

La raccolta di saggi dedicata a Giuseppe Barbieri rappresenta un omaggio da parte di amici, colleghi e allievi che, attraverso la varietà dei loro contributi, desiderano celebrare la molteplicità degli interessi che hanno sempre caratterizzato l'attività intellettuale dello studioso. Il suo rilevante percorso accademico ha dato esito a studi innovativi, talvolta inusuali, rivolti ad ambiti non convenzionali, sempre animati da un'inesauribile curiosità e costantemente tesi al superamento degli steccati disciplinari. Per questo, il titolo del volume Vedere il testo allude non solo all'originalità delle sue ricerche e all'instancabile impegno didattico, ma anche a un approccio critico capace di intrecciare la dimensione visiva e quella teorica in modo innovativo. La raccolta pone dunque in un ideale dialogo studiose e studiosi di arti visive, storia, critica, letteratura, filosofia, scienze sociali e diritto dell'arte, a testimonianza di una trasversalità di rapporti e di interessi aperta, dinamica e libera da ogni dogmatismo.



lotto n. 06TD3/580003WEL
Electa S.p.A.
Via Privata Mondadori 1
20054 - Segrate (MI) - Italy
www.electa.it



Electa

a cura di M. Bertelé, S. Burini, M. Redaelli, G. Zavatta **Vedere il testo. Percorsi di ricerca per Giuseppe Barbieri**

a cura di
Matteo Bertelé
Silvia Burini
Maria Redaelli
Giulio Zavatta

Vedere il testo

GB

**Percorsi di ricerca
per Giuseppe Barbieri**



Vedere il testo

Percorsi di ricerca
per Giuseppe Barbieri

a cura di
Matteo Bertelé, Silvia Burini,
Maria Redaelli, Giulio Zavatta

Electa

Sommario

- 11 **Un journal inédit de voyage à Venise en 1879: monuments, art et vie quotidienne**
Xavier Barral i Altet
- 20 **“Se la Madonna potesse parlare”. Raffaello alla prova del realismo socialista**
Matteo Bertelé
- 31 **Grisha Bruskin, *Il Grande Domani***
Ekaterina Bobrinskaya
- 45 **La topografia della tipografia nell'avanguardia russa**
John Bowlt, Nicoletta Misler
- 53 **Il filo del racconto curatoriale: Giuseppe Barbieri e i percorsi nell'arte russa**
Silvia Burini
- 66 **Schizzo e motto di spirito in un disegno di Annibale Carracci**
Giovanni Careri
- 71 **L'unità originaria di scrittura e immagine**
Lucio Cortella
- 75 **Sulla fortuna letteraria di Leone Leoni: dai primi libri de *Le lettere di Pietro Aretino* al *Discorso sopra li cinque sensi* di Luca Contile (1538-52)**
Walter Cupperi
- 86 **Cura. Immaginare e narrare l'invisibile**
Barbara Da Roit
- 92 **Caricatura, análisis histórico de un término, y dos ejemplos actuales**
Kosme de Barañano
- 99 **Per un progetto di commento secolare della *Vita di Marcantonio Bolognese*, e d'altri intagliatori di stampe di Giorgio Vasari: Martin Schongauer nelle note di commento di Giovanni Gaetano Bottari e Carl Heinrich von Heineken**
Giovanni Maria Fara
- 110 **Un recitativo di Amedeo Giacomini per il pittore Giuseppe Zigaina**
Caterina Furlan
- 118 **Satira hogarthiana, tempo e malinconia nel *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick**
Flavio Gregori

- 134 **“Zoglie e cose preziose”: Ludovico Dolce e il *Trattato delle gemme che produce la natura* (1565)**
Stefania Macioce
- 141 **Bruna Forlati Tamaro: un’archeologa per i musei italiani**
Paola Marini
- 146 **Visuالتelling. “Storie visive” e AI**
Angela Mengoni
- 151 **Il nome della cosa. L’ingegnosa ipotesi di Giuseppe Barbieri per la macchina del teatro di Giulio Camillo Delminio (1980 e 1998)**
Angelo Maria Monaco
- 161 **L’architettura narrativa di Gulammohammed Sheikh tra testo e immagine**
Sara Mondini
- 170 **La street art e la difficoltà di bilanciare i valori tutelati dal diritto**
Marco Olivi
- 184 **“Divenendo ben presto un’espressione fervida e intensa”. Pietro Zampetti e l’istituzione della storia dell’arte a Ca’ Foscari**
Caterina Paparello
- 192 **Una “cosa nova” per Pietro da Cortona: un autoritratto per il serenissimo principe**
Emilie Passignat
- 198 **Istruzioni per l’uso: disegnare con immagini e parole**
Emanuele Pellegrini
- 203 **Sviluppo, *mise en scène* e gestione del culto degli Innocenti nel tardo medioevo veneziano, dalla Terrasanta all’isola di Murano**
Simone Piazza
- 209 **In forma di fantasma: il Carpaccio di Ramón Gaya**
Elide Pittarello
- 215 **La mediazione dell’algoritmo: far vedere il testo attraverso l’intelligenza artificiale**
Maria Redaelli
- 225 **There is a Beginning in the End**
Olga Shishko
- 237 **I quadri parlanti di Belova&Politov: tra *lubok* ed έμβλημα**
Natalia Sipovskaya
- 246 ***Hypnerotomachia Norberti*: il testo da guardare. Una lettura “semanalitica” di *Gradya***
Massimo Stella
- 261 **Le fil et la trame: *Las Hilanderas* de Diego Velázquez**
Victor I. Stoichita
- 274 **Lo stile neo-russo e le “contaminazioni” simboliste e art nouveau**
Valerio Terraroli
- 282 **In giro per l’Europa. Storie e immagini di elefanti**
Lucia Tongiorgi Tomasi
- 286 **L’arte dell’interpretazione: ciò che più di tutto oggi attrae i visitatori delle mostre**
Zelfira Tregulova
- 291 **La crisi della forma. Da Simmel a Kiefer**
Vincenzo Trione
- 303 **Un controfrontespizio, un testo**
Ranieri Varese
- 306 **‘Maestri’ e ‘astrologi’. Note giorgionesche**
Piermario Vescovo
- 318 **Le postille di Antonio Morassi sul catalogo della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951)**
Giulio Zavatta
- 329 **Gadda, Longhi e Caravaggio: suggestioni ed equivoci sulla *Vocazione di san Matteo***
Alessandro Zuccari
- 337 **Tavole a colori**
- 411 **Nove artisti e un poeta: omaggio a Giuseppe Barbieri**
- 442 **Note per un profilo accademico**
446 **Bibliografia di Giuseppe Barbieri**
a cura di Angela Bianco, Giulia Gelmi,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

It has nothing to do with an essence, or very general distinction: it means *this* image, *this* painting, *this* drawing, it means the status of the phenomenon. I want to discuss the prevailing iconic event or process, the image or picture as singularity” (*What is an Image?*, a cura di J. Elkins, M. Naef, The Stone Art Theory Institutes, Vol. 2, Penn State University Press, Pennsylvania 2011, p. 34).

4 G. Barbieri, *BilderAtlas e Information and Communication Technologies*, cit., p. 548.

5 Id., *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*, a cura di M. Bertelé, A. Bianco, A. Cavallaro, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019.

6 Così Silvia Burini nella sua introduzione alla nuova edizione del *Girotondo delle muse*: Ju. M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di S. Burini, Bompiani, Milano 2022, p. 13.

7 Ju. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 67.

8 “Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremmo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera. L'irregolarità strutturale dello spazio semiotico è la riserva dei processi dinamici ed è uno dei meccanismi di elaborazione di nuove informazioni all'interno della semisfera” (ivi, p. 64).

9 G. Barbieri, *BilderAtlas e Information and Communication Technologies*, cit., p. 550.

10 L. Marin, *Un peintre sous influences: notes sur “De Kooning et la tradition flamande et hollandaise de peinture*, in *Willem de Kooning*, catalogo della mostra al Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou, 28 giugno - 24 settembre 1984, Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris 1984, ora in: Id., *Événements de contemporanéité et autres écrits sur l'art au XXe siècle*, a cura di A. Mengoni, X. Vert, Les presses du réel, Dijon 2021, pp. 25-38.

11 L. Manovich, *Art History without -isms*, presentazione al convegno

Codici d'archivio. Guardare è digitare - Per una mappatura digitale delle arti contemporanee, 15-16 febbraio 2024, Biblioteca della Biennale di Venezia.

12 W. Benjamin, *Lettera a Florens Christian Rang del 9 dicembre 1923*, in *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 73. Queste riflessioni sono ampiamente commentate da Georges Didi-Huberman nel suo *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000.

13 “A style space representation is a tool for exploring image sets. (It is particularly effective for large sets.) It allows us compare all images in a set (or sets) according to their visual values [...] Separating a “style” into distinct visual dimensions and organizing images according to their values on these dimensions allows us to see more clearly differences between the images in a set. Visual differences are translated into spatial distances. Images which are visually similar will be close; images which are different will be further away” (L. Manovich, *Style Space: How to compare image sets and follow their evolution. Draft text by Lev Manovich, August 4-6, 2011*, <https://manovich.net>).

14 Non posso qui soffermarmi sul modo in cui le varie tradizioni hanno esplorato il visuale concettualizzandolo come “iconico”, “sintomale”, “plastico” ecc.; per un primo confronto tra semiotica e Iconic Turn mi permetto di rinviare a: A. Mengoni, *Logiche iconiche? Semiotica plastica e Iconic Turn*, in “E/C. Rivista online dell'associazione di studi semiotici”, XIII, 25, 2019: *Il metodo semiotico. Questioni aperte e punti fermi*, a cura di G. Bassano e P. Polidoro, pp. 73-81 (ISSN 1970-7452, www.ec-aiss.it).

15 M. Schapiro, *Mondrian. On the Humanity of Abstract Painting*, Braziller, New York (1960) 1995.

16 Ivi, pp. 29-30.

17 Ivi, p. 32.

18 Ivi, p. 37, trad. mia.

19 Y.A. Bois, *On the uses and abuses of Look-Alikes*, in “October”, 154, 2015, pp. 127-149.

20 Così Lotman nell'introduzione a *Testo e contesto*, citato in G. Barbieri, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, cit., p. 70.

Il nome della cosa. L'ingegnosa ipotesi di Giuseppe Barbieri per la macchina del teatro di Giulio Camillo Delminio (1980 e 1998)

Angelo Maria Monaco

“La sopravvivenza in realtà dipende piuttosto dai legami, dalle connessioni tra le cose”.

Edward W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [1998], trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, Feltrinelli, Milano 2023, p. 450

“Non ci sono più le forme del sapere di una volta”.

G. Barbieri, *A Teatro con la memoria*, presentazione al TEDexCaFoscariU del 10 maggio 2013

A modo di festeggiamento

“Figaro qua, Figaro là [...]”, che ci sia stato è una verità, come sia stato ma chi lo sa. Così, richiamare il noto adagio rossiniano adeguandolo alle esigenze contestuali sulla base di un'associazione simpatica e onomastica, dal momento che il celebrato per cui si scrive adotta, non saprei dire sin da quando, il *nom de plume* (virtuale) del Barbiere di Siviglia o dell'omonima gazzetta francese, mi pare modo assai congeniale per festeggiare un cultore intelligente come pochi di madama Ironia.

L'utilizzo di un *nom de plume* è di per se stesso operazione colta ancorata a tradizioni umanistiche di grande fortuna. Come fu, ad esempio, per l'oggetto del ‘desiderio’, come si vedrà, di chi scrive e di Barbieri: Giulio Camillo Delminio, friulano, umanista *vagans*, che il suo nome volse alla latina da un più comune Martino¹. Divenuto un fatto abusato, ora più che allora, l'eccessiva ricerca di uno pseudonimo senza averne l'autorità (non è questo il caso), lo denuncia Ariosto nella *Satira VI* indirizzata a Pietro Bembo quando cercava un professore integerrimo per suo figlio di nome Virginio². Costume aulico in voga in quei tempi presso i cittadini illustri della ‘transfrontaliera’ Repubblica delle lettere³, di cui Barbieri è senza dubbio cittadino onorario, vale la pena richiamare la ‘missione’ culturale, didattica, morale di una simile compagine, come ha fatto di recente Tomaso Montanari in un saggio importante che porta a riflettere sull'attuale “scenario di drammatica involuzione” del sistema universitario europeo e segnatamente italiano⁴.

Ma torniamo a noi che poi a quella cittadinanza ambiamo, con buona pace dei recenti attacchi transoceanici senza senso alla categoria di appartenenza di chi scrive e di colui per il quale lo si fa, con rapido incipit aneddótico.

Conosciuto di persona da posizioni accademiche diametralmente opposte per ragioni di spartito cronologico, chi in *ouverture*, chi in lieto epilogo di carriera nello stesso Ateneo ma profondamente mutato, Giuseppe Barbieri è tra gli autori assai stimati da chi scrive già da tempi non sospetti per interessi di ricerca in comune, appunto su Giulio Camillo Delminio e il suo progetto di una vita: il teatro della sapienza o della memoria. Che varrebbe a dire, per le attenzioni di ricerca rivolte da entrambi verso una delle chimere tra le più affascinanti del Rinascimento, con l'obiettivo condiviso di ricostruirne almeno alcuni aspetti specifici e connessi tra loro: la struttura, la cultura iconografica del suo ideatore. Se è vero che, com'è vero, il progetto di Camillo era finalizzato alla edificazione di un congegno tutto fitto di immagini, pratico e praticabile. Questo il punto: quale la forma? Da qui l'ingegnosa ipotesi di Barbieri.

Il nome della cosa

Barbieri affronta l'argomento in due contributi in particolare (sintetizzati pure in pubblico in una brillante performance oratoria al TedEx che si può rivedere online⁵), pubblicati a diciotto anni di distanza tra loro ma molto prossimi nelle premesse e nelle soluzioni proposte, tuttora studi di riferimento per la fortuna critica dell'*Idea del Teatro* di Delminio. Nel primo dei due, Barbieri lo fa da autore di una sezione rilevante di una mostra 'impossibile' per le cure di Lionello Puppi a Palazzo Ducale (*Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, 1980)⁶; nel secondo, da curatore 'maturo' di un contributo editoriale a campo largo dal titolo si direbbe 'haskelliano', sull'idea di una molteplice Venezia nel rapporto con la cultura europea nelle sue dinamiche centrifughe e centripete: *Le Venezie e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale*⁷.

Nel primo dei due contributi, accettata la sfida del "problema del funzionamento del teatro"⁸ simile a un "giocattolo straordinario"⁹ come "spinosa eredità"¹⁰, lo studioso proponeva una ipotesi di ricostruzione del complesso dispositivo iulio-camiliano in un saggio in cui metteva a fuoco, in primo luogo, l'ingegnosa immagine dell'*artificiosa rota o gorgo dell'artificio*: congegno meccanico che compare xilografato e a due colori, per la prima volta nei testi editi da Camillo nel *Trattato delle materie* – s.d. ma 1544/45 con dedica allo illustrissimo et Eccellentissimo Signor, il Signor Don Hercole Duca di Ferrara – a c. 11r; e che sarebbe stato in seguito riproposto semplificato, privo del paratesto esplicativo, nelle edizioni postume di *Tutte le opere* (come quella edita nel 1580 a Venezia, presso Gioliti de' Ferrari, dove il gorgo è riprodotto a p. 187), (figg. 1, 2). Perentorie sono le premesse dello studioso nel suo affondo nell'*Idea*: la consapevolezza di maneggiare una fonte sostanzialmente "curiosa, sempre e comunque considerata una sfortunata incompiuta, un abbozzo allusivo"¹¹. Da qui l'esigenza di smontare come si possa una struttura

p. 368

mai edificata per la quale nel frattempo erano maturati i primi tentativi internazionali, ermeneutici e di ricostruzione operati da Frances Amelia Yates e Lu Berry Wenneker. Una questione di *Reverse engineering* come avrebbe detto in seguito Antonio Pinelli in un saggio volto a scomporre e ricomporre i cicli iconografici del Rinascimento¹², che ben si adatta alla metodologia da applicare allo studio di un congegno come il teatro, scaturito da una mente eclettica del tempo suo in cui ancora labili sono i confini tra arte/scienza/magia. Del resto, tali sono le premesse contestuali già date da Camillo nell'introito al volumetto che, com'è noto, non fu scritto da lui medesimo ma giusto dettato in circostanze riferite da terzi, che restano di fatto alquanto ambigue: dettato in sette mattine come quelle della creazione, secondo la parola di Gerolamo Muzio che trascrisse quelle di Delminio (ma poi perché?) da cui l'idea di un progetto scandito da un modulo settenario di 'ordini' e di 'gradi', per un totale di sette al quadrato numeri di *loci* destinati ad accogliere sentenze 'classiche' a fini enciclopedici e retorici, richiamate alla mente da immagini 'stuzzicanti', non proprio *agentes* che quelle son di tipo diverso cioè costruite a rebus. Sicché il congegno mnemonico è in primo luogo di tipo mistico, dal momento che, parola del suo ideatore, ingloba molteplici forme e figure sapienziali antiche e contemporanee, da cui un congegno proteiforme ed 'inclusivo'. Come un prisma rotante. Questo è il punto: Barbieri elabora una proposta di tipo museografico in alternativa a quanto nel frattempo proposto. Sono gli aspetti tecnologici della 'macchina' della creazione (per dir così), che lo stimolano. Da cui discende una questione preliminare nient'affatto irrilevante: 'il nome della cosa'.

Da qui la rassegna delle soluzioni di compromesso proposte all'epoca, e la presentazione di quella sua, che Barbieri lascia però allo stato di abbozzo promettendo di ritornare sulla questione in futuro, come poi farà effettivamente nel secondo contributo richiamato: *Un segreto europeo: il "teatro" di Giulio Camillo*. Sin dal primo, rigoroso è il procedere dell'inchiesta barbieriana che interroga, assorbito il testo, la fortuna critica di cui abbia goduto nient'affatto con intento compilativo ma con spirito critico e di sostanza. Primo fra tutti, come anticipato, convoca il pionieristico studio di Frances Amelia Yates¹³ giunta a proporre una soluzione di compromesso ad avviso dello studioso irrimediabilmente compromessa dal fondarsi su un "principio di unidirezionalità semantica"¹⁴, fondata su una anacronistica relazione di rapporti tra Camillo e Palladio. Scrupolosa era stata la studiosa warburghiana nel restituire per prima una ipotesi grafica di ricostruzione del teatro, secondo un modello molto fortunato fino a tempi recenti, per cui quello di Camillo è graficamente reso 'alla lettera' come un teatro all'antica, vedi l'Olimpico di Vicenza (dove non a caso decenni dopo avrebbe performato sull'arte della memoria Olwen Fouéré, *L'Idée de Camillo* con la regia di Aurélien Froment nella Biennale del 2013 a cura di Gioni¹⁵). Ma come sostiene Barbieri, si tratta

di una proposta suggestiva ma implausibile per almeno due ragioni: una filologico-tipologica, l'altra cronologica. Il teatro è circolare, non un teatro; la trattatistica considerata da Yates è posteriore all'*Idea*: il modello vitruviano di teatro (all'antica) come fissato da Daniele Barbaro e Andrea Palladio risale ai trattati del 1556. Un problema di forma e di sostanza, del resto, come sostenuto pure tra i primi da Calvesi, per il quale se il sistema mnestico di Camillo è una riproduzione analogica del cosmo aristotelico, la trasposizione analogica iulioamilliana avrebbe dovuto essere circolare¹⁶. Quella della Yates, allora, è una ipotesi "di fascino"¹⁷: a lei l'indiscusso merito di aver riattivato l'interesse degli studiosi nei rispetti di Camillo, di aver offerto un tentativo di ricostruzione visiva di un progetto giusto rubricato, ma secondo un modello, incalza lo studioso, "irrimediabilmente compromesso dalla sua eccessiva unidirezionalità ermeneutica"¹⁸.

Secondo banco di prova allestito dallo studioso è il vaglio di un importante contributo di Lu Beery Wencker, rimasto un po' in sordina nella sua natura di tesi dottorale non pubblicata, ma nota agli adepti e negli studi di settore¹⁹. Una proposta tutta incentrata sulla dimensione metaforica del termine impiegato da Giulio Camillo ma con un risvolto pratico. La concezione di una struttura modulare su base quasi ellittica a più livelli, quindi un più plausibile anfiteatro suddiviso in scomparti per l'alloggiamento dei materiali. Qui ci siamo. Che non sia stato compiuto il salto interpretativo nel richiamare i teatri anatomici come struttura tipologica di riferimento – metti quello di Padova, dove pure Camillo insegnò, ad esempio – come a me invece pare, inutile domandarselo (fig. 3).

L'approccio di ragionamento e di ricostruzione del contesto originario da parte di Barbieri nasce da un assunto obiettivo: mettere a fuoco lo stato dei fatti all'epoca in cui il friulano ragionava in materia di architettura scenica, che fu senza dubbio un primato italiano e segnatamente veneziano. A maggior ragione se, come da pochi anni era riemerso con gli importanti rinvenimenti d'archivio di Olivato, l'orizzonte biografico di Giulio Camillo si espandeva accogliendo nel suo raggio d'azione amicizie particolari quale quella evidentemente molto profonda con Sebastiano Serlio il quale, com'è ormai noto, lo legò al suo patrimonio già nel 1523 per via testamentaria²⁰. Ragionare su questioni di contesto, allora, è risolutivo, al fine di edificare una controproposta a quella filologicamente imprecisa della Yates, su basi di cultura architettonica più circoscritta. Barbieri va al dunque: e se il cosiddetto teatro non fosse stato né un teatro né un anfiteatro, ma solo uno dei congegni dell'attrezzatura di scena? Da qui l'ingegnosa ipotesi. Questioni di nomi, questioni di tipologie. Barbieri si fa museologo, storico dell'architettura e del teatro.

Il 'periatto' di Barbieri

"Gli antichi erano soliti collocare"²¹, esordisce Barbieri con tono evocativo nell'incipit dell'*Idea*, dietro le porte che articolavano il *frons scenae* il dispositivo dei *periatto*. Cioè di quei congegni in forma di prisma triangolare con le pareti dipinte, funzionali al mutamento di scena, come esplicitato già da Vitruvio in V, 6 del *De Architectura*. Adeguandolo alle sue esigenze 'settenarie', ecco che Camillo avrebbe costruito un solido eptagonale decorato, come un picciol mondo "senza che nulla mancasse"²². Del resto, continua lo studioso, ne sarebbe stata prova il congegno dello stesso tipo su cui si sarebbe soffermato più tardi Robert Fludd in un trattato senza dubbio consapevole del precedente iulioamilliano e all'epoca in cui lo studioso scriveva non ancora acquisito nel "grosso dossier"²³ di studi iulioamilliani, cioè l'*Utriusque Cosmi Maioris scilicet Minoris Metaphisica*, del 1617²⁴ (fig. 4).

p. 369

Mago gallese, filosofo ermetico ed occultista, non a caso riconsiderato ancora una volta dalla Yates nello stesso studio sull'arte della memoria del '72, Fludd si era dedicato alla progettazione di strutture sinottiche per favorire l'onniscienza proprio sul modello del progetto del nostro di cui sentì parlare in Francia, ipotizza Barbieri, forse "da persone che lo avevano concretamente veduto"²⁵. L'elaborazione da parte di Fludd di ingegnosi meccanismi combinatori la cui differenza precipua rispetto a quelli statici proposti da Yates e da Wencker sarebbe consistita nella dinamicità della macchina stessa, portano lo studioso a ipotizzare come si tratti non solo di suggestioni ma di possibilità piuttosto concrete, a maggior ragione se lo stesso Camillo in un'altra fonte poco nota dava indicazioni 'tecnologiche' in questo senso. Barbieri richiama allora un altro testo, meno celebre dell'*Idea* e "ancora oggi che scrivo" in attesa di una maggiore riconsiderazione: *Il discorso in materia del suo teatro*²⁶, scritto in funzione apologetica del suo progetto considerato dai contemporanei detrattori del nostro simile alla fenice se non un grosso bluff.

"Se lo scrittore adunque la metterà dentro del cerchio della detta rota tirando, et assumendo dalla circonferentia al centro tutte quelle cose, che la possano aggrandire; potrà senza dubbio farla parer quasi tale, quali sono le grandi"²⁷. Un passo criptico se prelevato giusto così. Ma che si comprende riconducendolo, come fa Barbieri, allo schema grafico del richiamato *gorgo dell'artificio*. Un giocattolo straordinario. Così, in conclusione, Barbieri proponeva una ipotesi di ricostruzione del teatro della sapienza a partire dall'osservazione del *gorgo dell'artificio*, in un contributo intitolato *L'artificiosa rota: il Teatro di Giulio Camillo*. Ipotizzando per la realizzazione del teatro quella di un dispositivo mobile e dinamico sul modello del 'periatto' antico, Barbieri avrebbe offerto ai 'posterì' una ricostruzione ideale concepita a partire dalle macchine di Fludd (fig. 4) nel secondo contributo in cui avrebbe ripreso le fila del discorso in un contesto volto a mettere in evidenza la *mobilitas* del progetto di Camillo, sintomaticamente definito un "segreto

p. 369

europeo” si direbbe con fiducia ed entusiasmo rispetto a un’utopia di nuovo in crisi mentre si scrive. Già nel primo saggio, del resto, avanzava la sua proposta non in un contesto del tutto neutrale ma nel catalogo di una mostra assai sofisticata (che non abbiamo potuto visitare per ragioni anagrafiche), concepita come fu, come un meccanismo combinatorio analogico e associativo, con rigore scientifico e apertura intellettuale desiderabili per esposizioni future.

Sezione anatomica di una mostra utopica

Come anticipato, non fu possibile a chi scrive visitare per ragioni anagrafiche l’importante mostra allestita a Palazzo Ducale di cui resta però solida memoria nel corposo catalogo a cura di Lionello Puppi e chissà se in alcune foto qui ricercate per l’occasione, invano. Un documento incompleto, secondo la lucida visione di una questione tanto cara a Francis Haskell, se è vero che, com’è vero, il catalogo di una mostra fotografa giusto lo stato degli studi pregressi all’esposizione stessa, la quale è in fine il banco di prova in cui passare al vaglio tutto ciò che nel catalogo è stato scritto²⁸. Catalogo combinatorio non saprei dire quanto specchio fedele dell’allestimento, al saggio dello studioso seguiva una rassegna di fonti di contesto, presentate sulla carta secondo una ratio di giochi di corrispondenze analogiche e di “legami e connessioni tra le cose”²⁹. Una sezione, volta a presentare a una audience ampia di visitatori pretesto, testo e contesto da cui “la sopravvivenza” dell’*Idea*, tutta giocata sulla esposizione ponderata di esemplari editoriali concatenati, con la rassegna dei quali, come gli elenchi nell’*Idea* e qualche altra osservazione conclusiva licenziamo il nostro contributo.

Opere esposte (come dal catalogo) in prestito dalla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, tutte commentate da Barbieri:

1. Un esemplare dell’edizione ‘torrentiniana’ dell’*Idea*³⁰;
2. Un’edizione ‘giolitiana’ del 1552 di *Tutte le opere*³¹;
3. L’edizione dei *Due trattati* [...] *l’uno delle materie, che possono venir sotto lo stile dell’eloquente, l’altro della imitatione*, Venezia, Nella Stamperia de Farri, 1544³²;
4. Un’edizione di Robert Fludd, *Utirusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia. In duo Volumina secundum Cosmi differentiam divisa. Authore Roberto Flud alias de Fluctibus Armigero, & in Medicina Doctore Oxoniensi*, Oppenheimii, Aere Johan-Theodori De Bry, I, Anno 1617³³;
5. *L’Idea del tempio della Pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo, che com’è noto riporta esplicitamente nell’introduzione dell’opera il riferimento all’acquisizione del modello eptapartito iulioamilliano per l’edificazione del suo tempio sorretto non dalle divinità planetarie, ma dalle sette massime autorità

della pittura (in Bologna nell’Istituto delle Scienze, sine data, ma 1580)³⁴;

6. Un’edizione de *La Fabbrica del Mondo, nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio* [...], con le quali si ponno scrivendo isprimere tutti i concetti dell’huomo di qualunque cosa creata, in Vinegia per Nicolo Boscarini bresciano, 1548, di Francesco Alunno da Ferrara³⁵;

7. Un’edizione de *La Tipocosmia*, di Alessandro Citolini da Serravalle, in Venetia Appresso Vincenzo Valgrisi, 1561³⁶.

E poi trattati di architettura tra cui il *Vitruvio di Gotardo da Ponte* (Como 1521)³⁷ e l’edizione per Francesco Marcolini, tradotta e commentata da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d’Aquileggia (Venezia 1566)³⁸. Due *in-folio* aperti, il primo sulla ‘vitruviana torre ottagonale dei venti’ (a modo di esempio iconografico), definita appunto da Barbieri come “una delle principali ascendenze culturali della macchina di Giulio Camillo”³⁹; del secondo, la *pianta della città* per una legittima equiparazione tra organizzazione tassonomica del sapere e organizzazione razionale urbanistica⁴⁰. Del *Secondo libro d’Architettura* di Sebastiano Serlio, dedicato alla prospettiva – in Venezia per Cornelio de Nicolini da Sabbio a istanza di Marchio Sessa, sine data (1551?) – era presente in mostra la carta relativa alla divisione delle gradinate di un teatro, che nella scheda a sua firma Barbieri mette in dialogo comparato con la planimetria iulioamilliana. “Ci sono notevoli elementi di somiglianza” – scrive Barbieri – “frutto di una comune matrice ideologica, di un’analoga riflessione sul ruolo dell’artista all’interno della società”⁴¹, per cui i gradini non sono solo elemento architettonico in comune, ma assumono in entrambi una connotazione ideologica, all’epoca dei fatti, piuttosto che classificatoria, di fatto classista, nel senso di gerarchizzante.

Epilogo per il futuro presente

Concludeva la sezione un’opera assai emblematica, come a dire sinottica della visione culturale e iconografica di quei tempi condivisa dalla compagine di ‘cittadini della Repubblica delle lettere’ convinti dell’inscindibilità del rapporto tra scrittura e immagini: sconosciuta a Giulio Camillo per questioni cronologiche perché in stampa a Basilea nel 1556, sono i *Geroglifici* di Pierio Valeriano⁴². Opera assai debitrice dell’*Idea* del friulano, concepita come un volume enciclopedico di un linguaggio simbolico e pur magico, vide numerose edizioni in latino e italiano, fino a comprendere integralmente, indicizzandoli e illustrandoli, i contenuti dell’*Idea* con l’aggiunta di due libri per Celio Agostino Curione nell’edizione del 1602 stampata a Venezia da de’ Franceschi⁴³. Da considerare come l’unica testimonianza coeva (più tarda di un cinquantennio) del sistema combinatorio iulioamilliano che grande potere aveva attribuito alle immagini, fu un’opera destinata a una fortuna vastissima nella cultura figurativa del secolo suo e oltre, a partire dal celebre triplice ritratto di Tiziano (*l’Allegoria della Prudenza*, ora a Londra, National

Gallery), con cui Barbieri apriva appunto il suo saggio sul teatro come un ‘segreto europeo’. Non è ancora stata sviscerata l’intuizione di Wenneker sul rapporto dialettico tra i due testi, il primo dei quali alimentò i contenuti del secondo, riconfigurato così, in conclusione, in un testo inedito e combinatorio. L’opera di Valeriano allora vide una delle più precoci utilizzazioni pratiche suggerite dall’*Idea*, attivando e riattivando i contenuti testuali, in primo luogo volgendo dal latino in italiano. Plagio o ricombinazione di ‘intelligenza naturale’ (ambiguo è del resto ancora il rapporto di plagio o di corrispondenze tra il progetto di Camillo e la *Tipocosmia* di Cittolini da Serravalle⁴⁴), Valeriano di fatto riattiva le dinamiche di fondo del modello archetipico. Una ossimorica macchina intelligente antesignana, come già dichiarato in diversi contributi, dell’AI, su cui non possiamo soffermarci. Del resto, è lo stesso Camillo a parlare del suo dispositivo magico e divino ma pratico e praticabile, come *mens fenestrata*, utilizzando una metafora bene indagata da Corrado Bologna⁴⁵. L’idea è allora buona, ma l’*Idea* “una sfortunata incompiuta, un abbozzo allusivo”⁴⁶ che continua però a generare forme e riforme di pensiero, sebbene, in conclusione, parola di Barbieri: “non ci sono più le forme del sapere di una volta”⁴⁷. Un adagio icastico un po’ *d’antan*, ci permettiamo, da *clericus vagans*. Che poi Beppe un po’ il Guglielmo da Baskerville di Jean-Jaques Annaud lo ricorda (fig. 5).

Una preziosa edizione torrentiniana dell’*Idea*, annotata in antico (ma non si sa ancora da chi) è l’esemplare appartenuto a Umberto Eco (Milano, Biblioteca Braidense: BBM, ECO.01.1032) che con quel “giocattolo straordinario”⁴⁸, parte di un tutt’uno analogico e di connessioni che componeva la sua “Bibliotheca semiologica, curiosa, lunatica, magica et pneumatica”⁴⁹, seppe davvero divertirsi. Nel congedarmi lascio allora a lui la parola: “O Raimundo, o Camillo, che vi bastava riandar con la mente alle vostre visioni e subito ricostruivate la grande catena dell’essere, *in love and joy*, perché tutto quello che nell’universo si squaderna nella vostra mente si era già riunito in un volume, e Proust vi avrebbe fatto sorridere”⁵⁰.

p. 369

1 Me ne sono occupato in A.M. Monaco, *Ragionamenti intorno a L’Idea del teatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso*, in “Storia della critica d’arte”, *Annuario della S.I.S.C.A.*, 2020, pp. 39-55: 49-51.

2 Ivi, pp. 50-51.

3 M. Fumaroli, *La République des Lettres*, Gallimard, Paris 2015.

4 T. Montanari, *Libera università*, Einaudi, Torino 2025, p. 17; p. 80 per il testo dell’epigrafe.

5 Cfr. il video *A teatro con la memoria: Giuseppe Barbieri at TEDxCaFoscariU*, presentazione del 10 maggio 2013, www.youtube.com (consultato il 27 marzo 2025).

6 *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Electa, Milano 1980; G. Barbieri, *L’artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, ivi, pp. 209-212.

7 G. Barbieri, *Un segreto europeo: il “teatro” di Giulio Camillo*, in Idem (a cura di), *Le Venezie e l’Europa. Testimoni di una civiltà sociale*, Biblos, Cittadella 1998, pp. 102-111.

8 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...* cit., p. 209.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 A. Pinelli, “Intenzione, invenzione, artificio”. *Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, 91-92, 2007, pp. 7-42.

13 F.A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, London 1966, qui consultato nell’edizione italiana *L’arte della memoria*, con uno scritto di Ernst H. Gombrich, Einaudi, Torino 1985.

14 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...*, cit., p. 209.

15 *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace. Biennale Arte 2013*, a cura di M. Gioni, Marsilio, Venezia 2013, per cui si veda pure il saggio L. Bolzoni, *Giulio Camillo e il teatro del sapere*, ivi, pp. 55-56.

16 M. Calvesi, *Teatro o anfiteatro?*, in *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di V. Normando e N. Moroni, in “Quaderni di festina lente”, 1, Roma 1997, s.p.

17 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...*, cit., p. 209.

18 *Ibidem*.

19 L.B. Wenneker, *An examination of L’Idea del Theatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*, University of Pittsburgh, Ph.D. in Fine Arts, 1970. Anche da chi scrive richiamata in A.M. Monaco, *Ragionamenti intorno...* cit., pp. 44-45.

20 L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in “Arte Veneta”, 25, 1971, pp. 284-291; riproduco una foto del testamento (ASV, Testamenti, Notarile, 44, n. 421, c. 1r.) e ripercorro la questione in A.M. Monaco, *Lorenzo Lotto e Giulio Camillo Delminio. Congiunture*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Edizioni Zel, Treviso 2019, pp. 134-149: 135-136 e fig. 44.

21 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...*, cit., p. 212.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 R. Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet Minoris Metaphisica*, del 1617.

25 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...* cit., p. XX. In tempi assai più recenti su base documentaria, è stata confermata la presenza nella ‘farmacia’ del castello di Fontainebleau di una struttura edificata secondo il progetto iulio-camiliano, inevitabilmente andata perduta e non testimoniata altrimenti. Rimando nuovamente a A.M. Monaco, *Ragionamenti...* cit., pp. 49-50, dove si cita il primo contributo in proposito di E. Putti, *Il Theatro di Camillo alla corte di Francesco I*, in “Letteratura e Arte”, 14, 2016, pp. 25-45.

26 Qui consultato nell’edizione stampata In Vinegia, appresso Giovanni, & Gio: Paolo Gioliti de’ Ferrari, MDLXXX.

27 G. Barbieri, *L’artificiosa rota...*, cit., p. XX.

28 F. Haskell, *Ephemeral Museums. Old Masters Paintings and the rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, Yale 2000.

29 E.W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente* [1998], trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, Feltrinelli, Milano 2023, p. 450.

30 *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento...* cit., cat. n. 251.

31 Ivi, cat. n. 252.

- 32** Ivi, cat. n. 253.
- 33** Ivi, cat. n. 254.
- 34** Ivi, cat. n. 255.
- 35** Ivi, cat. n. 256.
- 36** Ivi, cat. n. 257.
- 37** Ivi, cat. n. 258.
- 38** Ivi, cat. n. 259.
- 39** Ivi, p. 215.
- 40** Ivi, p. 217.
- 41** *Ibidem*.
- 42** In mostra un esemplare, dalla Bertoliana, stampato a Basilea, presso Palma Ising, 1556, per cui: ivi, n. 261.
- 43** G.P. Valeriano, *Ieroglifici ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egittij, & d'altre Nationi, composti per l'Eccellente Signor Giovanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune. Accresciuti di due Libri dal Sig. Augustino Curione. Et hora da varij, & eccellenti Letterati in questa nostra lingua tradotti; & da noi con bellissime Figure illustrati: Opera degna, & utilissima ad ogni sorte di persone virtuose. Con due Indici, uno de nomi de gli Authori, & l'altro delle cose trattate, & notabili in questi sessanta Libri*. Con privilegio. In Venetia, Apresso Gio. Antonio, e Giacomo de' Franceschi, MDCII.
- 44** Su Alessandro Cittolini accusato in seguito di aver plagiato il teatro di Camillo nella sua *Tipocosmia*, si veda la voce biografica redatta da M. Firpo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1982, pp. 39-46.
- 45** C. Bologna, *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in "Venezia Cinquecento", I, 2, 1991, pp. 217-271 e da ultimo Idem, *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Siruela, Madrid 2017.
- 46** G. Barbieri, *L'artificiosa rota...* cit., p. 209.
- 47** Idem, *A Teatro con la memoria...* cit: la perentoria affermazione al 1°18"-1°20".
- 48** G. Barbieri, *L'artificiosa rota...* cit., p. 209.
- 49** Si cita, dal sito dell'istituzione, *Fondo Umberto Eco. La collezione dei libri antichi di Umberto Eco*, <https://bibliotecabraidense.org> (consultazione del 30 marzo 2025).
- 50** U. Eco, *Il Pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, p. 28.

L'architettura narrativa di Gulammohammed Sheikh tra testo e immagine

Sara Mondini

La formazione

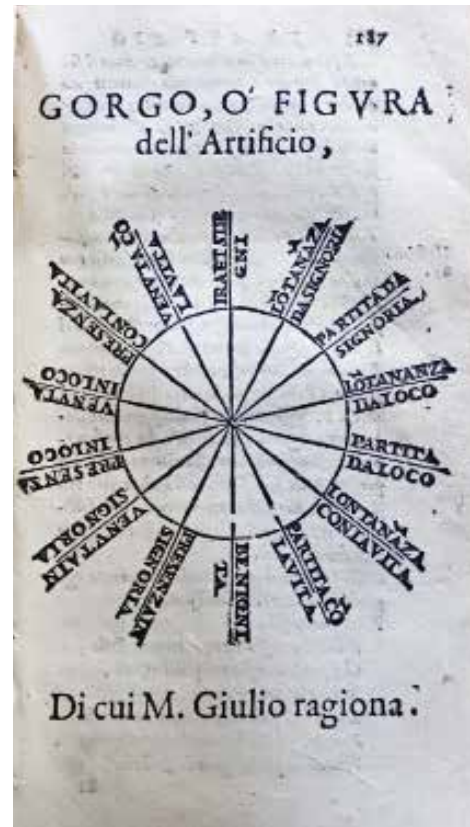
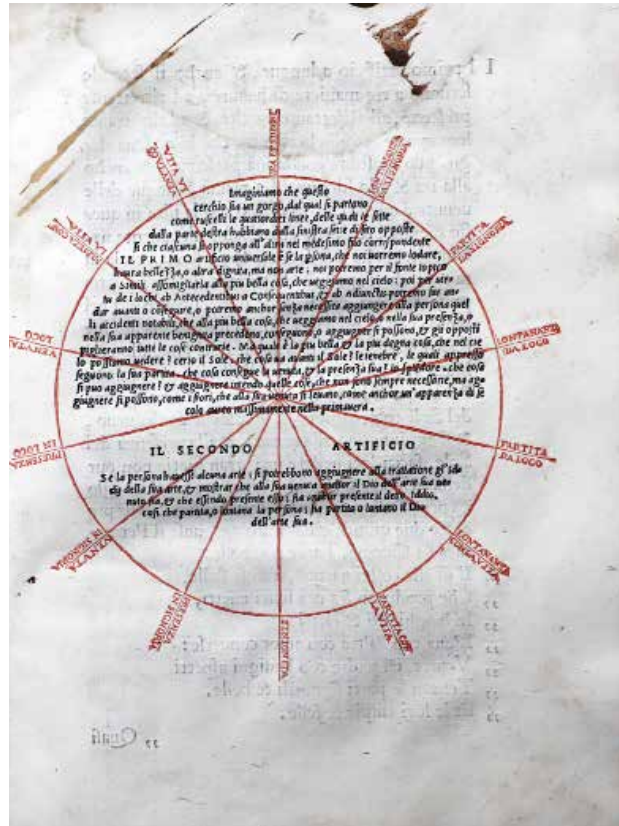
Gulammohammed Sheikh rappresenta indubbiamente una figura centrale nell'ambito della modernità e della contemporaneità artistica indiana. Riconosciuto anche a livello internazionale, è annoverato tra gli artisti che hanno apportato un contributo particolarmente significativo al panorama artistico e intellettuale del Paese. La sua rilevanza risiede soprattutto nella capacità di elaborare una sintesi originale e complessa tra linguaggio verbale e codice visivo.

Nato nel 1937 a Surendranagar, nell'attuale stato del Gujarat, Sheikh è una figura poliedrica: pittore, poeta, teorico e intellettuale. A partire dagli anni sessanta, ha contribuito in modo decisivo al rinnovamento delle arti visive in India, sviluppando una poetica ricca di riferimenti e significati, costruita su molteplici livelli di lettura e in grado di confrontarsi criticamente con gli orizzonti estetici sia sudasiatici che globali.

Formatosi e cresciuto nel contesto di Baroda, nello stato del Gujarat – uno dei centri più rilevanti per lo sviluppo dell'arte moderna e contemporanea in India, con il quale ha sempre mantenuto un legame profondo e produttivo – Gulammohammed Sheikh ha studiato pittura presso la Maharaja Sayajirao University (MSU) di Baroda, dove ha successivamente insegnato per molti anni.

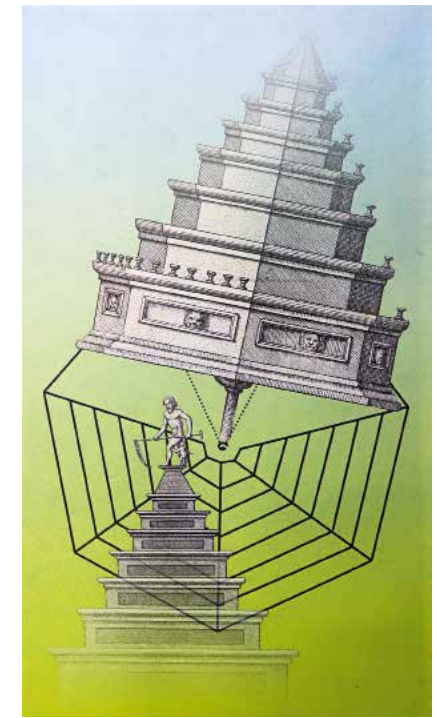
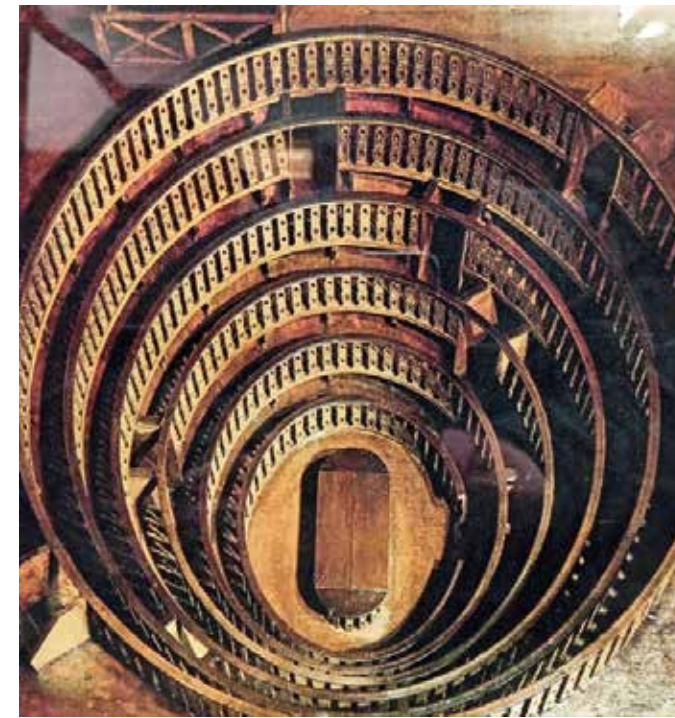
Il vivace fermento culturale e l'intensa vitalità intellettuale della cosiddetta Scuola di Baroda, contraddistinta da un'apertura simultanea sia alle forme artistiche tradizionali del Sud Asia sia alle istanze del modernismo internazionale, hanno giocato un ruolo cruciale nella formazione della visione estetica e della poetica di Sheikh¹. Condividendo il percorso formativo con altre figure di rilievo della scena artistica gujarati e indiana – tra cui Jeram Patel (1930-2016)² e Bhupen Khakhar (1934-2003)³ – Sheikh ha sviluppato un interesse comune per il quotidiano, per la narrazione e per il testo, elaborando una pratica coerente con l'approccio storico e ampliato al linguaggio pittorico promosso nel contesto barodiano.

Gli studi compiuti presso il Royal College of Art di Londra, negli anni sessanta, hanno ulteriormente ampliato il suo orizzonte, permettendogli di confrontarsi direttamente con il modernismo europeo. Tuttavia, è proprio soprattutto tale esperienza ad aver alimentato in lui l'urgenza di ridefinire e



1. Gorgo o figura dell'artificio.
in G.C. Delminio, *Trattato
delle materie*, 1544, f. 12r.,
BNM, 192.D.392
Foto dell'autore su
concessione della BNM

2. Gorgo o figura dell'artificio,
in G.C. Delminio, *Tutte le
opere*, Gioliti, Venezia 1580,
collezione privata



3. Il Teatro anatomico di Padova

4. Il periatto (elaborazione grafica dalle immagini di R. Fludd, *De machina nostra spiritali inventione*, in *Utriusque Cosmi*

*Maioris scilicet et Minoris
Metaphysica* [...], I,
Oppenheimi, Aere Johan-
Theodori De Bry, 1617,
pp. 493-497, in *Le Venezie
e l'Europa. Testimoni di
una civiltà sociale*, Biblos,
Cittadella 1998, p. 110

5. Sean Connery nei panni di Guglielmo da Baskerville, dal film *Il nome della rosa* di J.J. Annaud, 1986

pagina 2

Ural Tansybaev, *La strada*, 1935,
olio su tela, 105,4 × 90 cm,
Museo statale delle arti del Karakalpakstan
intitolato a I.V. Savickij

Con il sostegno di



Responsabile editoriale
Marco Vianello

Coordinamento editoriale
Federica Boragina

Redazione
Roberto Spadea

Graphic design
Tassinari/Vetta

Impaginazione
Angelo Galiotto

Si ringraziano gli autori per aver fornito le
immagini, autorizzandone la pubblicazione.
L'editore è a disposizione degli aventi
diritto riguardo a eventuali fonti
iconografiche non identificate.

© Chagall®, by SIAE 2025
© Ramon Gaya Pomes, by SIAE 2025
© Renato Guttuso, by SIAE 2025
© Gary Hill by SIAE 2025
© Marco Nereo Rotelli, by SIAE 2025

© Gli autori per i testi e le immagini

© 2025 Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati

www.electa.it

Questo volume è stato stampato per conto di Electa S.p.A.
presso Errestampa s.r.l., Orio al Serio (BG), nell'anno 2025

