

Storie dell'arte

Studi in onore di Francesco Federico Mancini

A cura di Fabio Marcelli

•

TOMO II

Aguaplano

Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini
A cura di Fabio Marcelli. Tomo II.

Progetto editoriale: Raffaele Marciano, Fabio Marcelli.

Progetto grafico, coordinamento redazionale, ricerca iconografica: Raffaele Marciano.
Ufficio stampa Aguaplano: Davide Walter Pairone.

Il volume è stato realizzato con il contributo della



ISBN/EAN: 978-88-85803-65-7

© 2020 by Aguaplano Libri, Perugia. Tutti i diritti riservati. La riproduzione dell'opera è possibile nei limiti fissati nell'accordo del 18 dicembre 2000 fra S.I.A.E., A.I.E., S.N.S. e C.N.A., Confartigianato, C.A.S.A., Confcommercio, ora integrato dall'accordo del novembre 2005, per la riproduzione a pagamento, a uso personale, dei libri fino a un massimo del 15%, nell'ambito dell'art. 69, c. 4 legge cit.

www.aguaplano.eu / info@aguaplano.eu

4
IL SETTECENTO

- MIMMA PASCULLI FERRARA
*Il disegno di Domenico Antonio Vaccaro per l'Immacolata (1733)
della guglia di piazza Cattedrale a Bitonto.
Committente il Magnifico Michele Calamita* 11
- PIERFRANCESCO PALAZZOTTO
*Oltre il gusto barocco: note su un ipotetico intreccio romano
tra Robert Adam e Giuseppe Venanzio Marvuglia (1755-1759)* 27
- GIUSEPPE CAPRIOTTI
*Anton Maria Garbi, le stampe di traduzione e il nudo.
Tre tele per la Galleria di Alessandro Bandini Collaterali a Lanciano* 47
- ISABELLA DI LIDDO
*Alcune riflessioni sui modelli della scultura in legno napoletana
tra XVIII e XIX secolo. L'Immacolata Concezione al Pio Monte
della Misericordia di Napoli* 65
- GIUSEPPINA PERUSINI
*L'altare ligneo di San Giovanni Nepomuceno
nel castello di Stückl a Fusine (1760-1770)* 81
- STEFANO PIERGUIDI
*1789 – la rivoluzione del bassorilievo all'antica:
Canova, Quatremère de Quincy e Ennio Quirino Visconti* 101
- MARIO SQUADRONI
*Inediti per Giacomo Mignani da Bologna,
nella Madonna del Soccorso a Magione* 109

MICHELA MORELLI	
<i>La prima e l'ultima. La mostra di Faruffini a Perugia, il Novecento Italiano e una lettura critica del Federigo Faruffini di Margherita Sarfatti</i>	117
FLORIANA CONTE	
<i>Due titoli, l'iconografia e un nome: La femme au gant noir e Sarah Bernhardt di Giuseppe De Nittis pastellista</i>	143
ANDREA BAFFONI	
<i>L'altrove svelato: eredità del Futurismo negli anni delle conquiste spaziali</i>	159
STEFANIA ZULIANI	
<i>Un'amicizia d'arte. Marino Marini e Igor Stravinskij</i>	173
FRANCESCO ABBATE	
<i>Gli Interni magici di Clara Rezzuti</i>	183
ALESSANDRA MIGLIORATI	
<i>La bellezza è come un fulmine. Note sulla filmografia di Giuseppe Desiato</i>	193
GAIA SALVATORI	
<i>Oltre i muri. Qualche nota su arte contemporanea e prospettive transnazionali</i>	211

DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO	
<i>Qualche osservazione sulle immagini delle città nel Liber chronicarum (1493)</i>	227
GIANPAOLO ANGELINI	
<i>Il "poco" e il "raro" giudizio: sulla fortuna di Pellegrino Tibaldi, da Vasari a Ticozzi</i>	239
ANNA CERBONI BAIARDI	
<i>Segue lettera... l'epistolario che spiega la pittura. Iconografia, ékphrasis, didattica in G. Lazzarini</i>	253

ROSANNA CIOFFI <i>Riflessioni su Mengs, Winckelmann, Sulzer e gli Enciclopedisti, con una nota sull'Extrait, traduit de l'italien, de La Lettre de M. Mengs a M. Ponz di Jean-Marie Roland de la Platière</i>	277
ILARIA MIARELLI MARIANI <i>Su alcune lettere del fondo Ferrajoli riguardanti Vincenzo Camuccini</i>	293
CECILIA PRETE <i>La Guida di Fano di Stefano Tomani Amiani rivista e corretta da Giovanni Rayn</i>	307
CHIARA CRUCIANI <i>Giovanni Battista Cavalcaselle in visita al santuario della Madonna delle Lacrime di Trevi. Osservazioni su disegni e appunti di viaggio</i>	323
MARZIA SAGINI <i>Mariano Guardabassi e la riscoperta della pittura di Giovanni di Pietro detto lo Spagna</i>	339
ALESSANDRO ROVETTA <i>Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni a Città di Castello</i>	369
LUCA CIANCABILLA <i>Alessandro Piceller, Stefano Bardini, una Santa Caterina d'Alessandria di Bernardino Zaganelli e due tavolette di Bernardino di Mariotto</i>	381
GIORGIO BONSANTI <i>La storia dell'arte fra analisi scientifiche e ricerche storiche</i>	397
SIMONA RINALDI <i>Roberto Longhi e la diagnostica sui dipinti di Caravaggio</i>	411
PAOLO COEN <i>La chiesa americana di San Paolo entro le Mura: un confronto tra l'arte e l'industria nei primi anni di Roma capitale</i>	421
IOLE CARLETTINI <i>La fotografia fra documentazione e collezionismo: Vincenzo Bindi e Vittorio Alinari</i>	435

EMANUELE PELLEGRINI
Il Premio Einaudi per la Critica d'Arte 451

MICHELE DANTINI
*Storia dell'arte e neuroscienze:
come progettare oggi nuove forme di collaborazione* 461

Z
VARIA

PAOLA MERCURELLI SALARI
*Tra mecenatismo, ricerca d'identità e ripristini:
Sir Eduard Vivian Gabriel, Cornelio Budinis
e il restauro del Palazzo Ducale di Gubbio* 481

ETTORE A. SANNIPOLI
*Fabbrica Majoliche "Mastro Giorgio" (Gubbio, 1921-1929).
Spedizioni per il Nord America* 497

GIULIO BUSTI, FRANCO COCCHI
*Deruta e il suo territorio di Francesco Federico Mancini:
dal 1980 quaranta anni di studi e ricerche sulla ceramica di Deruta* 521

PAOLO BELARDI
*Da Tamara a Las Vegas.
L'utopia delle città invisibili tra "eu-topia" e "ou-topia"* 529

GIUSEPPE BARBIERI
BilderAtlas e Information and Communication Technologies 545

LAURO MAGNANI
*Patrimoni universitari, ricerca, didattica, valorizzazione:
l'esperienza genovese* 557



Crediti fotografici 567

Enti patrocinatori 573

Tabula gratulatoria 575

Giuseppe Barbieri

*BilderAtlas e Information
and Communication Technologies*

Verso la metà del XIX secolo la storia dell'arte si è avviata a diventare una disciplina compiutamente scientifica: da allora, forse anche per esigenze di accreditamento nei confronti delle altre discipline umanistiche, un approccio più razionale ha finito per esercitare una forte influenza su metodi e procedure di carattere euristico. Il fondamentale passaggio, elaborato all'interno della Scuola di Vienna, che cessa di considerare l'opera d'arte come un "monumento" per presentarla come un "documento" pienamente confrontabile con altre tipologie documentarie fornisce un'idea abbastanza precisa di quanto desidero sottolineare.

Al contrario, la linea dell'*Einführung*, che in precedenza aveva guidato per secoli il gusto dei committenti, è risultata da allora minoritaria, anche se annovera comunque alcuni tra i più innovativi protagonisti del sapere storico-artistico (da Wölfflin a Warburg); anche una linea di approccio parallela, che potremmo definire dell'iper-scrittura sull'opera (da Berenson a Longhi, con infinite e successive riprese), non ha contribuito a mio avviso a salvaguardare la "diversa ragione" dell'immagine, quasi sempre interpretata nel corso della storia su basi emozionali e molto meno in termini "intenzionali" (di soluzione di un problema, per dirla con il Michael Baxandall di *Patterns of Intention*); ma lo stesso si può dire per la *connoisseurship*, ossia quella ancora più diffusa dimensione filologica degli studi che ha privilegiato soprattutto cronologia, attribuzione e confronti stilistici. È piuttosto logico immaginare che questi tre diversi e confluenti saperi storico-artistici abbiano finito per avere qualche conseguenza anche sui criteri museali di *display*, soprattutto per quanto riguarda i contenitori non dichiaratamente votati al contemporaneo.

Con l'avvento della *spectatorship* e la conseguente rivalutazione della peculiare forza delle immagini, per ricordare i libri pressoché coevi di David Freedberg¹ e di John Shearman², le cose sono cambiate, almeno in parte. Non casualmente da quelle riflessioni hanno avuto origine e rapida affermazione i *Visual Studies*, altrettanto non casualmente ciò è avvenuto in parallelo con l'avvento e lo sviluppo delle nuove tecnologie digitali, nello specifico le ICT (*Information and Communication Technologies*). Da allora in poi una “nuova storia dell’arte” si è concentrata – oltre che sui “documenti”, a partire dal primo, che è l’opera – anche su abitudini percettive e stili di visione e di conoscenza propri di specifiche società (Belting); sulla marcata storicità di questi approcci visivi (come nella teoria del *period eye*, elaborata ancora da Baxandall); sul tema dello sguardo (Stoichita); su quello del dettaglio (Arasse); su una specifica “logica delle immagini” (Boehm); sulle esigenze di interazione tra opera e spettatore, dato che l’attuale sguardo sull’opera non è più di osservazione o ammirazione per un oggetto, quanto piuttosto, come aveva già colto Duchamp, di verifica della sua capacità di creare relazioni; e ancora sulle interne temporalità dell’opera, piuttosto che solo sulla cronologia del segno, dato che la temporalità con cui misuriamo l’opera non può essere la nostra, visto che essa ha un passato (una memoria...) e un futuro totalmente *altri* rispetto al nostro, come ha osservato George Didi-Huberman³.

Questa più recente prospettiva (che potremmo evidentemente dilatare e articolare) ha per qualche aspetto favorito, in parallelo all’affermarsi di nuovi criteri di esposizione delle opere (anche antiche), la crescente diffusione di strategie più “sensoriali” nella costruzione dei *display* permanenti e temporanei, e già Giulio Carlo Argan aveva evidenziato, molti decenni or sono, l’esigenza di mostrarsi più disponibili alla percezione sensoriale del segno, ricostruendo proprio così il processo di formazione dell’opera, senza tuttavia precipitare nella brace delle cosiddette – e purtroppo sempre più diffuse – *Experiences*.

1. Cfr. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1989.

2. *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1992.

3. Cfr. almeno *La Peinture incarnée suivi de Le Chef-d’œuvre inconnu, d’Honoré de Balzac*, Editions de Minuit, Paris 1985.

Vorrei proporre in questo senso una personale, ma ormai abbastanza consolidata esperienza (di ricerca e di *display*), che ha aperto prospettive tuttora molto sviluppabili. Con qualche ulteriore e preliminare premessa.

In un saggio apparso nel 2004⁴, Gottfried Boehm aveva provato a definire una questione che, dall'ultimo decennio del XX secolo, ha assunto una posizione di rilievo nell'ambito della storiografia artistica e della teoria dell'arte. Si tratta di quella che lo studioso tedesco ha chiamato la "logica delle immagini", ossia «una coerente produzione di senso attraverso mezzi autenticamente figurativi»⁵. Muovendo dalla centralità del linguaggio nel pensiero novecentesco – in conseguenza di una generale dinamica che puntava a «dimostrare l'originaria dipendenza linguistica di tutte le conoscenze, col fine di sottrarre terreno alla metafisica e all'obiettivismo»⁶ –, Boehm provava a sottolineare l'esistenza di una più peculiare, specifica fisionomia del linguaggio visivo, o visuale, in modo da poter svincolare quest'ultimo dalla subordinazione al codice verbale:

proprio l'analisi della portata del linguaggio conduce al suo superamento. Il "linguistic turn" sfocia dunque conseguentemente nell'"iconic turn", poiché già quando si tratta del fondamento veritativo della proposizione linguistica è necessario ricorrere a qualcosa di extralinguistico. Il deittico, l'indicare, si riscopre come base del parlare. La potenza figurativa del linguaggio si pone come la vera radice di una metaforologia che si rifà, tra gli altri, a Nietzsche – così come è stata sviluppata da Hans Blumenberg⁷ – e per la quale i concetti sono metafore congelate⁸.

Se anche si parte da un concreto esempio figurativo, la versione della *Danse* di Matisse conservata all'Ermitage di San Pietroburgo (1909-1910),

4. Cfr. G. Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, a cura di Christa Maar e Hubert Burda, Dumont, Köln 2004, pp. 28-43. La versione italiana del saggio è *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in G. Boehm, *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina e Michele Di Monte, Meltemi, Roma 2009, pp. 105-124.

5. Ivi, p. 105.

6. Ivi, p. 114.

7. Si tratta dell'analisi (prima descrittiva, poi critica) della modalità figurative, simboliche e metaforiche attraverso le quali si esprime la filosofia: cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», 1960 (VI), pp. 7-142 [tr. it. *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di M.V. Serra Hansberg, Il Mulino, Bologna 1969; Raffaello Cortina, Milano 2009].

8. Boehm, *Al di là del linguaggio?*, cit., p. 115.

analisi e conclusione sembrano però smentire l'assunto. L'*extralinguistico* balbetta. Boehm afferma che alla base della logica delle immagini sta in primo luogo «una tensione carica di energia»⁹ – un elemento che rinvia soprattutto a remote considerazioni aristoteliche¹⁰; in secondo luogo, una profonda ma scarsamente precisata dinamica di interrelazione, non solo tra le sue componenti interne ma anche tra opera e osservatore; infine una «eccedenza dell'immaginario»¹¹, che consente di far rivivere nell'opera il suo processo creativo e fattuale. Ma non è facile comprendere come questa logica possa davvero attualizzarsi, magari entrando in positivo e produttivo conflitto con quelle della ragione e del linguaggio verbale. Riporto in questo senso un ultimo passo dello studioso tedesco:

La *materia* diventa *sensò*, poiché i valori visivi nell'atto della visione reagiscono reciprocamente, e ciò grazie a una peculiare *asimmetria* tra figurazioni e orizzonte indeterminato, nella quale si costituiscono anche tutte le altre proprietà specificamente figurative: vitalità, temporalità, tensione emotiva, spazio, narrazione e così via. Per quanto questo processo possa anche essere descritto, esso è pienamente accessibile soltanto nell'atto della visione. Si tratta di un senso *non-predicativo*, che non è preceduto da alcun *Logos* linguistico, al quale lo legano tutte le necessarie *ekfrasi*, i discorsi, le iconologie o le interpretazioni di carattere verbale. Le immagini non rappresentano un dominio isolato, ma la loro cultura consiste nell'affermare la propria intrinseca estraneità, il proprio eloquente silenzio, la propria pienezza e densità visiva di contro al continuo mormorio dei discorsi, al rumore dei dibattiti e alla stretta della predicazione. *Di là del linguaggio* si aprono inattesi spazi culturali, quelli della visualità, ma anche della sonorità, del gesto, della mimica o del movimento¹².

Già, ma come? Perché quanto osserva Boehm è del tutto condivisibile, ma non è affatto facile cogliere come il non-predicativo – l'estraneità, il silenzio, la sonorità, il gesto – possa entrare stabilmente a far parte dell'esperienza quotidiana di un fruitore del segno visivo, più o meno

9. Ivi, p. 118.

10. Cfr. *Metafisica*, 1050a, 21-35. Il tema dell'*energeia* nell'opera d'arte, proprio nel solco della riflessione aristotelica, è stata recentemente richiamata da Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 14-15.

11. Boehm, *Al di là del linguaggio?*, cit., p. 120.

12. Ivi, p. 123.

informato. E non è un caso se il saggio dello studioso ci si offre con un titolo concluso da un punto interrogativo (*Jenseits der Sprache?*). Che cosa infatti possiamo schierare, realmente, *Al di là del linguaggio?* Insomma, non è facile intendere *What do Pictures 'Really' Want?*, che è il titolo, stavolta, di un saggio del 1996 di William J. Thomas Mitchell¹³.

La situazione non pare ancora chiarita, dopo tre lustri. Del resto, era piuttosto difficile che ciò potesse accadere. La questione, infatti, è antichissima, sia sul piano della logica (per cui di solito si risale al mito platonico della caverna, all'inizio del settimo libro de *La Repubblica*¹⁴), sia su quello del confronto tra codice verbale e codice visivo (qui con inizi ancor più molteplici: dove, senza scomodare Orazio e i Pisoni, rammento solo il nome, a me più familiare, di Battista Alberti¹⁵). Le recenti affermazioni di Horst Bredekamp sull'autonomia dell'"atto iconico"¹⁶ ripropongono il problema e ribadiscono con molta intelligenza un bisogno sempre più diffuso, dopo la *Spectator Turn* di Freedberg e Shearman, tracciando anticipate e pertinenti genealogie (a partire da Aby Warburg), ma i principi stentano a divenire procedure applicabili.

Negli ultimi anni ho provato io stesso ad affrontare in termini più pragmatici la questione. Nel 2017, in particolare, ho cercato di registrare con maggiore puntualità un'intuizione già applicata un paio d'anni prima¹⁷. Ho provato in sostanza, con l'impiego di *Information and Communication Technologies* (ICT), a definire un protocollo di fruizione per una serie di opere d'arte del XX secolo che consentisse al visitatore – di tre diverse mostre – di immergersi in contesti visivi non-predicativi, pertinenti a quelli dei segni concreti che aveva modo di osservare, in parallelo, nel percorso espositivo. Già a partire dalla prima (*Kandinskij il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, a cura di Silvia Burini e

13. Cfr. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures 'Really' Want?*, «October», 77, 1996, pp. 71-82.

14. *Repubblica*, 514b-520a.

15. Rimando al mio *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza 2000.

16. Cfr. H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp 2010 [tr. it. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, a cura di F. Vercellone, Raffaello Cortina, Milano 2015], con una conclusione proprio sull'*impresa* albertiana, l'occhio munito di ali d'aquila.

17. Intuizione applicata dapprima nel display della mostra *Grisha Bruskin – Alefabet / Alfabeto della memoria*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 12 febbraio 2015 - 13 settembre 2015.

Ada Masoero, Milano, Mudec, 15 marzo - 9 luglio) sono riuscito a trovare finalmente un nome per la cosa (nel senso del protocollo).

Visualtelling: è un'espressione con occorrenze piuttosto scarse sul web e pressoché nessuna coincidente con il significato che io vi attribuisco. Si tratta infatti di una sorta di *Storytelling* realizzato esclusivamente per e con accostamenti di immagini (e solo talvolta di suoni), appositamente carati per aumentare da un lato la coscienza informata del visitatore nel momento stesso in cui, dall'altro, si fa crescere il suo coinvolgimento in un'esperienza di fruizione interattiva. Anche in questo caso l'obiettivo coincide con un'installazione ICT. Su una parete di ampie dimensioni i visitatori vedono proiettati infatti in mostra il generale o un particolare di sei opere di Kandinskij presenti nel percorso espositivo. Possono toccare queste immagini digitali: e solo allora osservano dispiegarsi davanti ai loro occhi, e a seconda della loro scelta, altrettante "storie visive" che li conducono, con modalità di volta in volta diverse, all'interno delle dinamiche generative del suo linguaggio (le "grandi forme" sottostanti le sue composizioni, i rapporti simbolici dei diversi colori, ecc.) oppure nella genesi dell'opera stessa (realizzando una sorta di "Mnemosyne" 2.0, per citare il celebre programma di genealogia visiva sviluppato alla fine della sua vita da Aby Warburg). Mi è sembrata una soluzione pertinente (e spero risulti altrettanto efficace) per penetrare nella grammatica e nella sintassi del fondatore di un linguaggio visivo (quello dell'astrattismo) che altrimenti corre il rischio di risultare, per uno spettatore poco avvertito, l'accostamento casuale di segni, figure, colori¹⁸.

Confido che la lunga autocitazione spieghi almeno, anche concretamente (e spero con chiarezza), il senso dell'operazione. Che vanta tuttavia qualche aspetto più teorico, che deriva proprio dalle posizioni degli studiosi cui ho precedentemente accennato. Sono partito anch'io dalla convinzione che esiste una «coerenza di senso» nelle immagini che osserviamo e che ogni segno visivo è il frutto di memorie ripercorribili; che esiste una eterocronia di fondo, per cui il tempo dell'opera non coincide mai, banalmente, con quello dello spettatore (o della fruizione) e che questa temporalità complessa può essere in qualche modo ricucita, anche con l'aiuto delle ICT. Perché ciò avvenga è necessario disporre con rigore filologico i materiali visivi da impiegare e condividerli con *graphic*

18. G. Barbieri, *Visualtelling. Kandinskij e il multimediale nell'arte*, in *Kandinskij il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, a cura di S. Burini e A. Masoero, Il Sole-24Ore Cultura, Milano 2017, p. 116.

designer e video artisti (lo Studio camerAnebbia di Milano, nei casi cui mi riferisco): questa fase, che va comunque controllata, può determinare accostamenti non previsti, e forse proprio per questo di maggiore interesse e interattività. In un altro suo saggio importante, addirittura del 1994, Gottfried Boehm aveva osservato che

Il “vedere” immagini ha a sua volta a che fare con risonanze, con interazioni visive e sintesi sorprendenti. Con questo non abbiamo tuttavia esaurito i motivi per i quali la metafora illumina la natura dell’immagine. Danto [ne *La trasfigurazione del banale*] ha discusso della metafora in quanto figura retorica di un sillogismo incompleto, cui manca la premessa oppure la conclusione. Questa figura retorica, denominata entimema, produce una lacerazione spirituale nella forma conclusiva regolare del sillogismo. Ciò non pregiudica la sua plausibilità. Al contrario, sono proprio l’incompletezza, l’apertura e la polivocità della sua forma a coinvolgere l’uditore. Tale figura dà spazio alle risonanze affettive, evoca senso lasciando tracce, generando allusioni, mettendo in moto circolarità paradossali. La figurality che ci offre la metafora si lascia contrassegnare, riassumendo le singole osservazioni, come un fenomeno di *contrasto*. Il contrasto risulta proprio da successioni di parole sorprendenti, da rotture, inversioni oppure salti spirituali insuperabili¹⁹.

Rispetto agli intenti di Boehm, il *Visualtelling*, nella forma di una narrazione esclusivamente fondata su immagini e suoni, si rivela come una possibile e concretissima applicazione, che richiede tuttavia, come in ogni relazione interattiva, la cooperazione del pubblico. Si tratta di comportamenti cui purtroppo non si è ancora pienamente avvezzi. Nella mostra *Grisha Bruskin. Icone sovietiche* (a cura di Silvia Burini e mia, Vicenza, Gallerie d’Italia di Palazzo Leoni Montanari, 19 ottobre 2017 - 15 aprile 2018), i sensori che al Mudec occorreva premere furono sostituiti da sensori di prossimità che percepivano la presenza, ma soprattutto il movimento del visitatore, che solo camminando lungo una parte del perimetro di una sala consentiva alla “storia visiva” di illuminarsi e mostrarsi: un elemento blandamente recepito del pubblico, che ancora preferisce, di norma, sostare di fronte a una proiezione pur percependola incompleta, ma senza assumere comunque un atteggiamento positivamente dina-

19. G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in *Was ist ein Bild?*, a cura di G. Boehm, Fink, München 1994, pp. 11-38 [tr. it. in *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 39-71, qui p. 56].

mico. Per questo in una terza circostanza, *La rivoluzione russa. L'arte da Djaigilev all'astrattismo 1898-1922* (a cura di Silvia Burini e mia, Gorizia, Musei Provinciali, 21 dicembre 2017 - 25 marzo 2018), con una scelta in parte diversa abbiamo preferito dinamicizzare i *Visualtelling* (e ingigantirli: perché anche la scala di percezione è un elemento essenziale per immergerci nella “logica delle immagini”): questa volta essi hanno adempiuto alla funzione di “Far vedere la storia”, nella prospettiva di teatralizzazione del passato fissata magistralmente da Jurij Lotman²⁰, che ha affrontato con rilevanti intuizioni e soprattutto con straordinaria anticipazione alcuni problemi di rappresentazione e di duplicazione della realtà nelle arti figurative.

Non pretendo naturalmente che i *devices* cui ho così brevemente accennato siano la soluzione agli impasse boehmiani o bredekampiani (e potremmo aggiungere a questi due i nomi di altri storici e teorici dell'arte). Ho semplicemente rammentato l'avvio (ormai quinquennale) di una ricerca e di un campo di sperimentazione, che attende di potersi misurare ormai con opere più antiche della nostra tradizione artistica, in una prospettiva di attualizzazione, consentita dalle nuove tecnologie, del programma cui Warburg aveva imposto il nome di *Mnemosyne*. L'obiettivo non è certo il conseguimento di superficiali forme di coinvolgimento del pubblico, e tiene invece conto puntualmente delle acquisizioni storiografiche consolidate e insieme dell'assetto teorico che si è sviluppato nel dibattito internazionale degli ultimi trent'anni: confidando, oltre che nella logica, anche nella forza delle immagini...

20. Le basi teoriche della riflessione del grande semiotico russo si rintracciano in un suo denso saggio del 1979, *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoniceskoj ritoriki)*, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*: per la traduzione italiana, cfr. da ultimo J. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1989, pp. 97-112.



In alto e nelle pagine successive: quattro esempi di Visualtelling, da altrettanti progetti espositivi.

1. *Grisba Bruskin – Alefbet/Alfabeto della Memoria*, a cura di G. Barbieri e S. Burini, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 12 febbraio - 13 settembre 2015.



2. *Kandinskij il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, a cura di S. Burini e A. Masoero, Milano, Mudec – Museo delle Culture, 15 marzo - 9 luglio 2017.



3. *Grisha Bruskin. Icone sovietiche*, a cura di G. Barbieri e S. Burini, Vicenza, Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, 18 ottobre 2017 - 15 aprile 2018.



4. *La rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo, 1898-1922*, a cura di S. Burini e G. Barbieri, Gorizia, Musei Provinciali – Palazzo Attems Petzenstein, 21 dicembre 2017 - 25 marzo 2018.