, B. (2022). «Nigizia o morte! Raccolta ed esposizione missionaria dalle colonie italiane (1858-1939)». *Quaderni storici, Rivista quadrimestrale*, 1, 161-96. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1408/106202>.
- Ferlan, C. (2023). *Storia delle missioni cristiane. Dalle origini alla decolonizzazione*. Bologna.
- Forni, S. (2001). «Il museo etnologico missionario del Colle Don Bosco (Asti)». *Ricerche storiche salesiane*, 20(38), 119-32.
- Forno, M. (2017). *La cultura degli altri. Il mondo delle missioni e la decolonizzazione*. Roma.
- Gasparotto, I. (2017). «Etnografia missionaria. Una "esposizione universale" nella Torino del 1858». *Contemporanea*, XX(3), 379-411.
- Gasparotto, I. (2018). *Costruire l'alterità. Le collezioni etnografiche dei missionari cattolici italiani (1850-1925): genealogie ed allestimenti museali* [tesi di dottorato], Padova: Università degli Studi di Padova.
- Giovanardi, G. (1940). *Il santuario della Madonna delle Grazie sul colle Covignano (Rimini): cenni storici e preghiere*. Parma.
- Gonizzi, G. (2000). *Il convento francescano della SS. Annunziata di Parma e la sua biblioteca: genesi, sviluppo, patrimonio*. Parma.
- Grechi, G. (2021). *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano; Udine.
- Kahn, A. L. (2023). *Imperial Museum Dynasties in Europe. Papal Ethnographic Collections and Material Culture*. Singapore. <https://doi.org/10.1007/978-981-99-3189-7>.
- «Il museo missionario delle Grazie» (1942). *Corriere Padano*, XVII(302).
- Lanzi, L. (1996). *Francesco Fogolla missionario e martire. Cinquantesimo della beatificazione*. Parma.
- Manfren, P. (2017). «Seconda mostra internazionale d'arte coloniale, Napoli, ottobre 1934-gennaio 1935». Tomasella, G. (a cura di). *Esporre l'Italia coloniale: interpretazioni dell'alterità*. Padova, 194-206.
- Mellino, M. (a cura di) (2009). *Post-orientalismo: Said e gli studi postcoloniali*. Roma.

- Metzler, J. (2002). *La Santa Sede e le missioni: la politica missionaria della Chiesa nei secoli XIX e XX*. Cinisello Balsamo.
- Mondrone, D. (1934). «Mostra di Arte Coloniale al Castelnuovo di Napoli». *La Civiltà Cattolica*, 85(4), 354-66.
- Montorsi, G. (2011). *Museo missionario già convento delle Grazie di Rimini davanti al santuario della Madonna delle Grazie*. Rimini.
- Montuschi, L. (a cura di) (1993). *Antichi bronzi cinesi del Museo missionario di San Francesco a Fiesole*. Firenze.
- Prudhomme, C. (2007). *Missioni cristiane e colonialismo*. Milano.
- Remotti, F. (1996). *Contro l'identità*. Roma.
- Ricci, G. (1909). *Barbarie e trionfi. Le vittime illustri del San-Si in Cina nella persecuzione del 1900*. Firenze.
- Romanato, G. (2003). *L'Africa nera fra Cristianesimo e Islam: l'esperienza di Daniele Comboni (1831-1881)*. Milano.
- Said, E.W. (2001). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Trad. di S. Galli. Milano.
- Salviati, F. (a cura di) (1997). *Arte cinese ed extra-europea nel Museo missionario del Convento Osservanza Bologna*. Bologna.
- Salviati, F. (a cura di) (1999). *Memorie d'Oriente. Opere della collezione Canepa e del Museo delle Grazie*. Rimini.
- Salviati, F. (2001). «Tra fede e commercio: nota sulle collezioni di arte orientale dal museo missionario francescano a Fiesole e di palazzo viti a Volterra». Boscaro, A.; Bossi, M. (a cura di), *Firenze, il Giappone e l'Asia Orientale*. Firenze, 389-96.
- Scafoglio, G. (1936a). «Museo missionario francescano delle Grazie in Rimini». *Il diario cattolico*, XII(1).
- Scafoglio, G. (1936b). «Museo missionario francescano delle Grazie in Rimini». *Il diario cattolico*, XII(3).
- Scafoglio, G. (1936c). «Museo missionario francescano delle Grazie in Rimini». *Il diario cattolico*, XII(6).
- Il Mostra internazionale d'arte coloniale: Napoli 1934-XII.-1935-XIII = catalogo della mostra* (Napoli, ottobre 1934-gennaio 1935). Roma.
- Strina, V. (2021). «La collezione etnografica del Museo d'arte cinese ed etnografico di Parma: brevi note introduttive». Visconti, C. (a cura di), «Arte cinese e chinoiserie. Residenze, collezioni e musei in Italia». Num. monogr., *Sulla via del Catai*, 24, 147-55.
- Tomasella, G. (a cura di) (2017). *Esporre l'Italia coloniale: interpretazioni dell'alterità*. Padova.
- Vargaftig, N. (2016). *Des Empires en carton. Les expositions coloniales au Portugal et en Italie (1918-1940)*. Madrid. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.11568>.
- Villa, L. (2010). *Museo etnografico missionario: Imola*. Imola; Reggio Emilia.
- Wagner, M. (2019). «L'affascinante e sconosciuta arte del Giappone: collezioni private ed Esposizioni mondiali nella Parigi dell'Ottocento». Friborg, F.; Zatti, P. (a cura di). *Impressioni d'Oriente. Arte e collezionismo tra Europa e Giappone*. Milano, 34-45.
- Wichmann, S. (1981). *Giapponismo: Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*. Milano.
- Wingfield, C. (2017). «Missionary Museums». Buggeln, G. et al. (eds), *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*. London. <https://doi.org/10.5040/9781474255554.ch-026>.
- Zerbini, L. (a cura di) (2021). *L'objet africain dans les expositions et les musées missionnaires (19me-21me siècle): dépouiller, partager, restituer*. Paris.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia