Quaderni di *Venezia Arti* 5

e-ISSN 2784-8868

Behind the Image, Beyond the Image

edited by
Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Edizioni
Ca'Foscari

Behind the Image, Beyond the Image

Quaderni di *Venezia Arti*

Serie diretta da
Silvia Burini, Giovanni Maria Fara

5

Edizioni
Ca'Foscari

Quaderni di *Venezia Arti*

Direzione scientifica
Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico
Kosme de Barañano (Universidad Miguel Hernández, España) John Bowlt (University of Southern California, USA) David Freedberg (Columbia University, USA) Boris Groys (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Deutschland) Yoko Hasegawa (Tama Art University, Tokyo, Japan) Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris, France) Tanja Michalsky (Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma, Italia) Philippe Morel (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France) Silvia Naef (Université de Genève, Suisse) Alina Payne (Harvard University, Cambridge, USA) Sebastian Schütze (Universität Wien, Österreich) Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia) Victor Stoichita (Université de Fribourg, Suisse) Chia-ling Yang (The University of Edimburgh, UK) Alessandro Zuccari (Sapienza Università di Roma, Italia)

Caporedattori
Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Angelo Maria Monaco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Contemporaneo)
Cristina Baldacci (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisa Caldarola (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Dalla Gassa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Miriam De Rosa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni De Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michele Girardi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sara Mondini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luca Pietro Nicoletti (Università degli Studi di Udine, Italia) Maria Roberta Novielli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzina Ottomano (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Clarissa Ricci (Università di Bologna, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Scotti (IUAV Venezia, Italia) Silvia Vesco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione (sezione Medioevo e Età Moderna)
Pietro Conte (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Walter Cupperi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Corinna T. Gallori (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Italia) Jasenka Gudelj (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Rodolfo Maffeis (Politecnico di Milano, Italia) Craig Edwin Martin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Angelo Maria Monaco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Émilie Passignat (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Piazza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valentina Sapienza (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione
Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Filosofia e Beni culturali
Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D
30123 Venezia

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/quaderni-di-venezia-arti/

Behind the Image, Beyond the Image

edited by
Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2022

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

© 2022 Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky for the text
© 2022 Edizioni Ca' Foscari for the present edition

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione maggio 2022 | 1st edition May 2022
ISBN 978-88-6969-588-9 [ebook]

Behind the Image, Beyond the Image / edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xiv +426 pp.; 23 cm. — (Quaderni di *Venezia Arti*; 5)

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-589-6/
DOI http://doi.org/10.30687/978-88-6969-588-9

Abstract

The volume includes papers presented at the III International Conference of PhD students of the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University of Venice and the State Institute for Art Studies of Moscow (Venice, 22-24 September 2021).
The word 'image' derives from the Latin *imago*, a word that has many different meanings that go from 'portrait' to 'ghost', from 'idea' to 'dream', from 'memory' to 'reflection'. We most commonly associate the word 'image' with a picture, but its etymology keeps reminding us of its infinite conceptual potential.
In his famous book *Behind the Image: The Art of Reading Paintings*, Federico Zeri argues that there are infinite ways to observe the work of art as an image. But since the image is something that goes beyond its mere material and physical form and refers to the categories of perception and thought, the expression "beyond the image" encourages new formulations related to this polyvalent concept.
The image, the imagination and the imaginable are the transversal categories that the papers collected in this volume aim to explore, inquiring the concept of image as a metaphor, a model, a method, a representation, a tool for a new understanding of reality.

Keywords Architecture. Philosophy. Art History. Iconography. Iconology. Image. Picture. Theatre. Historiography. Visual studies.

Table of Contents

Introductory Remarks xi

BEHIND / BEYOND DIMENSION

Translating Architecture into Images
Problematics of Architecture on Display
Arianna Casarini 5

L'immagine del progetto di allestimento nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta
Dallo schizzo concettuale all'opera realizzata
Andrea Nalesso 19

BEHIND / BEYOND THE STAGE

Visioni tra teatro e cinema: due sguardi che re-immaginano *La signorina Julie* di Strindberg
Monica Garavello 37

The Production of Modest Musorgsky's Opera *Khovanshchina* at La Scala (1933) as an Attempt to Reconstruct the Authentic Image of an Artwork
Vasilisa Aleksandrova 51

BEHIND / BEYOND PUBLIC SPACE

The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space
Daniel Borselli 67

Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari
Yasmin Riyahi 79

Land art e paesaggio entropico
Immagine come innovazione estetica
Raul Armando Amoros Hormazabal 97

La scultura monumentale del XX secolo:
il caso studio di Francesco Somaini
Sara Esposito 115

BEHIND / BEYOND POLITICS

«Sua Maestà lascia a Vostra Eminenza l'ordinare l'historia
e figure che stimerà più a proposito».
I Barberini e doni diplomatici ai reali inglesi nel Seicento
Flaminia Ferlito 133

L'iconografia del san Sebastiano a Bologna tra XV e XVI secolo
Alessandro Serrani 147

The Metaphor of the *duo luminaria* and Its Political Impact
in the *De potestate regia et papali* of John of Paris
Tara Arrouet 167

BEHIND / BEYOND MADNESS

Образ юродивого в русской агиографической традиции
и проблема визуального
Nadezhda Gayevskaya 179

BEHIND / BEYOND MEDIATION

'Dopo' l'immagine. Aspetti della pittura di ricordi
a Roma nel Seicento
Elisa Martini 197

Il sonno della Storia produce miti
Il Seicento e le origini della xilografia
Lorenzo Gigante 215

Liu Yonggang and the Images of Chinese Calligraphy
Veronica Di Geronimo 239

San Francesco Solano il 'Taumaturgo del Nuovo Mondo'
Uno studio iconologico a partire da un paliotto a scagliola
in Santa Maria in Aracoeli
Claudio Sagliocco 255

BEHIND / BEYOND MEMORY

Il disegno come memoria visiva
Il caso di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626?)
Ettore Giovanati 273

Two Diaries of 1962: Robert Craft – Xenia Stravinsky
Memorial Literature as a Historiographical Source of Igor Stravinsky's Portrait
Anastasia Kozachenko-Stravinsky 289

BEHIND / BEYOND THE IDEA

"A past which has never been". Unveiling Merleau-Ponty's Accountability of the Mythological Heritage of Perception
A Modern *nekyia*?
Riccardo Valenti 319

Immaginare il tempo
Il rapporto tra tempo e immagine nel concetto di 'immagine di un'epoca'
Marco Cavazza 335

***Gnothi seauton*, esercizi d'illusione**
Le Xerox Actions di Hudinilson Jr. allo specchio del mito
Simone Rossi 353

BEHIND / BEYOND THE IRON CURTAIN

The Image of Sport in Soviet Animation in 1969-91
Anastasia Batarina 375

Yuri Pimenov's *Portrait of Architect Burov*
The Image of the Era
Elena Voronovich 391

Soviet Criticism on 'Contemporary Western Bourgeois Art'
Controversy and Satire at the Time of Khrushchev's Artistic Thaw
Giovanni Argan 401

Introductory Remarks

Solo due righe per salutare – non già per introdurre – il terzo convegno organizzato dai dottorandi in Storia delle arti di Venezia. Come ho detto in apertura dello stesso, quando si giunge al numero tre, alla terza ricorrenza, si entra di fatto nella continuità oltre l'occasione e la replica, dunque – lo spero vivamente – in una consuetudine. Questo traguardo è tanto più importante e forte in rapporto agli anni difficili che abbiamo appena vissuto e che speriamo di lasciarci alle spalle. Il volume che ora appare è molto ricco e la declinazione – dietro e oltre l'immagine – offre un ventaglio di interventi, che riguarda ambiti di studio e cronologici i più diversi, valorizzando, attraverso le ricerche dei dottorandi e degli altri partecipanti, la stessa ampiezza di interessi e discipline che caratterizza appunto un dottorato intitolato alla 'storia delle arti'. Se il timore 'del troppo e del vano' ci accompagna, ecco dunque una solida smentita, nel senso di una complessità partecipe. Ringrazio dunque di cuore gli organizzatori.

Piermario Vescovo
Coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti,
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali,
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

It is my great pleasure to preface the publication of the materials of the Third International Conference involving PhD candidates from different countries. Young authors are naturally expected to provide fresh topics for discussion and novel solutions for scholarly issues. The present collection meets these expectations.

This year's principal theme encouraged to transcend the idea of image taken in a relatively narrow sense and to embrace the larger field of visuality in all of its aspects – artistic and psychological, applied and social. The conference's eight sections corresponded to different perspectives on the main topic: from the issues of visual representation of spatial objects through the transformations of image under the influence of memory and ideology, up to the processes of generation of a new artistic language and new visual norms.

Young scholars from Venice, Lucca, Rome, Paris, St Petersburg and Moscow have demonstrated their readiness to tackle with complex problems. The proceedings fascinate by unexpected turns of thought, which sometimes can be controversial, though in a number of cases are compelling. It was an interesting experience, opening ways for new discoveries both for the participants themselves and for their colleagues for whom this publication is intended in the first place.

Natalia Sipovskaya
Director of the State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Scrivo con grande piacere queste poche righe introduttive agli atti del terzo convegno internazionale promosso con tanta tenacia e altrettanta passione dai dottorandi del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia. Scrivo anzitutto con l'orgoglio della 'madrina'. L'iniziativa, che avevo suggerito qualche anno fa, ha già conseguito importanti risultati: ha messo anzitutto in relazione, su puntuali tematiche scientifiche, gli studenti del nostro dottorato veneziano in Storia delle arti con i colleghi del SIAS di Mosca e di altre università europee, ma ha favorito inoltre anche opportune contaminazioni interdisciplinari con altre aree, come quella filosofica del nostro Dipartimento, individuando ambiti di indagine e confronto di precisa attualità e di rilevante spessore.

Il primo incontro, in quella che è ormai diventata una pur recente ma meritoria tradizione, aveva come titolo *Text and Image. A Graphical and Conceptual Dialogue from Antiquity to Contemporary Age*: si è tenuto a Venezia il 6-7 giugno 2019 e di quel convegno sono già stati pubblicati gli atti.[1] Il secondo si è svolto il 23 e il 24 settembre 2020 con il titolo *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*:[2] anche questo è stato seguito da una rapida edizione degli esiti che ha permesso di tenerne stabile traccia. Tuttavia, dopo questa minima contestualizzazione e i ringraziamenti, sentiti e non formali, a tutti coloro (i curatori e il personale del DFBC coinvolto, che si sono prodigati per questa iniziativa, che si è svolta in condizioni difficili se non estreme), concludo sottolineando l'eccellenza del corposo programma del terzo episodio di questa avventura di indagine, che si è imperniato su *Behind the Image, Beyond the Image* e si è sviluppato in tre giornate, dal 22 al 24 settembre 2021, coinvolgendo speakers internazionali e confermando l'importanza di un format e di una piattaforma che continua a rivelarsi come un luogo attivo e vivace di un fervido scambio intellettuale per i giovani studiosi.

Silvia Burini
Vice coordinatore del Dottorato in Storia delle Arti, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari Venezia, Italia

1 Redaelli, M.; Spampinato, B.; Timonina, A. (a cura di) (2019). *Testo e immagine. Текст и образ*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Quaderni di *Venezia Arti* 2. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-362-5.

2 Argan, G.; Redaelli, M.; Timonina, A. (eds) (2020). *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Quaderni di *Venezia Arti* 4. http://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2.

Behind the Image, Beyond the Image

Behind / Beyond Dimension

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante, Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Translating Architecture into Images
Problematics of Architecture on Display

Arianna Casarini
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract Considering the status of image that architecture representation predominantly assumes when subjected to an act of display, this paper aims not only to analyse the cultural circumstances for the transfiguration of architecture into images in the context of the architectural exhibition, but also to explore the conceptual and pragmatic consequences of this visual translation. Expanding from this research frame, this study will develop a critical discourse around the strategies of mediating and creating architectural culture through images, while also serving as a theoretical foundation to propose methods to resituate architecture in the exhibition.

Keywords Architecture exhibition. Architecture representation. Architecture theory. Image theory. Exhibition studies. Curatorial studies.

Summary 1 Dealing with Absence. – 2 From Architecture to Representations. – 3 From Representations to Images. – 4 Paradigms of Visual Objectification. – 5 Disciplinary Problematics Derived from Architectural Images on Display. – 6 Hypotheses to Resituate Architecture in the Space of the Exhibition.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-11-08 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/001

1 Dealing with Absence

The absence of architecture from the space of its display is the intrinsic, haunting premise of the exhibition of architecture. The problem of transforming architectural space into an object suitable for the canons of display proper to the exhibition, as well as the endeavours to obtain this metamorphosis from built object to exhibited object, can be read, historically, as the conceptual foundation myth of the contemporary reflection around the exhibition of architecture. Of the many conceptual and operational paradoxes that characterise the exhibition of architecture (Arrhenius et al. 2014; Pelkonen et al. 2015), the provocative problematics of transfer and adapt architecture into the display space generate a theoretical and practical conundrum of difficult resolution, especially if the primary interest is not focused on shifting entirely from the act of exhibition to the act of building *tout-court*.[1] The issue of having to build a display of architecture, instead of simply constructing or relocating architecture in the space of the exhibition, routinely generates challenging curatorial and installation initiatives, which have to confront directly the surreal necessity of *spatialising* and *objectifying* architecture space in order to manifest and visualise it inside the context of the exhibition – a circumstance that challenges a univocal usage of the medium of display:

> Because of its size and situation, the architectural exhibit encroaches on the territory of social and relational art, installation, site-specific work and, of course, architecture itself. Indeed, a productive way to define the architectural exhibit is as an anatomically incorrect version of all these practices, one that uses its minor physical distinctions (often hard to see hiding under cover of outward appearances) as a means of combining features of them all. (Lavin 2010, 9)

This difficulty in making architecture the subject of a display act might even seem ironic, if we consider the inherent 'exhibitionism' manifested naturally by architecture (Di Carlo 2010; Van Gerrewey, Bekaert, Patteeuw 2012) and its ability to expose itself spontaneously in the experience of its users; or if we examine the willingness of architects to intend, and not accidentally, architecture as an agent of display of architectural ideas and forms, and thus an exhibitionist generator of architectural language. To a certain extent, the act of exhibiting archi-

1 Expanding from this statement, critical reflections can be produced around the idea of architectures temporary created for exhibition purposes, and exploring if their ontological status should be considered more tangent to impermanent architecture or spatial artistic installations, and thus if the verb 'to build' could be legitimately be applied to them.

tecture might even be considered a redundant operation,[2] a tentative to induce an artificial, *in vitro* recreation of a behaviour that can more naturally be observed in and performed by architecture itself outside the environment of the exhibition, without the mediation of any display tool except the ones already inherent to the discipline itself.

Even so, the current proliferation of exhibitions related to architecture, as well as the increasing production of spaces, institutional or para-institutional, dedicated to the display architecture (Steierhoffer 2012), tend to point in the direction that the challenge of displacing architecture into the space of display is a popular experiment to be undertaken.

Fundamental then, to understand the consequences of this status alteration of architectural objects from built entities to displayed objects, is analysing the strategies employed to adapt architecture to the condition of the exhibition.

2 From Architecture to Representations

In order to fill the spatial vacancy of architecture from the exhibition and to differentiate 'architecture-that-is-displayed' from 'architecture-that-displays' (so to say, the material space of the gallery where the exhibition is articulated with its collateral installation structures, as well as the architectural macro-system of the hosting cultural institution), architecture is generally presented in the exhibition as virtuality. Since architecture can't autonomously fit inside the exhibition frame,[3] it is necessary to simulate its presence with stratagems and apparatuses that substitute themselves to architecture and thus become the true objects of the act of display. Considering the fact that architecture, as a tridimensional ensemble of relationships within space, needs to be somehow reified to be visualised in the exhibition and that it also necessitates an objectual reference to be exposed, architecture display happens *by proxy*.

The most common exhibition techniques thus employ surrogating instruments and replacement devices that intercede and mediate for architecture at the moment of its introduction in the realm of exhibition. This structure of compensating devices materialise and conjure up architecture working as architectural *representation*s, as Sylvia Lavin writes:

2 To this analysis should also be added the intriguing paradox of the urge to exhibit architecture, the public art *par excellence*, in order to 'make it public', as it is expressed and analysed in Lipstadt 1989.

3 For the pragmatic and conceptual uncomfortableness of architecture in the space of display, see Pelkonen et al. 2015.

> today's architectural exhibition constitutes a special case within the spectrum of experience, where the world as such (fully three-dimensional and immersive as quotidian life is generally thought to be) and the world as culture (driven by representation and other artifices from which three-dimensionality and immersion are now also expected) become anatomically isomorphic with one another. (Lavin 2010, 9)

In the context of the exhibition, architecture is therefore manifested through a heterogeneous array of multimedia and mixed media objects that describe, illustrate, document and thus narrate architecture, allowing it to be absorbed into the paradigms of display. Exhibited architecture is, then, an aggregation of representations that speaks about and for it.

To replace architecture, architectural exhibition makes use of items connected with the practices of producing, visualising and recording architecture[4] and recontextualises them in a procedure not unlike the conceptual operation of Duchamp, transfiguring them from factual materialisations of architectural work to displayable objects (Cohen 2010). Architecture exhibition thus, instead of bringing the architecture to the display space, adapt for exposition the residual of its making and the traces of its documentation: the focus of the exhibition then shifts from architecture itself to be attributed to its representations. Alienated from the building process,[5] drawings, models, graphics, photography and projectual or documentary videos lose their role as productive allies of the architectural practice to become instead vehicles to primarily show architecture in the space of display. Consequentially to this decontextualisation, architecture representations assume a new, autonomous condition as aesthetic products and enter

> into the world of architectural culture, achieving, either permanently or momentarily, the status of (relatively) independent cultural goods. (Lipstadt 1989, 111)

Employing Baudrillard terminology to the context of architectural exhibition curation, it is possible to define displayed architectur-

4 In this paper, the term 'architectural representation' is used to encompass both architectural 'representation' (general representation of architecture created by different professional actors inside and outside the architectural discipline) and 'figuration' (specifically related to the activity of architect-generated representation). For a more complete enucleation on the difference between these definitions, see Lipstadt 1989, 110-11.

5 To expand further on the historical and conceptual consequences of the "displacement of objects and their constituting elements from their site-specific location or from the architect's studio" (Cohen 2010, 52), especially on their derived *unheimlich* qualities, see Cohen 2010; Forster 2010.

al representation as "simulacra" (Baudrillard 1994): objects that, in the absence of their material referent, which is situated outside the display space, following a principle of equivalence, serve as a substitution for the missing presence of architecture and as necessary, mitigating embodiments of its otherwise un-relatable materiality.

Stripped of its corporeality, architecture needs to at least be visualised in order to achieve the possibility to be displayed. Therefore, representational simulacra, which work to vicariously evoke architecture through surrogates, are not only assigned the task of exorcising the extravagant alterity of architecture from the space of display but also, more specifically, of producing an experienceable and apprehensible 'image' of it.

3 From Representations to Images

The exhibition of images of architecture is "central for the conceptualisation of architectural form and its communication to others" (Lipstadt 1989, 130), which is the most customary and essential objective of the display of architecture. Representations work as a visual support structure that situates architecture into the space of display; there, architecture's atmosphere, performativity and interactiveness are transposed and distilled into a system[6] of spatially organised images where

> the relationship between image and represented object is not direct, but mediated by the relationship among the images; and it is these latter relationships, binding the images together into larger entities, that structure the subject of architectural representation as a whole. (Blau, Kaufman 1989, 14)

At the moment of exhibition, it is not specifically the objectual quality of architectures representations that counts, but rather their capacity to deliver a simulation of architectural presence through a predominant visual methodology: simulacra use their power as im-

6 Due to their nature and function, architectural representations are partial and rarely synthetical. Each of them contributes to providing a specific perspective or an aspect of their referent, formulating harmonically multiple alternative solutions to the question of the depiction of architecture; yet, they encounter difficulties embodying the totality of the phenomenon of the built object. For this reason, architecture representations are entities that rarely work autonomously: to perform their full potential and succeed in effectively synthetising and portraying the constructive and experiential complexity of the built object, they need to be part of an organised visual system of collaborative interrelation to produce meaning. For an in-depth analysis of the organisation of architectural representations in significant systems and series in the context of the exhibition, see Blau, Kaufman 1989, 13-14; Cohen 2010, 51.

ages to summon a mirage of architecture, 'figuring' it into existence for the sake of display.

From a semantic perspective then, exhibiting architecture can be described as the complex linguistic performance of the 'translation'[7] or 'paraphrase' of architecture into a space of display operated through images. In the exhibition, the materiality, the concreteness, and the interactivity of the built object are converted into a series of images that develops a visual discourse about architecture into the space of display. From a certain point of view, this operation can be defined also as an inverted, and thus eminently visual, *ekphrasis*: a conceptually charged, rhetorically infused commentary on a material object developed primarily using images.

In the architecture exhibition, it is the status of image of the architectural representation that provides not only the access, but the way to reconstruct the meaning and form of the represented object. Essentially, even if we can agree that the devices used to represent architecture can be considered as objects, sometimes even as objects demonstrating an enviable degree of spatiality, it is also possible to argue that in the display space they are, however, generally employed and presented in their status of images, and that their visual qualities are emphasized as dominant. Therefore, exhibiting architecture triggers a process where images come to stand for architecture, combining both its conceptual premises and its material essence in a solely visual manifestation. Architecture is thus exposed through the employment of a methodological *synecdoche*, in which it is primarily the visual quality of its representations that concurs to symbolise the atmospheric, contextual and interactive experience of space in multi-sensory materiality: the image accounts for the whole, global complexity of architecture.

As a result, it is possible to argue that, when on display, architecture is routinely the subject of a process of 'visual objectification': by negating the necessity of architectural representations to be acknowledged and to operate as objects, they are thus reduced to images.

4 Paradigms of Visual Objectification

This metamorphosis of architectural representations into images happens specifically for reasons deeply embedded into the mechanism of the exhibition itself. The functional paradigms of display not

7 The idea of translating architecture into images is used here with a specific intention, since it is considered important to highlight how a fundamental conversion of architecture from the language of spatiality and to that of visuality is enacted and developed in the space of display.

only enhance and exacerbate the unavoidable effect of the predominantly visual aestheticisation of architectural representation in the exhibition, but also encourage the transition from representational objects to architectural images for specific conceptual motivations.

To begin with, it is fundamental to remember that the methods of exhibiting architecture profoundly interiorise and adopt the display and curatorial strategies employed for the exhibition of art objects.[8] Historically, during the troubled process that sanctioned the access of architecture in the ritualised space of display, while seeking methods to legitimise itself in the eyes of humanistic culture, architecture was indeed determined to prove that its productions could behave like artworks.

On the one hand, it was specifically the artistic institution that demanded this accommodation of status to grant architecture a place inside the display frame. The main intention of the institution was here to employ the canonical display system for artistic products to domesticate and alleviate the traumatic and shocking introduction of the alien presence of architecture in the traditional space dedicated to art (in this context, still mostly, yet increasingly hesitantly, singular). Harnessed into place by the 'legitimate' methods of articulating artistic discourse in the display space, which incidentally also shielded the institution from the critical urgency of having to reflect, rethink or expand their outdated approaches to exhibition, architecture could be more easily metabolised into the realm of aesthetic objects (Urbach 2010, 13).

On the other hand, also architectural professionals advocated for the extensive adoption of the traditional methods of artistic display, which in their hands became instead a methodological propagandistic tool, functional to vouch and assert the status of architecture as a legitimate fine art, as well as an instrument to emancipate conceptually their practice, conferring "to a manual activity the status of a liberal art" (Lipstadt 1989, 109).

In the architectural exhibition, architecture has to simulate to be an art object in order to be considered a vessel of artistic quality: the only characteristic that counted in the still conservative display logic of the exhibition. Therefore, isolating models on pedestals and encapsulating them under glass vitrines as statues, as well as the strategy to frame architectural drawings, photographs and similar declinations of architectural documentation like paintings. Therefore, isolating models on pedestals and encapsulating them under glass vitrines as statues, as well as the strategy to frame architectural drawings,

8 The two systems seem to evolve in parallel: as artistic curation starts to favour display methods that valorise performativity, environmentality and interaction, so the display of architecture also regains and restores the notion of spatiality and relational experience.

photographs, and similar declinations of architectural documentation like paintings, became familiar habits of display behaviour generically employed to upgrade architecture into the realm of art objects and in the esteem of the cultural institution. It is important to note here how all these methodologies of display insist specifically on the necessity to perceive and read the architectural representation predominantly as a visual manifestation, since that was the perception most commonly associated with the fruition of the object equipped with inherent artistic qualities. As a result, even if these strategies of exhibition certainly facilitated and accelerated the acceptance of architecture representations as artworks (Lipstadt 1989), they also invited for a merely visual acknowledgement and consumption of their specificities (Rubin 2020).

As a further commentary on this subject, it is also important to add the not-negligible aspect that the institutionalised behaviours required by the coded context of display rarely encourage proactive, not hetero-directed interaction with the exhibited objects, preferring instead a heavily mediated systems of approaches that desirably support the acts of aesthetic contemplation, educational metabolisation and visual enjoyment. These paradigms of prophylactic approach, which discourage participation and interaction, or simply a more inclusive sensorial approach to the artistic object, when applied to the architectural representation, ultimately and definitely foment the endemic detachment of the architectural object from its objectuality to propose instead the straightforward availability of visual consumption to the public.

To this situation should be added that the mediating strategies employed by the architectural exhibition, which tends, in order to attune with aesthetic necessity, to organise the objects into spatial narrations following techniques of visual rhyming, juxtaposition and comparison, nurture sometimes a formalistic approach that enhances the strictly visual interpretation of architecture representations. These choices of display are also used, in a non-neutral fashion, to valorise the 'artistic potential' of the architectural representations, thus subtly encouraging and suggesting a predominantly apprehension of architectural representations at the epidermal level of predominantly aesthetic manifestations.

To further complicate the situation created by the adoption of the mechanisms of artistic display, it should also be considered the influence played on the identification of the architectural representations with images by the 'functional illiteracy' of the average publics concerning the decoding of architectural representations[9] – an

9 To further expand these thematics and other notions concerning the 'true' accessibility and democratic fruition of architectural exhibitions, see Rubin 2020.

interpretative limit of the specificities of the language of architectural representation that needs to be attributed mostly to the lacking efforts from the educational system to integrate efficient methods of introduction to architectural culture than to an actual individual resistance imputable to the public. This lack of hermeneutic and interpretative means often confines, for the 'non initiated', the experience of exhibited architecture into a superficial visual reading of architectural simulacra as a succession of images and forms, more or less imbued or evoking aesthetic and artistic references: an attitude which is sometimes, as it was mentioned above, also legitimated and approved by the cultural institution itself.

5 Disciplinary Problematics Derived from Architectural Images on Display

Even if it is not the intention here to define or promote the experience of architecture through images as a secondary or inessential conceptual encounter, it is necessary to underline in this context that this focalisation of architecture representation on predominant visuality, which is a theoretical as well as pragmatic act, is not without an impact: not only on the construction of the relationship between the public and architecture but also on the development of the architectural discipline itself.

The more evident consequence, employing Benjamin terminology, is the loss of the 'aura'[10] of architecture in its displayed images. The capacity to produce atmosphere, as well as architecture sense of space and its potential for interaction, is lost when transferred and adapted to the exhibition space (Blau 2010, 20; Urbach 2010, 13). Losing the possibility to be experienced as a three-dimensional complexity, architecture on display converts into a kind of *machine celibataire*, a decontextualised mechanism deviating from its purpose and necessitating to develop new approaches to generate signification. Exhibited architecture thus, instead of creating a spatial event or producing a tridimensional experience, has to concentrate on generating a conceptual discourse and construct a new status for itself: architectural images then become a medium for propagating and developing architectural discourse and culture, documenting the discipline and theorising and conceptualising its problematics (Blau 1998; Cohen 2010). From this perspective, this approach can be interpreted as a method employed by the architectural representation to resist its complete

10 For aura, it is meant here that "the specificity and singularity of architecture lay [...] in its identity as large-scale, three-dimensional, inhabitable materiality" (Lipstadt 1989, 109).

identification with the *eidolon*. Refusing to act uniquely as a mere *escamotage* for display, architectural representation reinvents itself as a tool for architecture to depict disciplinary ideas, meta-reflect on itself and communicate its purposes. The loss of the 'aura' is then not forcibly an exclusively depauperating consequence, since it enables the architectural discipline to conceptualise and interpret its production. Yet it should be highlighted that this nevertheless contributes not only to propose and advertise a radically expanded definition of architectural work and products, thus refocusing the discipline on a more abstract level of production and on a different interpretation of the acts of building and constructing,[11] but also to foster an interpretation of architecture production farther and farther divorced from its built results.

Directly stemming from this first problematic of focussing the exhibition on architectural images, it should indeed be said that, by privileging the display of images created during the process of

> imagining, producing, and recording architecture, the exhibition inevitably shifts the focus from finished object to process, from built work to idea, from the physical properties of the building to its conception and critical reception. (Blau 2010, 20)

The exhibition used as a visualisation of theories reinforces the idea of the visual domain as the main realm for the conceptualisation and theorisation of architecture. Momentarily putting aside the contemporary crisis of architecture theory and criticism, it can be said that today, for this very reason, the exhibition and its visual apparatus have become the main medium for architecture reflection and strategic theorisation, thus assigning to architectural images a significant and crucial role in the development of the conceptual reasoning around the discipline (Blau 1998; Lavin 2010). To be even more specific, exhibiting images of architecture is becoming a manifestation of architectural practice in itself, thus configuring the moment of display "as both a means of consuming and producing work" (Lavin 2010, 7).

Another consequence, which derives this time from the necessity for architecture representation to adapt to the artistic and museological codes of display and presentation, is the museification and commodification of architecture through its images (Cohen 2010; Rubin 2020).

Programmatically, entering the exhibition space and becoming an image, architecture validated itself as an art, thus compensating

11 To expand on the contemporary shift in the concept of 'architectural work' derived from the practice of exhibition, see Lavin 2010.

a historical identitarian crisis which now seems quite absurd to architecture theorists and practitioners, but that nevertheless marked dramatically the development of the discipline (Lipstadt 1989). Yet, to do so, architectural representations

> were sublimated into the conventions of exhibiting art in order to be granted access to the institution. […] Architecture was welcomed in the museum gallery so long as it agreed to these, or similar, representational conventions and declined, quite simply, to be architecture. (Urbach 2010, 10)

Through this process, which alienates architecture representation from the archive and more praxis-oriented spaces, architecture became the victim of a process of aestheticisation and 'artistification' (Rubin 2020), which contributed to turning, in a fetishistic way, the architectural object into an art object: a medium to be collected and exhibited or, even more problematically, another mediatic commodity in the system of consumer culture (Cohen 2010; Lavin 2010; Urbach 2010).

In addition, the exhibition of architectural images "substitutes the absence of the architectural work through a representation of its maker creative process" (Lavin 2010, 10), "loaded with authorial intent" (Rubin 2020, 19), reinforcing in this way the anachronistic notion of authorship, and compromising the idea of architecture as a shared collective process which the architectural object on display should instead testify.[12]

Going to extremes, to acritically museify architecture through images threatens it with the possibility of "extermination by museumification" (Baudrillard 1994, 9): death sanctioned by the radical transfer into a different order of reality and of sign, which pauperise meaning from architecture, alienating it from the performance of its specificity as a discipline. In the long run, the insistence on reinforcing the axiom of architecture images as museological property contributes to distance architecture practice from its productive encounter with the user, thus "stripping architecture of its agency as a material intervention in the physical world" (Blau 2010, 21) and limiting its performative capacity.

To conclude this survey of the problematics of insistent identification of architectural representation with images in the display context, and to reconnect with a more pragmatic framework, it can be stated that the predominant act of exhibiting architecture through images also establishes a sort of dictatorship of the visual field which

12 To further explore the reinforcement of the notion of authorship through the process of exhibition, see also Lipstadt 1989.

is additionally reflected in contemporary trends in built architecture. In many cases, contemporary design and planning projects give birth to constructions that condensate their impact and conceptualisation mainly on their visual surface, thus contributing to buildings that seem to be imagined with the main objective to 'be seen' rather than to be experienced. This exasperation of the visual component generates a tendency to the spectacularisation and iconification of architecture manifestations, thus creating tridimensional architectural events imagined predominantly as sculptural objects, hybrid installations or already-canonised mediatic monuments. As a main result, this attitude creates a complicated relationship between architecture and its notion as public art and social agent, not only challenging the centrality of spatial experience, but also adulterating architecture interaction and presence within the public space.

6 Hypotheses to Resituate Architecture in the Space of the Exhibition

To conclude, I would like to open a speculative parenthesis to reflect on possible strategies potentially employable by exhibitions to mitigate the dictatorship of the visual produced within their context and to explore viable strategies to resituate architecture in the space of display.

A tendency widely observed to be the predominantly popular one is the effort to recreate, in the exhibition of space, the condition for the replication of a certain interactive atmosphere: a tentative reproduction of the performative and relational qualities of architecture (Urbach 2010), which materialises into a heavy recourse to immersive environments and spatial installations, sometimes even enhanced by the collaboration with digital video material and virtual reality software. These simulations of architecture remain however mostly tridimensional simulacra, and lack, in many cases, the curiosity or the bravery to imagine a different way to build architecture or to deploy an architectural act in a manner that can be suitable and adapt to the specificities of the coded behaviours of the exhibition.[13]

Perhaps less spectacularly, instead of focussing on recreating experience, an alternative solution could be the possibility to rethink architecture exhibitions and challenge their visual exasperation with a return to the centrality of the status of object of the architecture

13 An interesting effort in this direction is offered by Eve Blau, who stated that "architecture exhibition should no longer be a mere show of projects, but a 'project' unto itself: a project that the visitor should be able to experience, not unlike experiencing a built, functioning edifice" (Blau 2010, 34).

representation, revitalising the importance of its inherent 'objecthood'. Borrowing here the terminology of Eyal Weizman (2010), while also drawing from the reflection on objecthood of Byung-Chul Han (2021) and adapting it to the context of exhibition display, maybe it would be possible to attempt the development of 'forensic exhibitions', where the adjective 'forensic' finds here again a crucial connection with its etymological source, connected with the ancient Roman forum practice where objects were called to testify in front of the collectivity.[14] Envisioning the architectural exhibition as a forum where the voices of the representational objects are first to be heard, and where the curator act as a mere translator[15] for the object in order to facilitate the manifestation of its architectural referent, could conjecturally be an operative option to restore the agency of the architectural object and re-place architecture in the exhibition as an ensemble of processes and acts that generate a collective discourse.[16] Letting the objects retake the stage could then be a productive solution for reimagining the purpose of architectural exhibition, posing the foundations to create a space where the objects can perform, regaining then their authority as instruments of production and not only as representational devices. In this perspective, the act of translating architecture into images can instead shift into a novel use of the 'prosopopoeia' (Weizman 2010, 126), where the object will again be the main orator in the architectural discourse.

14 Here the reference is specific to Weizman's interpretation of the expression and of the rhetorical praxis, as conceptually developed in Weizman 2010, 126: "Forensics was part of rhetoric. Rhetoric, of course, is about speech, but forensics does not refer to the speech of humans, but to that of objects and things. In forensic rhetoric, objects address the forum".

15 "Things, however, need a 'translator' to interpret and mediate their speech. Because the thing speaks through, or is 'ventriloquised' by its translator, the object and its translator make a necessary and interdependent duo" (Weizman 2010, 126).

16 To explore further the idea of interrelated spatial relations between publics and things in the context of architecture, see Weizman 2010, 126-7.

Bibliography

Arrhenius, T. et al. (eds) (2014). *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*. Zürich: Lars Müller Publishers.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Chicago: University of Michigan Press.

Blau, E. (1998). "Exhibiting Ideas". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57(3), 256-366. https://doi.org/10.2307/991344.

Blau, E. (2010). "Curating Architecture With Architecture". *Log*, 20, 18-28.

Blau, E.; Kaufman, E. (eds) (1989). *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*. Cambridge: MIT Press.

Cohen, J.-L. (2010). "Mirror of Dreams". *Log*, 20, 49-53.

Di Carlo, T. (2010). "Exhibitionism". *Log*, 20, 151-8.

Forster, K.W. (2010). "Show Me: Arguments for an Architecture of Display". *Log*, 20, 55-64.

Han, B.-C. (2021). *Undinge. Umbrüche der Lebenswelt*. Berlin: Ullstein Buchverlag.

Lavin, S. (2010). "Showing Work". *Log*, 20, 5-10.

Lipstadt, H. (1989). "Architectural Publications, Competitions and Exhibitions". Blau, Kaufman 1989, 109-37.

Pelkonen, E.L. et al. (eds) (2015). *Exhibiting Architecture: A Paradox?* New Haven: Yale School of Architecture.

Rubin, A. (2020). "Exhibiting Architecture: A Polemic". *Bitácora Arquitectura*, 44, 18-23.

Steierhoffer, E. (2012). "The Exhibitionary Complex of Architecture". *Exhibitions. Showing and Producing Architecture, OASE*, 88, 5-11. https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/TheExhibitionaryComplexOfArchitecture.

Urbach, H. (2010). "Exhibition as Atmosphere". *Log*, 20, 11-17.

Van Gerrewey, C.; Bekaert, G.; Patteeuw, V. (2012). "'Architecture Can't Help Exposing Itself'. In Conversation with Geert Bekaert". *Exhibitions. Showing and Producing Architecture, OASE*, 88, 108-12. https://oasejournal.nl/en/Issues/88/ArchitectureCantHelpExposingItself.

Weizman, E. (2010). "Dying to Speak: Forensic Spatiality". *Log*, 20, 125-31.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

L'immagine del progetto di allestimento nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta
Dallo schizzo concettuale all'opera realizzata

Andrea Nalesso
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Exhibiting is a physical outcome. The relation between artworks, visitors and display is represented by many media – not only by photographs – that enhance our historical knowledge of Italian Design. Recent research suggests that drawing plays a fundamental role in architect learning practice, particularly referring to the draftsmanship and the significance of pen and pencil sketching. Drawing by hand is an important tool capable of stimulating and training visual thinking. Though it retains personal connections to the drawer's skills, it represents the concrete translation of the designer's thought. The purpose of the paper is to present the exhibition design image of Italian shows between the 1950s and the 1960s through the originator's conceptual sketch.

Keywords Drawing. Sketch. Exhibition set up. Exhibitions. Italy.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Immagini dello spazio espositivo. – 3 Il disegno come linguaggio del progettista. – 4 Lo schizzo come espressione del progetto.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/002

1 Introduzione

Con questo contributo vengono presentati alcuni casi studio di mostre in Italia fra gli anni Cinquanta e Sessanta, proponendoli da un differente punto di vista, focalizzando l'attenzione sul significato del disegno di progetto 'concettuale'. In quegli anni l'Italia del dopoguerra fu impegnata nella ricostruzione e molti architetti sperimentarono con grande creatività allestimenti di spazi espositivi per le mostre d'arte che hanno lasciato importanti tracce storiografiche. Fra i maggiori protagonisti dello scenario architettonico preso in esame vi furono Franco Albini, Carlo Scarpa, BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Luciano Baldessari, Achille e Pier Giacomo Castiglioni. L'obiettivo è individuare connessioni fra storia degli allestimenti, fotografia e disegno di progetto.

2 Immagini dello spazio espositivo

Esporre è sia un risultato fisico che una relazione tra l'opera, lo spazio espositivo e il visitatore.[1] La natura temporanea delle mostre non ci permette di esperire fisicamente questo tipo di progetti, ma fortunatamente sono numerose le immagini che testimoniano e custodiscono la nostra conoscenza storica dell'evento espositivo. Generalmente quando ci si riferisce 'all'immagine' di una mostra, ciò che si manifesta nella mente è una figura di un'opera esposta o una fotografia dello spazio espositivo, più o meno presentato e interpretato in modi diversi.

In merito al racconto dello spazio espositivo attraverso l'immagine fotografica non si può non citare Giorgio Casali (1913-1995),[2] figura che ha interpretato[3] per immagini il *Made in Italy* per più di trent'anni.[4]

Casali è un noto fotografo italiano e collaboratore instancabile per la rivista *Domus* grazie al fecondo sodalizio con l'architetto Gio Pon-

1 Si vedano Polano 1988; Cimoli 2007.

2 Sulla figura di Giorgio Casali sono già stati compiuti studi i cui primi esisti sono confluiti nell'organizzazione di due grandi mostre: *Giorgio Casali fotografo. Domus 1951-1983. Architettura, design e arte in Italia*, presso Centro Internazionale Scavi Scaligeri, Veron (2013) e presso Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra (2013), entrambe curate da Angelo Maggi e Italo Zannier e dove per l'occasione è stato pubblicato il catalogo (Maggi, Zannier 2013). Nel 2019 si è svolto un ulteriore approfondimento a cura dell'Archivio Progetti Iuav per attività di supporto per la realizzazione di una mostra per il Museo del Novecento M9, con l'obiettivo di sviluppare il rapporto tra 'architettura, design, fotografia italiana' tra gli anni Sessanta e Ottanta.

3 Sulla figura di Giorgio Casali come 'interprete' si veda Zannier 2013. Sulla questione che il mezzo fotografico sia un medium interpretativo efficace per «costruire l'aura di un'architettura» si veda Irace 2017.

4 Si veda Maggi 2020.

ti (1891-1979).[5] La sua professione lo portò ad essere sempre in dialogo con i maggiori architetti e designer italiani nella seconda metà del XX secolo. Alcuni tra gli elementi del suo lessico sono l'uso della figura umana all'interno delle sue riprese – questo sia per proporzionare correttamente gli spazi, sia per generare tensioni più suggestive –, a volte avvalendosi dello «stratagemma» del 'mosso'[6] **[fig. 1]**, oppure la scelta di insoliti punti di vista «rispetto alla normale visione di un comune spettatore» (Maggi 2013b, 101) – come ad esempio le riprese di prospettive accidentali **[fig. 2]**.

Dalla nascita della fotografia gli architetti si sono avvalsi dell'uso della fotocamera durante il loro percorso creativo, non solo per ritrarre il proprio lavoro ma come strumento attraverso il quale stimolare ed elaborare strategie di progetto.

Per comprendere appieno il progetto di allestimento, e per scoprire l'essenza del suo design, è necessario domandarsi con quali mezzi ci si riferisce ad uno spazio architettonico effimero nel mondo della rappresentazione. Come ausilio a questo ragionamento, si deve necessariamente introdurre uno degli aspetti chiave di questa dissertazione, vale a dire il concetto di 'atmosfera' in architettura e di conseguenza nello spazio espositivo. Molti teorici dell'architettura e professionisti studiano questa complessa nozione. Due rilevanti figure contemporanee sono l'architetto finlandese Juhani Pallasmaa (1936-) e l'architetto svizzero Peter Zumthor (1943-).[7] Nella raccolta di saggi intitolata *Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico* Pallasmaa descrive:

> Il giudizio sul carattere ambientale è una complessa fusione multisensoriale di innumerevoli fattori che sono percepiti immediatamente e sinteticamente come un'atmosfera, una sensazione, uno stato d'animo o un'aura colti nella loro piena totalità. (Pallasmaa 2012, 63)

> L'atmosfera è uno scambio fra materiali o qualità proprie del luogo ed è il regno immateriale della percezione e dell'immaginazione umana. Tuttavia, non si tratta di 'cose' fisiche o di fatti, giacché sono 'creazioni' esperienziali dell'uomo. (67)

5 Ponti fu promotore dell'uso della fotografia nel campo dell'architettura e delle arti. Già nel 1932 ne intuisce il vasto potenziale (Ponti 1932) e la scelta di fondare *Domus* sulla fotografia moderna sarà una delle ragioni di successo della rivista (Maggi 2013a, 50).

6 Si veda Casali 1983.

7 Numerosi sono i contributi teorici di questi due importanti architetti, riconosciuti a livello globale. Particolarmente attivo nella produzione di saggi e libri è Pallasmaa rispetto a Zumthor. Entrambi trattano questioni di fenomenologia e percezione dell'architettura in modo specialmente denso e profondo, tessendo relazioni e rimandi con tutto il 'sistema delle arti'.

Figura 1 Giorgio Casali, veduta interna della *Mostra del Cerano*, Broletto di Novara, 1964. Allestimento di Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

Scrupolosa attenzione deve essere rivolta al fatto che, sebbene tutti questi 'fatti' includono molti 'dettagli', e ciascuno di essi sia estremamente importante per il risultato finale, ciò che risulta essenziale per cogliere l'atmosfera di uno spazio architettonico, o di una esperienza, è la percezione complessiva.

Un'altra questione che merita di essere discussa è quella del ruolo che assume la memoria nell'acquisizione di informazioni visive. Il cervello non è in grado di distinguere le immagini mentali da quelle realmente viste. Proprio in riferimento ad una ricerca condotta ad Harvard nella metà degli anni Novanta, Pallasmaa sottolinea che «le immagini sono reali per il cervello» (2012, 82 nota 35) e lega esperienza, memorizzazione e immaginazione (82) come un'integrazione di insieme.

Figura 2 Giorgio Casali, veduta interna del Padiglione per la *Mostra commemorativa di Frank Lloyd Wright* alla 12a Triennale di Milano, 1960. Allestimento di Carlo Scarpa.
© Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

3 Il disegno come linguaggio del progettista

La nozione 'atmosfera' può essere relazionata a molti ambiti[8] e, per quel che concerne l'immaginario architettonico, il progettista assume un ruolo rilevante (cf. Zumthor [2006] 2008). Si ritiene che un paio delle maggiori abilità che un architetto debba coltivare siano l'interazione e la collaborazione con le altre figure cruciali dell'intero processo del progetto e, generalmente, per fare ciò impiega il proprio linguaggio preferenziale: il disegno.

Fabrizio Foti, docente e ricercatore presso l'Università degli Studi di Catania, ha riassunto quattro tipi di disegno: il disegno tecnico, il disegno a mano, il disegno come strumento di esposizione e il disegno dal vero.

> Il disegno tecnico, con le sue regole scientifiche e le sue norme, che attiene alla rappresentazione oggettiva del progetto di architettura alle differenti scale di approfondimento, che ha valore della trasmissibilità dei contenuti tecnici, formali e dimensionali, necessari alla realizzazione dell'opera; […] il disegno a mano, come strumento operativo mirato all'elaborazione e alla rappresentazione di valori e contenuti concettuali, formali, costruttivi del progetto: in questa veste il disegno assume un ruolo di indagatore che accompagna e aiuta il progettista durante tutto l'iter creativo, dall'ideazione alla realizzazione di un'opera. I disegni che rispondono a questa descrizione costituiscono il materiale per mezzo del quale si chiariscono per l'architetto i contenuti di un progetto. Nozioni di forma, costruzione, luce e spazio e della loro espressione coerente, ma anche precisazione di particolari costruttivi, modanature, arredi, trovano approfondimento attraverso questo processo di elaborazione. La pratica del disegno a mano libera diviene, in questo caso, di immediata utilità nella definizione dei contenuti progettuali, in tutti i momenti del processo; […] il disegno come strumento di esposizione dei contenuti progettuali o di assunti teorici, in forma diagrammatica, comunicativa e celebrativa: le immagini prodotte mediante l'ausilio dei tradizionali strumenti della produzione artistica, come nel caso del disegno a mano, liberano la visionaria attitudine dell'architetto, in un'eloquente messa in mostra del progetto. Oggi questa pratica analogica tradizionale, che sembra piuttosto desueta, è stata quasi completamente soppiantata dalla produzione digitale di modelli virtuali, di immagini renderizzate, di fotomontaggi, ecc.; […] il disegno dal vero, a mano libera – lo schizzo – come strumento intuitivo di sistematica investigazione della realtà, della ricerca di astratti principi sulla vita delle forme, che trovano ambiti di significazione trasversali, come nell'architettura. *Car-*

8 Si veda Pallasmaa 2012, 70-3.

> *nets* di disegni, a matita o a penna, arricchiti da acquarelli, *guaches*, tempere, o acrilici, costituiscono il materiale di questa declinazione, attraverso cui si stabilisce indiretta strumentalità con il progetto: una direzione di ricerca mirata alla formazione di un campionario mnemonico e un potenziale poetico di carattere più generale, di una cultura visuale. (Foti [2016] 2017, 7-9)

Gli architetti impiegano tutti questi strumenti descrittivi e se ne avvalgono per tradurre le proprie idee in forma. Il disegno guida il processo di progetto e gli architetti adottano i canoni del disegno. La rappresentazione è una componente fondamentale della nostra comprensione che sorge all'inizio di ciascun processo creativo ed è proprio nel disegno a mano – inteso come schizzo o studio concettuale – sul quale ci si inserisce.

4 Lo schizzo come espressione del progetto

Molti progettisti che hanno concepito allestimenti e spazi espositivi si sono serviti, durante i loro studi e in varie fasi del loro processo ideativo, proprio dello schizzo come strumento sia per rappresentare lo spazio che avrebbe accolto le opere d'arte sia per verificarne il loro preciso posizionamento. Due progettisti italiani di spicco che con i loro progetti hanno segnato la storia dell'architettura, influenzando generazioni di architetti, sono Luciano Baldessari (1896-1982) e Carlo Scarpa (1906-1978). Come è noto, entrambi hanno progettato mostre in Italia e all'estero e hanno utilizzato il disegno concettuale a mano libera con differenti tratti espressivi, anche se vi sono alcune caratteristiche che li accomunano.

Nello schizzo di Baldessari per la sala dell'*Autoritratto con cappello in feltro* **[fig. 3]** per la mostra di Van Gogh a Palazzo Reale di Milano nel 1952, si possono individuare tutti gli «elementi portanti» (Fagone 1982, 24) dell'allestimento – le opere, lo spazio, la luce e la figura umana – che «dichiarano nel disegno la loro consistenza» (24). Vittorio Fagone sottolinea l'importanza e il ruolo che il disegno ha avuto nell'opera di Baldessari:

> Momento progettante, tramite di conoscenza del reale, ma anche della propria capacità di intervento immaginativo, il disegno è libera invenzione e insita ricerca verso la concreta realizzazione di un'idea. Immagini generanti e subito definite, i disegni di Baldessari sorprendono per la loro immediatezza, per l'incisività, la libertà e ancora il rigore. Disegni senza compiacenza, sempre strettamente legati al momento immaginativo, e sempre anche allusioni o visioni concrete, plastiche realizzazioni. (1982, 24)

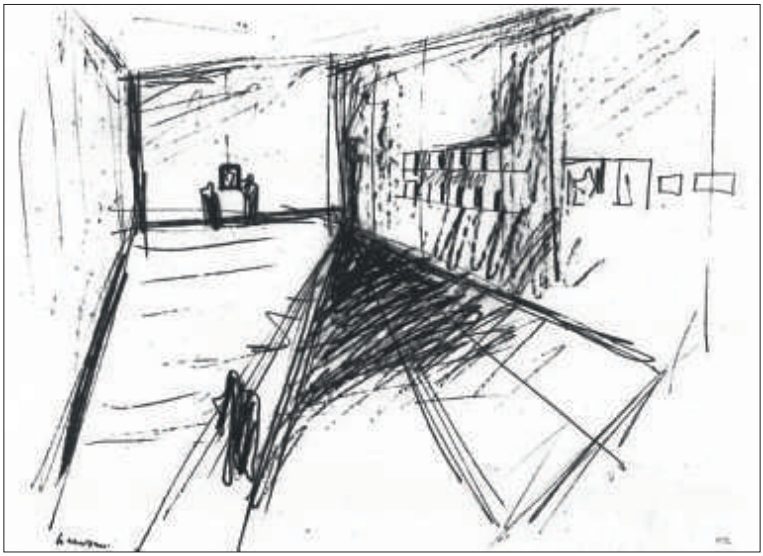

Figura 3 Luciano Baldessari, schizzo per la sala dell'*Autoritratto con cappello in feltro*, mostra *Van Gogh* a Palazzo Reale di Milano, 1952. Allestimento di Luciano Baldessari con Nazareno Pancino e Ferruccio Maspero. © Collezione Mosca Baldessari

Quindi sebbene lo schizzo mantenga strette connessioni personali con le capacità del disegnatore esso rappresenta la traduzione concreta del pensiero del progettista.

In un altro disegno, sempre a mano di Baldessari, della sala adibita a vano di passaggio con i cavalli fittili di Tarquinia della mostra *Arte e Civiltà Etrusca*, tenutasi a Palazzo Reale di Milano nel 1955 **[fig. 4]**, è possibile percepire appieno tutte le qualità atmosferiche di quell'ambiente espositivo: l'esatta collocazione dell'opera d'arte e il corretto orientamento dello *spotlight* con il conseguente orientamento del flusso luminoso. Alcuni dettagli – come il riflesso a pavimento e il sistema di pannellatura a parete – sono suggeriti, ma non ben definiti. Particolarmente evidente è l'analogia tra la fotografia che immortala lo spazio al termine delle fasi di allestimento **[fig. 5]**. Queste due immagini mettono a confronto i due poli del progetto: l'ideazione e l'opera realizzata.

Lo schizzo concettuale trasforma l'idea in realtà. È l'essenza più intima del progetto. La sua caratteristica distintiva è la sua natura incompiuta, aperta a sviluppi indefiniti. È un atto cognitivo sintetico, non analitico, che fissa e organizza il pensiero e in cui risiedono le qualità atmosferiche dello spazio fisico che si realizzerà.[9]

9 Per un approfondimento si veda Di Napoli 2004.

Figura 4
Luciano Baldessari, schizzo per il vano di passaggio con i cavalli fittili di Tarquinia, mostra *Arte e Civiltà Etrusca* a Palazzo Reale di Milano, 1955. Allestimento di Luciano Baldessari con Umberto Milani e Edoardo Sianesi. © CASVA, Comune di Milano, Fondo Luciano Baldessari

Figura 5 Mario Perotti, veduta interna del vano di passaggio con i cavalli fittili di Tarquinia, mostra *Arte e Civiltà Etrusca* a Palazzo Reale di Milano, 1955. Allestimento di Luciano Baldessari con Umberto Milani e Edoardo Sianesi. © Archivio fotografico Mosca Baldessari

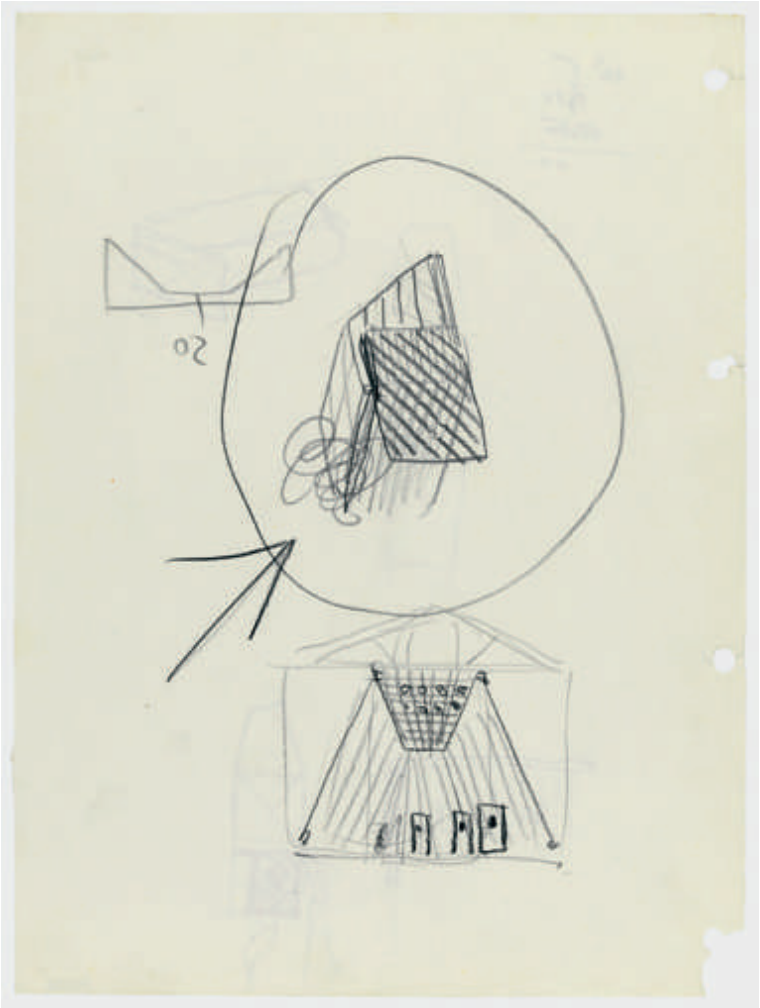

Figura 6 Carlo Scarpa, studio per il velario della sala di Antonello, mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia* a Palazzo Zanca di Messina, 1953. Allestimento di Carlo Scarpa e Roberto Calandra.
© MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Collezione MAXXI Architettura. Archivio Carlo Scarpa

Figura 7 Veduta interna della sala di Antonello, mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia* a Palazzo Zanca di Messina, 1953. Allestimento di Carlo Scarpa con Roberto Calandra (da *L'Architettura, Cronache e Storia*, 3, 1955)

Tutti questi attributi sono circoscritti con estrema chiarezza nello studio di Carlo Scarpa per la sala dedicata alle opere di Antonello da Messina **[fig. 6]**[10] nella celebre mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, tenutasi a Palazzo Zanca di Messina nel 1953. Come sostiene la storica dell'architettura Orietta Lanzarini, una precisa peculiarità di Scarpa sta nel fatto che:

> i percorsi architettonici da lui costruiti sono modellati proprio sulla percezione che ne avrà l'occhio dell'osservatore attraversandoli. (Lanzarini 2004)

La fotografia proposta **[fig. 7]**[11] per raffronto al disegno cattura la medesima sala da un'angolazione simile a quella che ritroviamo nello studio concettuale di Carlo Scarpa. Questo tipo di confronto – fra schizzo e fotografia – evidenza l'inizio e la fine del progetto: il primo generato dalla mano dell'architetto e l'altra catturata dall'occhio del fotografo. Utilizzando le parole di Italo Zannier, tratte dal catalogo della mostra *Fotografia e Immagine dell'architettura*[12] tenutasi a Bologna nel 1980, sull'«architettura fotogenica» alludendo al processo progettuale dell'architetto americano Richard Neutra, questo tipo di raffigurazioni grafiche sono definite «fotografie immaginate» (Zannier 1983), per meglio dire:

> un transfert tridimensionale dello spazio, pensato nel codice a due dimensioni della fotografia (64).

Analogamente sappiamo quanto una mostra non sia altro che «il prodotto di un processo [che] è solo la punta di un iceberg» (Irace 2007, 9). Realizzare un progetto è un processo che non è costituito solo da disegni. La costruzione dell'architettura e il design degli spazi espositivi vengono portati a termine grazie all'ausilio e ai raffronti tra coloro che collaborano al progetto, nonostante alcuni compromessi a scapito di continui gradi di affinazione. Nello schizzo però è assente la frustrazione dell'architetto ignaro della forma che assumerà l'opera finale.[13] Lo schizzo è idea pura.

Mark Alan Hewitt nel suo libro *Draw in Order to See* (2020) scrive del ruolo del disegno in architettura. L'autore apre la sua pubblicazione citando proprio le parole di Carlo Scarpa:

10 Ci si riferisce specificatamente allo studio presente nella metà inferiore del documento.

11 Tale immagine è apparsa in *Architettura, Cronache e Storia*, 3, 1955 ed è stata inoltre impiegata in altre recenti pubblicazioni (Iannello 2018, 24).

12 Basilico, Morpurgo, Zannier 1983.

13 Ispirato da Michael Arbib ([2015] 2021).

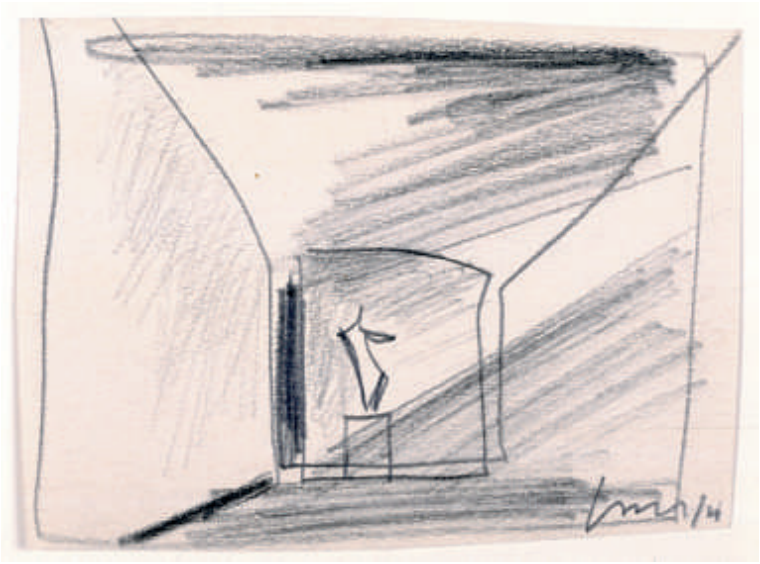

Figura 8 Luciano Baldessari, schizzo per il vano di passaggio con il Marte di Todi, mostra *Arte e Civiltà Etrusca* a Palazzo Reale di Milano, 1955. Allestimento Luciano Baldessari con Umberto Milani e Edoardo Sianesi. © CASVA, Comune di Milano, Fondo Luciano Baldessari

> Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Le metto qui davanti a me sulla carta, per poterle vedere. Voglio vedere, e per questo disegno. Posso vedere una immagine solo se la disegno. (cit. in Hewitt 2020, 3)

E nell'ultimo capitolo elenca 'dodici suggerimenti' alle nuove generazioni di studenti di architettura (Hewitt 2020, 261). Hewitt illustra che le più recenti ricerche sul pensiero architettonico conducono al disegno come componente fondamentale nell'apprendimento della pratica del costruire riferendosi in particolare al disegno a mano e al significato dello schizzo tracciato a matita o a penna (2020, 16). Il disegno a mano libera è un importante strumento in grado di stimolare e allenare il pensiero visivo.

Il succitato Pallasmaa è anche l'autore di *La mano che pensa*, un libro che trae il proprio titolo come:

> una metafora per esprimere i ruoli indipendenti e attivi caratteristici dei nostri sensi, giacché essi indagano la nostra vita del mondo. (Pallasmaa [2009] 2014, 22)

Egli, esplorando le molteplici 'essenze' della mano, denota che:

> La mano comprende la fisicità e la materialità del pensiero e la trasforma in immagine concreta.
>
> Nei difficili processi progettuali, la mano prende spesso il comando nel sondare una visione, un vago indizio che alla fine essa si trasforma in uno schizzo, ossia la materializzazione di un'idea.
>
> La matita, nelle mani dell'architetto, è un ponte fra la mente che immagina e l'immagine che appare sul foglio di carta; nell'estasi del lavoro, il disegnatore dimentica tanto la propria mano quanto la matita, e l'immagine emerge come se fosse una proiezione automatica della mente immaginante. (16)

In conclusione, le immagini di progetto delineano con estrema importanza la veste che assume lo schizzo concettuale per il progettista. Esse sono immagini che vivono nella memoria dell'architetto e che si andranno a concretizzare attraverso il disegno in spazio. Il disegno a mano libera è uno strumento fondamentale per l'espressione del pensiero ed è elemento di raccordo durante la stesura del progetto. Lo schizzo è il luogo della sperimentazione e dell'immaginazione. Lo schizzo è il luogo dove l'atmosfera viene tracciata **[fig. 8]**.

Bibliografia

Arbib, M. [2015] (2021). «Verso le neuroscienze del processo progettuale». Robinson, S.; Pallasmaa, J. (a cura di), *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*. Trad. di M. Zambelli. Firenze: Firenze University Press, 99. https://doi.org/10.36253/978-88-5518-286-7.06.

Basilico, G.; Morpurgo, G.; Zannier I. (a cura di) (1983). *Fotografia e immagine dell'architettura = Catalogo della mostra* (Bologna, gennaio-febbraio 1980). Casalecchio di Reno: Grafis Industrie Grafiche.

Casali, G. (1983). «Trent'anni di fotografia di architettura». Basilico, Morpurgo, Zannier 1983, 177-9.

Cimoli, A.M. (2007). *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*. Milano: Il Saggiatore.

Di Napoli, G. (2004). «Lo schizzo». Di Napoli, G., *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*. Torino: Einaudi, 433.

Fagone, V. (1982). *Baldessari: progetti e scenografie*. Milano: Electa.

Foti, F. [2016] (2017). *La via del disegno*. Siracusa: LetteraVentidue Edizioni.

Hewitt, M.A. (2020). *Draw in Order to See: A Cognitive History of Architectural Design*. San Francisco: ORO Editions.

Iannello, M. (2018). *Carlo Scarpa in Sicilia: 1952-1978*. Roma: Campisano.

Irace, F. (2007). «Prefazione». Cimoli, A.M., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*. Milano: Il Saggiatore, 9-11.

Irace, F. (2017). «Fotografare per interpretare: l'immagine del Novecento e la storiografia». Crippa, M.A.; Zanzottera, F. (a cura di), *Fotografia per l'archi-*

tettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere. Cinisello Balsamo: Silvana Editore, 100-9.
Lanzarini, O. (2004). «A colloquio con Carlo Scarpa». Bonaiti, M.; Ciacci, L. (a cura di), *La videoteca IUAV*. Venezia: IUAV giornale dell'università, 2.
Maggi, A. (2013a). «Il sogno italiano: Giorgio Casali, Domus e la fotografia di design». Maggi, Zannier 2013, 49-61
Maggi, A. (2013b). «Un inventario visivo. La fotografia di Giorno Casali». Maggi, Zannier 2013, 99-109.
Maggi, A.; Zannier, I. (a cura di) (2013). *Giorgio Casali photographer: Domus 1951-1983: Architecture, Design and Art in Italy = Exhibition Catalogue* (Verona, 16 February-5 May 2013; London, 26 June-8 September 2013). Milan: Silvana Editoriale.
Maggi, A. (2020). «Giorgio Casali e la fotografia del Made in Italy». *Ais/Design Journal Storia e Ricerche*, 14(7), dicembre, 147-58.
Mazzariol, G. (1955). «Opere dell'architetto Carlo Scarpa». *Architettura, Cronache e Storia*, 3, 349.
Pallasmaa, J. (2012) *Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*. A cura di M. Zambelli. Pordenone: Giavedoni Editore.
Pallasmaa, J. [2009] (2014) *La mano che pensa*. Trad. di M. Zambelli. Pordenone: Safarà Editore.
Polano, S. (1988). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*. Milano: Lybra immagine.
Ponti, G. (1932). «Discorso sull'arte fotografica». *Domus*, 53, maggio.
Zannier, I. (1983). «Stereotipi della fotografia dell'architettura». Basilico, Morpurgo, Zannier 1983, 64.
Zannier, I. (2013). «La fotografia di architettura come progetto. Giorgio Casali, un interprete del Novecento». Maggi, Zannier 2013, 171-81.
Zumthor, P. [2006] (2008). *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*. Trad. di E. Sala. Milano: Mondadori Electa.

Behind / Beyond the Stage

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Visioni tra teatro e cinema: due sguardi che re-immaginano *La signorina Julie* di Strindberg

Monica Garavello
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper will analyse two different stagings born by the same text, *Miss Julie*, written by Strindberg in 1888, with very different results. Two directions that rework and filter the Strindberg's text through the use of cinematographic language. Christiane Jatahy, a Brazilian director, in her show *Julia*, uses the cinematographic medium to bring out the complexity of relationships in contemporary society. Katie Mitchell, on the other hand, in her *Fräulein Julie*, remains faithful to the period set in the text, and above all, she uses the camera to tell the unspoken, textual ellipses, bringing out what happens 'behind the scene'. The speech will try to highlight and compare the specific narrative processes of these directors and their use of cinematographic language.

Keywords Christiane Jatahy. Katie Mitchell. Theatre. Cinema. Miss Julie. Ri-mediation. Intermediality. Multidisciplinary. Performative Languages. Media. Stage. Screen.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'uso del medium cinematografico nella costruzione dello spazio scenico. – 3 Tra estetica e contenuto: dialogo e opposizione nel processo di creazione. – 4 Conclusioni.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/003

1 Introduzione

> Genette riconosce tra diegesi e mimesi un legame che sviluppa nei termini della *transmodalizzazione intermodale*, ossia nell'ambito delle possibilità di trasformare il modo narrativo in drammatico [e quindi, di conseguenza] la possibilità, intravista da Genette stesso, di applicare categorie narratologiche al teatro. (De Min 2013, 37; corsivo nell'originale)

Christiane Jatahy e Katie Mitchell integrano entrambe il medium cinematografico nella loro ricerca e nel lavoro sulla scena, oltrepassando il confine di delimitazione delle due forme per indagare il testo e raccontarlo a teatro con nuove modalità e dinamiche. Entrambe hanno affrontato *La signorina Julie*, testo di Strindberg del 1888, con risultati molto diversi: *Julia* della Jatahy, che ha debuttato nel 2011, e *Fräulein Julie* della Mitchell nel 2010. Attraverso la comparazione delle due messe in scena, si porteranno alla luce i diversi utilizzi e funzioni dei procedimenti cinematografici, la relazione tra i due media e le dinamiche narrative che intervengono in scena. In primo luogo, attraverso un focus sullo spazio, nel modo cioè in cui il medium cinema collabora alla costruzione dello spazio scenico, e successivamente sulle implicazioni a livello di estetica e contenuto, strettamente intrecciati.

Christiane Jatahy apre con *Julia* una nuova trilogia che si basa sulla messa in scena di testi teatrali classici. Nei suoi precedenti lavori la ricerca artistica era basata sulla trasformazione di materiale tratto dalla realtà (documentari, interviste, eventi realmente accaduti) in materiale drammaturgico di finzione. A partire da *Julia* il processo si inverte: l'obiettivo del lavoro diventa quello di iniettare elementi della realtà attuale all'interno di un testo di finzione già esistente. Il contesto sociale contemporaneo è un elemento fondamentale che si inserisce sempre nel lavoro della Jatahy. Avviene quindi una sorta di spostamento dal testo di partenza, possibile soprattutto grazie al filtro cinematografico che la regista utilizza, inserendo la camera all'interno della scena in un gioco sul confine tra livello diegetico ed extradiegetico. Un escamotage che, solo per la sua presenza, permette di trasportare in maniera immediata ciò che accade in un ambito moderno, evidenziando come le dinamiche relazionali si modifichino anche attraverso l'uso di *device* tecnologici. Il testo di Strindberg viene quindi trasportato nel presente e, nello specifico, si inscrive nella società brasiliana di oggi. Tutta l'azione si svolge in una villa di Rio de Janeiro, in un contesto sociale definito che ancora sottolinea differenze sociali e gerarchiche.

Katie Mitchell, che è stata regista associata al Royal National Theatre di Londra e che ora opera al teatro Schaubühne di Berlino, crea sul palcoscenico microcosmi estremamente realistici, scinden-

do però la storia dagli strumenti utilizzati per raccontarla, mantenendo divisi il livello diegetico da quello extradiegetico, sebbene in stretto dialogo tra loro. Compenetrazione, opposizione e creazione reciproca s'intrecciano saldamente. Al realismo delle immagini, costruito nel più piccolo dettaglio, si sposa la dichiarata natura artificiale creatrice del risultato finale, in cui ogni movimento deve essere calcolato con estrema precisione affinché teatro e video possano perfettamente integrarsi e lavorare all'unisono, articolando insieme i due codici e agendo in perfetta simbiosi.

In entrambe le ricerche artistiche, il rapporto che s'instaura tra azione live e film viene sfruttato in diverse combinazioni possibili, con risultati diversi sia sul piano estetico che su quello del contenuto e della creazione del senso.

2 L'uso del medium cinematografico nella costruzione dello spazio scenico

La costruzione dello spazio scenico è fondamentale come base di analisi per comprendere la struttura in cui si sviluppa la storia e il suo contesto, e di conseguenza come possa modificare dinamiche relazionali o interiori ai personaggi. Lo spazio in entrambi gli spettacoli è costituito dalla sinergia di video con elementi scenografici reali.

Per Christiane Jatahy lo spazio è la base da cui partire per sviluppare le modalità narrative con cui si costruirà la messa in scena:

> Le traitement scénographique de l'espace est l'un des premiers *starts* de mon travail. Je ne pense jamais une création sans en avoir conçu l'espace scénique. Et cela inclut non seulement l'espace pensé d'un point de vue topographique, mais aussi en trois dimensions, en relation absolue au contenu que j'élabore dans la pensée. Quand j'ai l'idée de monter un nouveau travail, avant même le début du processus de répétition, je conçois une ébauche de scénographie dans l'espace et cette conception initiale s'approfondit, se développe, se multiplie et s'élargit littéralement […] C'est, je dirais, la première impulsion créative. Je dis cela parce que c'est, en quelque sorte, cet aspect scénographique qui pose mon travail. C'est ce qui me donne le concept et le point de vue de la scène. (intervista a Christiane Jatahy in Da Costa 2016, 79)

> Il trattamento scenografico dello spazio è uno dei primi inizi del mio lavoro. Non penso mai a una creazione senza averne disegnato lo spazio scenico. E questo include non solo lo spazio pensato da un punto di vista topografico, ma anche in tre dimensioni, in relazione assoluta al contenuto che elaboro nel pensiero. Quando ho l'idea di allestire una nuova opera, ancor prima che inizi il pro-

> cesso di prova, disegno un abbozzo della scenografia nello spazio e questa concezione iniziale si approfondisce letteralmente, si sviluppa, si moltiplica e si espande. […] È, direi, il primo impulso creativo. Dico così perché è, in qualche modo, questo aspetto scenografico che pone le basi del mio lavoro. Questo è ciò che mi dà il concetto e il punto di vista del palco. (trad. dell'Autrice)

In *Julia*, il cinema si inserisce nel teatro per costruire l'ambiente, attivando un dialogo tra diversi *spazi*: fisici, interiori, di relazione, sociali. In scena, la casa della protagonista, Julia, è suddivisa in diversi ambienti tramite quinte mobili che, muovendosi, rivelano o nascondono stanze, permettendo o impedendo la visuale allo spettatore. Queste quinte sono in realtà schermi cinematografici su cui vengono proiettati video, divenendo di volta in volta parti della casa là dove il palcoscenico trova il suo limite fisico.

All'inizio dello spettacolo ci ritroviamo nel giardino di una villa, la casa di Julia. Vediamo in scena Jean che guarda Julia e la festa che si sta volgendo in lontananza (presenti solo nelle immagini video), davanti a un quadro di foglie la cui ripresa live sullo schermo dà l'illusione di una grande siepe. Sugli altri schermi, il giardino ripreso da diversi punti di vista. Procedendo con lo spettacolo, lo schermo diventa di volta in volta la cucina, o la piscina in cui Julia si tuffa, primi piani o angolazioni inaspettate, grazie alla mescolanza di registrazioni live con video pre-registrati in luoghi diversi, luoghi 'virtuali' dunque, in cui le azioni sono viste solo attraverso le immagini. Questo crea un distanziamento nella relazione fisica tra spettatore e attore sul palco, ma allo stesso tempo, grazie all'effetto di forte realismo e vicinanza ai dettagli – che l'occhio voyeuristico della camera trasferisce sullo schermo – un rapporto emotivo più stretto. In linea generale, l'uso dello strumento cinematografico mappa il luogo in cui ci troviamo con la sua capacità di andare oltre lo spazio scenico e allargarlo attraverso il realismo dell'immagine immateriale, in contrasto con l'artificiosità della concretezza del palcoscenico dal potere esclusivamente allusivo e quindi in qualche modo insufficiente nel creare totale credibilità rispetto al contesto in cui si muovono i personaggi:

> Dans mes pièces, le théâtre est toujours révélé et, dans Julia, les décors sont tous brisés, derrière le mur l'espace s'arrête là où la caméra n'en a plus besoin. Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, je crée une fiction pour que le spectateur de cinéma croie en la réalité, et en ce qui concerne le théâtre, je joue avec la réalité, pour que le spectateur croie en la fiction. (intervista a Christiane Jatahy in Da Costa 2016, 82)

> Nelle mie rappresentazioni, il teatro è sempre rivelato e, in Julia, la scenografia è tutta frammentata, dietro il muro lo spazio si fer-

> ma, là dove la camera non ne ha più bisogno. Così, per ciò che concerne il cinema, creo una finzione affinché lo spettatore di cinema creda nella realtà, e per ciò che concerne il teatro, gioco con la realtà affinché lo spettatore creda nella finzione. (trad. dell'Autrice)

Verso la fine dello spettacolo i personaggi escono realmente dal palco, per continuare l'azione nel foyer e poi addirittura fuori dal teatro, portando la storia oltre i confini del luogo circoscritto del palcoscenico. La storia rompe i confini del teatro per uscire fuori nella realtà. Questo è reso possibile dal fatto che la fruizione non è interrotta grazie alla camera che li segue ovunque, in un gioco continuo di contenitori e contenuti: non solo il teatro, infatti, è un luogo che può contenere linguaggi diversi, ma lo strumento cinematografico stesso, in questo caso accolto nel palcoscenico, può contenere – letteralmente – il teatro, il suo spazio e anche oltre, portando la narrazione nelle strade – in cui passanti ignari si domandano se ciò che sta avvenendo sia realtà o finzione –, in un susseguirsi di incastri e di riflessi reciproci.

Nella messa in scena di Katie Mitchell ci troviamo di fronte uno scenario totalmente diverso: sul palco una casa, costruita nei dettagli, a cui è stata tolta la 'quarta parete' per permettere di vedere all'interno. Al piano terra una cucina che lo spettatore può intravedere grazie a grandi finestre; davanti, lungo tutta la lunghezza della cucina, un corridoio che porta ad un piccolo atrio con una porta di lato e una sul fondo, e in alto, al primo piano, un grande schermo. Sempre sul palcoscenico – quindi a vista –, a destra rispetto alla casa, una postazione in cui alcuni tecnici utilizzano vari oggetti e strumenti per la creazione del suono live; sulla sinistra un'altra postazione tecnica e varie telecamere posizionate in diversi punti. L'intera casa è vista da una certa distanza, al contrario delle immagini filmiche sullo schermo che sondano i dettagli, anche i più minuscoli, e il susseguirsi preciso, scandito, delle azioni. Il focus è così in qualche modo perduto, raddoppiato: l'occhio si sposta continuamente da uno all'altro non scindendo più la differenza tra i due media. Lo spazio qui diventa un territorio ambiguo, un confine espanso creato dall'unione di teatro e cinema, mescolati gli uni agli altri ma estremamente distinti, in cui racconto scenico – che crea le immagini – e racconto filmico non si confondono, sono su livelli diversi. Insieme alla scenografia, le immagini completano la mappatura dello spazio, là dove le pareti della casa si interpongono tra sala e narrazione. Nella sequenza in cui Kristine sale nella sua stanza, la vediamo uscire dalla cucina, passare per il corridoio fino al piccolo atrio adiacente e successivamente entrare in un uno spazio a noi nascosto attraverso la porta sul fondo. E qui inizia il percorso filmico proiettato sullo schermo, in cui si vede il personaggio passare un altro corridoio, poi salire le scale fino al piano rialzato (in corrispondenza con

lo schermo), e infine arrivare nella sua stanza. Questo percorso virtuale, attraverso le immagini, è restituito nella sua continuità in un passaggio che svela la mappa della casa. La schermo a questo punto diventa la stanza stessa, trovandosi fisicamente nella stessa posizione rispetto alla mappa della casa, grazie anche alla sua forma rettangolare che riproduce perfettamente il perimetro di una stanza. Qui le immagini completano e strutturano lo spazio del palcoscenico in sinergia con la scenografia materiale, restituendo con estremo realismo l'ambiente in cui si muove il personaggio. Ma, come avremo modo di analizzare più avanti, quello spazio dietro la porta che vediamo nelle immagini, non sono che il corridoio e l'atrio del pianterreno ripresi e proiettati in un secondo momento. Un gioco di doppi che si riproporrà a più livelli. La camera da letto di Kristine nella realtà è costruita al piano inferiore, adiacente all'atrio, ma mai visibile dalla sala perché unica zona della casa chiusa sul davanti con una parete. Questa stanza è ripresa al suo interno e fatta apparire sullo schermo come fosse la stanza al piano di sopra, in modo che la casa risulti costruita da ambienti che si articolano su diversi piani e corridoi. Un secondo letto è ricreato sul palco, al di fuori della casa, davanti alla parete adiacente al piccolo atrio: la duplice prospettiva cinematografica non è realizzata con due riprese su una singola persona, ma da una singola ripresa su due attrici. Intorno alla casa, tutto è a vista: i tecnici e gli attori stessi spostano di volta in volta le attrezzature e gli strumenti tecnici, come su un set cinematografico, dichiarando l'atto di filmare e la finzione che sta al di là della veridicità delle immagini che vediamo svolgersi sullo schermo: tutto, dal processo di creazione al risultato, fa parte della rappresentazione teatrale che vediamo.

3 Tra estetica e contenuto: dialogo e opposizione nel processo di creazione

In *Julia* il cameraman è a vista, e interagisce con gli attori su un livello che non è lo stesso livello diegetico dei personaggi, ma sta sul confine tra realtà e finzione. La camera si situa su una zona intermedia, una zona di frontiera, di relazione tra il livello diegetico ed extradiegetico, continuamente fluttuante tra l'uno e l'altro. È chiaro che qui anche i movimenti di camera sono in una linea di confine tra questi due livelli, in quanto il cameraman è visto dai personaggi e in qualche modo ne guida l'azione. Non fa parte della storia in senso stretto ma interagisce spesso con gli attori in un continuo sorpasso della linea di frontiera tra realtà e storia, tanto da non distinguerne più la differenza in maniera netta. Il cameraman orchestra, come un regista/narratore, le riprese e quindi il racconto, la struttura delle scene, guidando gli attori e i tempi dell'azione drammatica, e i personaggi/attori

reagiscono, entrando e uscendo dalla narrazione sul confine tra realtà e finzione. Questo meccanismo porta a una dichiarazione della finzione scenica – così come lo svelamento delle strutture teatrali e cinematografiche – e permette agli attori/personaggi di agire in scena in entrambe le modalità, senza per questo interrompere il flusso del racconto e la credibilità della storia, essendo allo stesso tempo attori e personaggi che girano un film. Il palcoscenico diventa una sorta di set cinematografico, in cui si mantiene la possibilità di errore, tagliando e rifacendo la scena con diversi 'ciak' – come nelle riprese tradizionali di un film – grazie al cameraman che blocca una scena dicendo 'cut' e ne riprende una nuova con 'action'. Lo spettacolo diviene una scatola-cornice che contiene la storia di Strindberg. L'utilizzo della camera è quindi uno strumento per riflettere sul concetto di opposti, realtà e finzione, illusione e concretezza, sul concetto di confine, svelando un meccanismo teatrale che per convenzione solitamente è tenuto mascherato senza per questo rompere l'illusione, ma al contrario rafforzando la qualità della concretezza dell'azione scenica e quindi della storia rappresentata, e ponendo in tal modo lo spettatore in una condizione di riflessione sull'ambivalenza presente in scena.

Il film, che vediamo in simultanea alla rappresentazione teatrale, è montato in tempo reale per dialogare ed essere in perfetta orchestrazione con l'azione scenica. Riprese live sono integrate a scene pre-registrate in location reali, con schermi-fondali:

> De façon générale, mon rapport à la projection vidéo dans le théâtre est de nature narrative et profondément liée à la question dramaturgique. Il est important de noter que quand je pense la question dramaturgique de la présence scénique du cinéma, elle inclut non pas seulement la projection mais aussi l'utilisation de la caméra sur le plateau, envisagée comme un objet qui interfère dans cette dramaturgie. (intervista a Christiane Jatahy in Da Costa 2016, 106)

> In generale il mio rapporto con la videoproiezione in teatro è di natura narrativa e profondamente legato alla questione drammaturgica. È importante notare che quando penso alla questione drammaturgica della presenza del cinema in scena, essa non include solo la proiezione ma anche l'uso della macchina da presa sul palco, vista come un oggetto che interferisce in questa drammaturgia. (trad. dell'Autrice)

Inoltre, la camera viene utilizzata per amplificare e sottolineare le dinamiche di relazione tra i due personaggi, i loro sguardi, le loro contrapposizioni e contrasti: la regista utilizza campo e controcampo simultaneamente, sfruttando l'opposizione di ciò che avviene sul palco e nella ripresa sullo schermo. Allo stesso modo, lo spettatore

coglie l'insieme (teatrale) e i dettagli (film), scegliendo se focalizzarsi sul piano sequenza o sul focus della camera. Il gioco di seduzione che la protagonista attua su (e con) Jean, suo subalterno, destrutturando la stabilità sociale imposta e il suo limite, e rompendo le separazioni fissate, è simile a quello che la regista fa indagando la contaminazione delle due arti. Lo zoom del video che amplifica i dettagli, essendo una focalizzazione di Julia che osserva Jean in un suo momento di intimità, acquista una valenza diegetica. La camera crea prospettive diverse, racconta da diverse angolazioni ciò che lo spettatore dal palco non vede. Questo passaggio in cui la camera è protagonista, corrisponde nel testo ad una didascalia dell'autore: «Va verso destra, si vede il suo braccio mentre cambia la giacca» (Strindberg 1988, 10). Una indicazione autoriale viene così tradotta, visualizzata – raccontata visivamente – attraverso l'uso dello strumento cinematografico, riducendo le distanze sia con chi guarda (Julia) sia con l'oggetto guardato. Come quando, subito dopo il rapporto fisico, lo spettatore osserva il personaggio maschile che agisce sul palcoscenico, fuori dalla stanza dove è avvenuto il loro incontro, e invece osserva lei attraverso le immagini del film. La modalità con cui si relazionano i due mezzi funge da chiave ermeneutica di comprensione della storia, sottolineando in questo caso una incomunicabilità, una distanza senza possibilità di contatto tra i due. Questa duplice modalità, in cui la recitazione dei due attori avviene ognuna attraverso un medium diverso, enfatizza la separazione dei personaggi, l'impossibilità di un incontro.

In alcuni momenti la camera entra nel livello diegetico dei personaggi, i quali la usano come strumento per manipolare l'altro o dichiarare la loro condizione di potere: Julia la usa per ridicolizzare Jean davanti a tutti, ordinando cosa deve riprendere. La camera rimane fissa su Jean, in una certa misura indagandolo, anche violandone l'intimità, e la scena diventa una sorta di interrogatorio che lo vuole ridicolizzare, esattamente in corrispondenza, nel testo di Strindberg, della didascalia «Il sole ora cade sul pavimento e illumina Jean» (1988, 44).

L'opera della Mitchell è come un ritratto intimo in movimento: Kristine è scrutata quasi al microscopio, dove i dettagli sono analizzati e descritti in modo quasi ossessivo. Anche in *Fräulein Julie* il film è proiettato simultaneamente alle azioni degli attori in scena, realizzato con scene girate al momento (registrazioni live) e altre preregistrate. Nonostante questo, la trattazione della materia cambia enormemente e, pur essendo lo stesso testo drammaturgico, ci troviamo immersi in due mondi completamente diversi. In questo caso in particolare, il film e la rappresentazione scenica sono un tutt'uno, non potrebbero esistere separatamente, uno è il risultato dell'altro e costruiscono la narrazione in stretta relazione, in un dialogo e compenetrazione continua:

> theatre – as a creative medium – becomes the setting for another medium – cinema – to take place as a performative event. And the medium of cinema becomes the product of the mediating activity of theatre as live – and *lived* – performance. The two media cannot function separately quite simply because they operate in conjunction with one another. (Hadjioannou, Rodosthenous 2011, 48)

Diverse camere sono posizionate in più punti del palco, per ottenere un montaggio filmico che tiene conto di diversi punti di vista. La creazione delle immagini nasce dall'artificio che si attua nel palcoscenico, in un teatro dove l'aspetto visivo acquista potere e diventa prevalente (solo il 20% del testo viene pronunciato dagli attori), sfruttando la forza dell'immagine come potere evocativo e portatore di significato.

Ma è soprattutto a livello di approccio al testo che troviamo la vera originalità della scelta registica, un approccio che è esso stesso cinematografico. La Mitchell, infatti, sceglie una focalizzazione precisa per la sua messa in scena: tutto è filtrato dal punto di vista del personaggio minore, Kristine, scelta che giustifica pienamente l'utilizzo del mezzo cinematografico e delle immagini in scena per colmare i vuoti testuali. In questo spettacolo, l'epoca coincide con quella del testo originale, ma la regista 're-immagina' il testo di Strindberg attraverso lo sguardo di Kristine e mette in scena anche le ellissi del testo, ciò che il testo non dice o nasconde, i momenti in cui Kristine è 'fuori scena', ciò che l'autore non ha ritenuto importante per l'economia dell'azione scenica. Fa emergere così la marginalità: ciò che nel testo era periferico o assente, qui diviene il fulcro del racconto. L'azione principale viene vista solo di riflesso, attraverso la vita interiore di Kristine, che nel testo di Strindberg si svolge principalmente nel dietro le quinte. Il testo teatrale dunque, da mimetico, si ribalta e si focalizza – grazie all'approccio cinematografico – nello sguardo e nel sentire di un solo personaggio. La focalizzazione realizzata tramite la camera – la categoria del modo di Genette, cioè chi guarda – è quindi il primo procedimento cinematografico/narrativo assunto, ancor prima dell'utilizzo di strumenti tecnologici in scena: scelta narrativa della regista che guida così il racconto e assume il ruolo di autore/narratore dello spettacolo, mescolando nella rappresentazione teatrale il piano della mimesi a quello della diegesi.

L'uso della camera permette di guidare l'attenzione dello spettatore non tanto sull'azione principale del testo quanto piuttosto su dettagli: sguardi furtivi, ascolti carpiti, piccole reazioni colte di sfuggita. Dalla platea, infatti, è molto difficile carpire con precisione tutte le micro-azioni che avvengono sul palco, in quanto i personaggi si muovono all'interno di una casa e di conseguenza si intravvedono distanziati: attraverso finestre, nel passaggio tra un corridoio e un altro, o addirittura dietro porte e scale nascoste all'occhio del pubblico. So-

no piccolissimi gesti a comporre lo spettacolo; l'immobilità cela una grande tensione che fuoriesce dagli 'strappi' di queste piccole azioni frutto di emozioni e reazioni non controllate o non totalmente trattenute, quasi come fratture interne che solo la camera può cogliere. Le azioni che vediamo in scena (realizzate dall'inizio alla fine nella loro durata effettiva), apparentemente quotidiane e insignificanti, sono in realtà la partitura di un tempo interiore in cui Kristine matura la consapevolezza del tradimento e viene mossa da molteplici microcambiamenti. La camera, con i suoi movimenti, ne segue il percorso, l'accompagna e ne svela le emozioni compresse, di matrice cinematografica. Scrive Genette a tal proposito:

> Il racconto può fornire ai lettori maggiori o minori particolari […] e sembrare così […] a più o meno grande *distanza* da quel che esso racconta. (Genette [1976] 2006, 209; corsivo nell'originale)

Lo strumento cinematografico è quindi usato per produrre questo spostamento della distanza, in un'alternanza tra lontano e vicino. La riflessione sul doppio si declina su più livelli compositivi dello spettacolo, nella strutturazione dello spazio come già accennato, ma anche nella visione attraverso due dimensioni: l'insieme e il dettaglio, elementi di iperrealismo cinematografico che si sposano con lo svelamento della finzione della macchina scenica che li contiene e li crea. Il racconto si articola in modo inatteso, assume una particolare prospettiva narrativa, re-intrecciando i fili del testo e facendoli passare attraverso un solo sguardo.

Altro espediente cinematografico di Katie Mitchell è l'utilizzo di due attrici in scena per lo stesso personaggio, due attrici che si alternano nell'interpretazione creando una sorta di straniamento e allo stesso tempo di sfocatura della percezione. Questa idea scenica del raddoppiamento prospettico è un altro esempio di applicazione della grammatica filmica anche al di là dell'uso della camera: il linguaggio cinematografico si incarna nel tessuto teatrale stesso, attraverso la doppia prospettiva, nel focus che si sposta, e si realizza in forma compiuta attraverso la camera e il montaggio. Grazie alla doppia interprete, la regista può costruire l'immagine da due o più punti di vista, non potendo, come in un set tradizionale, 'tagliare' l'azione e poi riprenderla da un'altra angolazione. La dimensione teatrale si appropria in tal modo di un altro elemento della grammatica cinematografica, e viene utilizzata per produrre il film in modalità *live*.

In una scena vediamo Kristine che esce dalla porta sul fondo dell'atrio. A questo punto Kristine compare sullo schermo e percorre il corridoio nascosto alla vista dietro la porta. Ma in realtà, come si vede sul palcoscenico, è l'altra interprete che viene ripresa, mentre cammina lungo il corridoio davanti alla cucina, restituendo il continuum del percorso del personaggio sullo schermo. E ancora, particolari del

suo corpo, i suoi occhi, che vengono ripresi nella postazione davanti alla casa, mentre la seconda interprete, all'interno, compie le azioni complete del personaggio, restituendo così sia l'insieme che dettagli significativi.

Altro procedimento in cui vi è una stretta collaborazione tra scena e immagini è quello per far emergere la doppia dimensione realtà-sogno in cui il personaggio si muove costantemente. Nel film lo spettatore continua a galleggiare nelle immagini interiori di Kristine, nel suo mondo onirico. Interessante è come avviene la costruzione scenica – che acquista senso e compimento nel video – di uno dei sogni, in cui si vedono Kristine e Jean riflessi su uno specchio d'acqua. Una delle due attrici che interpreta Kristine si riflette su una bacinella contenente un liquido trasparente e lo muove con la mano. Tutto è sfocato, le immagini si deformano seguendo questo movimento. La camera, con una ripresa ravvicinata, traduce sullo schermo soltanto questo riflesso tralasciando il contorno, che risulta in tal modo non ben definito. Il movimento si fa via a via più forte, deformando il volto a tal punto che non ne si riconoscono più le linee, e quando il movimento cessa, vediamo che il volto è cambiato: vi è ora quello di Jean, che nel frattempo ha preso il posto di Kristine davanti alla bacinella. A questo seguono frammenti del corpo di Kristine, una mano, una gamba, sempre distorti dal movimento dell'acqua, ripresi però da un'altra zona del palcoscenico grazie alla seconda attrice. Frammenti di istanti scollegati, scissi, legati insieme da analogie oniriche e allusive. Subito dopo, vediamo sullo schermo delle fiamme avvolgere le immagini mentali di Kristine: stavolta è l'attrice che interpreta Julie che entra in scena con una candela in mano e la appoggia sul liquido infiammabile nella bacinella, attizzando un piccolo incendio. La sua immagine ora, che continua a specchiarsi, viene circondata e divorata dalle fiamme che aumentano, alternandosi all'occhio di Kristine che viene ripreso nel frattempo sempre in postazione separata, dopo aver ricostruito l'effetto delle fiamme le quali a poco a poco si spengono lasciando lo schermo buio. Gli attori, quindi, entrano ed escono dalla storia in modo fluido e continuo costruendo la doppia narrazione: processo creativo in scena, acquisizione di senso sullo schermo, dove i frammenti vengono riuniti insieme e restituiti all'occhio dello spettatore come un flusso unitario attraverso la magia del montaggio. Anche qui troviamo la riflessione tra realtà e finzione innescata dal gioco di contrasto dei due media, però non più giocando sulla linea di confine, come nel caso precedente, bensì mettendo in evidenza la separazione, l'artificio realizzato dall'incontro delle due specificità. Artificio dichiarato sul palcoscenico che diviene realistico e di senso compiuto nella traduzione filmica delle immagini:

> La simultanéité de deux régimes de présence sur scène, le jeu et le tournage, ainsi que de l'action scénique et du film, produit

> une tension permanente entre effets contradictoires – identification/distanciation, continuité/discontinuité, éclatement/concentration – tant sur les acteurs que sur les spectateurs, en créant une interface élastique qui enveloppe la scène et la salle et permet une immersion théâtrale dans la subjectivité. (Magris 2016, 186)

> La simultaneità di due regimi di presenza sulla scena, la recitazione sul palco e la ripresa, così come l'azione scenica e il film, produce una tensione permanente tra effetti contraddittori – identificazione /distanziamento, continuità/discontinuità, frammentazione/concentrazione – tanto sugli attori che sugli spettatori, creando un'interfaccia elastica che avvolge la scena e la sala e permette un'immersione teatrale nella soggettività. (trad. dell'Autrice)

La sincronia della troupe deve essere perfetta, giocata sul tempo musicale extradiegetico che scandisce le azioni (un violinista suona nell'atrio), e le azioni delle due Kristine coordinate al secondo per restituire un'immagine realistica.

La Mitchell combina l'uso della camera e gli elementi fisici della scenografia facendoli lavorare in sinergia per stringere l'inquadratura e sottolineare determinate azioni sceniche, che non avrebbero lo stesso impatto emotivo se osservate dalla distanza platea-palcoscenico, acquisendo funzione di cornice. Come nella scena dell'uccisione dell'uccellino di Julie, in cui la doppia cornice, quella della camera che stringe sulla porta già semichiusa che lascia intravvedere solo la porzione di tavolo in cui avviene l'azione, sottolinea, avvicina e di conseguenza amplifica la violenza dell'atto.

Con quest'opera ci troviamo di fronte ad un ritratto dal forte impatto emotivo ed estetico, ad un'esperienza di visione che va al di là della storia narrata.

4 Conclusioni

In entrambe le messe in scena la narrazione non è più univoca, ma si moltiplica e si frammenta, trovando una propria completezza solo attraverso il rapporto dei due media che agiscono simultaneamente nel medesimo spazio.

I procedimenti mutuati dal cinema apportano nella scena un cambiamento nella modalità di regolazione dell'informazione narrativa, che da puramente mimetica si sposta su configurazioni miste in cui intervengono la manipolazione del tempo, dello spazio e della prospettiva, in base alla volontà dell'istanza narrativa registica. In *Teoria del film. Un'introduzione*, Elsaesser e Hagener sottolineano, come Benjamin sostiene, che la camera permette di

> scorgere l'*inconscio ottico*, ossia tutto ciò che riusciamo a distinguere soltanto attraverso l'ingrandimento, il rallentatore, un'angolazione insolita, o l'acceleratore. (Elsaesser, Hagener 2009, 89-90)

L'utilizzo di diversi media in scena permette quindi di forzare i limiti della rappresentazione teatrale, aprire nuove possibilità espressive e mostrare anche sul palco l'esperienza in soggettiva: si attua una riconfigurazione della narrazione, una re-immaginazione del testo, una sua ri-mediazione, non multimediale bensì intermediale, che si posiziona cioè tra i due media emergendo dal dialogo e dai contrasti che il loro incontro in scena innesca.

Bibliografia

Chabrol, M.; Karsenti, T. (2013). *Théâtre et cinéma: le croisement des imaginaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Cornford, T. (2020). «Katie Mitchell and the Technologies of the Realist Theatre». *Contemporary Theatre Review*, 30(2), 168-92. https://doi.org/10.1080/10486801.2020.1732953.

Cornford, T. et al. (2019). *The Theatre of Katie Mitchell*. London; New York: Routledge.

Da Costa, J.; Jatahy, C. (2016). *L'Espace du commun, le théâtre de Christiane Jatahy*. Paris: publié.net.

Da Costa, J. (2015). «Le théâtre de Christiane Jatahy, formation intellectuelle et recherche artistique». *Revista Sala Preta*, 15(2).

Da Costa, J. (2015). «Scènes contemporaines, comment pense le théâtre?». *Théatre/Public*, 216, 33-9. https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n216-scenes-contemporaines-comment-pense-le-theatre-1219.html.

Da Costa, J. (2016). *Théâtre et recherche artistique chez Christiane Jatahy*. Paris: publie.net.

De Min, S. (2013). *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: ArchetipoLibri.

Elsaesser, T.; Hagener, M. (2009). *Teoria del film. Un'introduzione*. Torino: Einaudi.

Genette, G. [1976] (2006). *Figure III. Discorsi del racconto*. Torino: Einaudi.

Hadjioannou, M.; Rodosthenous, G. (2011). «In Between Stage and Screen: The Intermedial in Katie Mitchell's… *Some Trace of Her*». *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 7(1), 43-59. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/padm.7.1.43_1.

Lírio, G.; Monteiro, G. (2015). «Between Theatre and Cinema: The Image Reinvention in *What If They Went to Moscow?* by Christiane Jatahy». *Rivista Sala Preta*, 15(2), 302-31. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p302-316.

Magris, E. (2016). «Entre Dissection et Empathie: le cinéma en direct de Katie Mitchell». *Brazilian Journal on Presence Studies*, 6(2), 186-205.

Rebellato, D. (2010). «Katie Mitchell, learning from Europe». Delgado, M.M.; Rebellato, D. (eds), *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge, 317-38.

Sidi, L. (2017). «A Director in Search of a Narrative». *Performance Research*, 22(3), 49-56. https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1348659.
Strindberg, A. (1988). *La signorina Julie*. Torino: Einaudi.

Videografia

Mitchell, K. (2010). *Fräulein Julie*. Spettacolo teatrale, 75′ ca. Tratto da *Miss Julie* di A. Strindberg, in una versione di K. Mitchell. Regia di K. Mitchell e L. Warner (video). Produzione Schaubühne Theater, Berlin.
Jatahy, C. (2011). *Julia*. Spettacolo teatrale, 70′. Tratto da *Miss Julie* di A. Strindberg. Regia e adattamento di C. Jatahy.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

The Production of Modest Musorgsky's Opera *Khovanshchina* at La Scala (1933) as an Attempt to Reconstruct the Authentic Image of an Artwork

Vasilisa Aleksandrova
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Abstract The 1933 production of *Khovanshchina* at La Scala Theatre, conducted by Vittorio Gui (1885-1975), was the second time this opera was performed on the Italian opera stage. In studying the Italian productions of *Khovanshchina*, the 1933 stage version is usually overshadowed by the Italian premiere of this opera, which took place in 1926. However, Vittorio Gui made his own stage version of *Khovanshchina*, changing the structure, orchestration and tonal plan of the full score of this opera in Nikolay Rimsky-Korsakov's edition in order to get closer to Musorgsky's authorial text. The paper uses archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian National Museum of Music, the Archive of the Museo Teatrale alla Scala, and articles from Italian periodicals of the 1920s-1940s.

Keywords Modest Musorgsky. Nikolay Rimsky-Korsakov. Russian opera. Russian opera in Italy. La Scala. Khovanshchina. Boris Godunov. Vittorio Gui. Mary Tibaldi Chiesa. Boris Asafyev. Pavel Lamm.

Summary 1 Introduction. – 2 The Second Italian Production of *Khovanshchina*. – 3 Vittorio Gui's Stage Version. – 4 Conclusion.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/004

1 Introduction

As is known, Modest Petrovich Musorgsky (1839-1881) did not complete his opera *Khovanshchina*.[1] After the composer's death, his colleague and friend, Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, completed the unfinished fragments and orchestrated the entire opera. It was Rimsky-Korsakov's creative revision of *Khovanshchina* that was first published and put on stage,[2] and for a long time the version created by him remained the only one possible to perform. It was with the use of Rimsky-Korsakov's score that *Khovanshchina* was first staged in Italy (La Scala, 1926).[3]

At the same time, in the mid-1920s, in the Soviet Union, the musicologist and textual critic Pavel Aleksandrovich Lamm (1882-1951) was already studying the composer's manuscripts and preparing *M.P. Musorgsky's Complete Works* for publication. The scholarly thesis of the 'reconstruction of the authentic author's text' was highly relevant for this new edition, especially when comparing the originals with Rimsky-Korsakov's creative versions. For this reason, the 1926 production, despite its unique staging and performance team, drew criticism from leading Italian musicians for using Rimsky-Korsakov's version, as it was already known that it was far from the original.

In Lamm's book collection, which is now preserved at the Russian National Museum of Music (RNMM), there is a brochure entitled *La Khovantscina di Mussorgsky* (*Khovanshchina* by Musorgsky),[4] published in 1926 in Milan (Tibaldi Chiesa 1926). The author is the Italian writer Mary Tibaldi Chiesa (1896-1968). This publication was scheduled for a conference held twelve days before the opera's premiere, on February 16, 1926, at the Academy of Music 'Marco Enri-

I express my gratitude to Matteo Sartorio (Archivio del Museo Teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni); Dr. Giuseppe D'Errico (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma); Antonio De Gennaro (Biblioteche Comune di Brescia).

1 Musorgsky's last name and the title *Khovanshchina* are used in several spellings. In English and when transliterated from Russian, the spelling Musorgsky and Khovanshchina is used. The quotations and the bibliography retain original's variant, i.e. Mussorgsky, Mussorgski, Khovanschina, Kovànscina (Italian), Moussorgsky (French). When translating these names into English, the standard spelling of Musorgsky and Khovanshchina is used.

2 See Musorgskij 1883. The first production took place in St. Petersburg on the stage of the Musical and Dramatic Circle of Amateurs in the hall of I.A. Kononov on February 9 (21), 1886.

3 The premiere performances were conducted by Arturo Toscanini (the second conductor was Ettore Panizza), directed by Alexander Sanin, designed by Nikolay Benois, translation of the libretto by Rinaldo Küfferle; the only soloists known are Alexander Veselovsky and Evgeny Zhdanovsky. See Petrushanskaja 2018, 99, 387, 390, 395, 400; Rahmanova 1990.

4 Unless otherwise indicated all translations are by the Author.

co Bossi'. The reason for holding the conference was obviously the upcoming stage performance, but in the text of the brochure, Tibaldi Chiesa talks about the significant differences between Rimsky-Korsakov's version of *Khovanshchina* and Musorgsky's original version.

2 The Second Italian Production of *Khovanshchina*

Seven years later, in 1933, a new production of *Khovanshchina*, which was chronologically the second on the Italian stage, was planned at La Scala. The composer and conductor Vittorio Gui (1885-1975) was appointed musical director of the production. As early as 1927, this musician declared his interest in the 'restoration of the authentic Musorgsky'.[5] Therefore, it was not surprising, that Gui expressed a desire to bring the production, entrusted to him, as close to the author's text as possible **[fig. 1]**.

It should be noted that since the first Italian premiere of *Khovanshchina* in 1926, there had been a major shift in the Soviet Union with respect to Musorgsky's authorial legacy. The piano-vocal score of *Khovanshchina* in Lamm's scholarly edition came from print (Musorgsky 1932); however, the orchestral score of this opera, completed by Boris Asafyev as early as February 1931, remained in manuscript.

Publication of Asafyev's instrumentation of the opera was hindered by several circumstances at once. The most important of these was the creative and professional conflict between the two co-editors of the 'authentic Musorgsky' edition, Asafyev and Lamm, which led to the termination of their joint work on the composer's legacy.[6]

In addition, in 1930-31 there was a major reorganisation in the RSFSR State Publishing House, when the Musical Sector of the State Publishing House (*Muzsektor Gosizdata*) was transformed into a discipline-specific State Music Publishing House (*Muzgiz*). In the course of organisational restructuring, several directors were replaced in a short period of time, and many experienced employees of the publishing house were forced to leave their jobs.

In addition, at that time, high-profile court cases for the copyright of the author's version of Musorgsky's work outside of Soviet Russia took place between the heirs of the publisher Vasily Bessel on the one hand, and Oxford University Press (Great Britain) and Universal Edition (Austria), on the other hand.

5 V. Gui published an article entitled "The Authentic 'Boris'", in which he compared the piano-vocal score of *Boris Godunov* as revised by N.A. Rimsky-Korsakov with the reprinted edition of the author's piano-vocal score (Moussorgsky 1926). See Gui 1927, reprinted in Gui 1944.

6 See Aleksandrova 2020.

Figure 1 Vittorio Gui. Atelier Willinger, Vienna. S.d. Theatermuseum Wien

Both processes ended in Bessel's heirs' victory, which had an extremely negative effect on the dissemination of Musorgsky's works, not only in Europe but all over the world. Musorgsky's Complete Works had since been published only in the USSR.[7] However, all the described events were not known to Italian musicians – in particular,

7 See Bobrik 2011; Teterina 2020.

to the conductor Vittorio Gui and to the writer Mary Tibaldi Chiesa.

The main sources of information about the 1933 production of *Khovanshchina*, directed by Gui, are two publications from Italian periodicals.[8] The first is Tibaldi Chiesa's article *Note a Khovanschina* (Notes on *Khovanschina*), which she published in the newspaper *L'Ambrosiano* on the day of the premiere at La Scala on March 16, 1933.[9] The second is Gui's article *Le correzioni alla Kovànscina* (The Corrections of *Khovanshchina*), published by him in 1943 in the *Nuova Antologia* journal.[10]

Tibaldi-Chiesa's article is supplemented by an important announcement of the upcoming premiere of *Khovanshchina*. It contains a list of the soloists of the premiere cast who participated in the performance of March 16, 1933: Nini Giani,[11] Nino Piccaluga,[12] Luigi Rossi Morelli,[13] Eugenio Sdanowski,[14] Alessandro Wesselowski,[15] Piero Biasini,[16] and Guiseppe Nessi.[17] The mezzo-soprano Nini Giani probably sang the role of Marfa, the famous Italian baritone Luigi Rossi Morelli sang Dosifey, the Russian tenor Alexander Veselovsky and the bass Evgeny Zhdanovsky were probably in their typical roles – Prince Golitsyn and Ivan Khovansky, the tenor Giuseppe Nessi supposedly sang the role of the Scribe (there is information that he performed it in the Florentine production of 1948).[18] About the other soloists, no information could be found.

In addition, according to information provided by the archives of the Teatro alla Scala Museum, it is known that the authors of the sce-

8 In addition, some valuable information was provided by the La Scala Theatre Museum Archive, and this archive also contains several photographs of the performance.

9 See Tibaldi Chiesa 1933. A clipping of this article has been preserved in P.A. Lamm's archival collection. See *Stat'i i zametki* 1924-33.

10 See Gui 1943b. This article is the second in a series of two Gui's articles about his 1933 work on *Khovanshchina* at La Scala, but in the first one, "Musorgsky and *Khovanshchina*", Gui simply retells the plot of the opera for Italian audiences, making analogies from Western European culture. See Gui 1943a.

11 Nini Giani (1904-1972) was an Italian opera singer (mezzo-soprano, later dramatic soprano).

12 Nino Piccaluga (1890-1973) was an Italian singer (tenor). Nino is the stage name of the singer, his real name is Filippo.

13 Luigi Rossi Morelli (1887-1940) was an Italian singer (baritone).

14 Evgeny Fadeevich Zhdanovsky (Eugenio Sdanowski; 1892-1949) was a Russian opera singer (bass). In 1917-24 he was a soloist of the Moscow Bolshoi Theatre. In 1924 he left Russia and performed in Madrid and Milan, from 1927 he settled in Bulgaria.

15 Alexander Nikolayevich Veselovsky (Alessandro Wesselowski; 1894-1964) was a Russian opera singer (tenor). In 1919-21 he was the soloist of the Moscow Bolshoi Theatre. In 1921 he emigrated to France. From 1925 he studied and then worked in Italy, where he performed at La Scala until 1950.

16 Piero Biasini (1899-1973) was an Italian opera singer (baritone).

17 Giuseppe Nessi (1887-1961) was an Italian opera singer (tenor).

18 See Petrushanskaja 2018, 395

nography for this production were Nikolay Benois[19] and Giovan Battista Santoni,[20] and the costume designer was Luigi Sapelli, better known by his pseudonym 'Caramba'[21] **[figs 2-4]**.

The articles by Tibaldi Chiesa and Gui contain significant inaccuracies due to the huge information gap from the Soviet Union. Thus, Tibaldi Chiesa writes of the enormity of Rimsky-Korsakov's editorial interventions and declares that the time had already come to "trovarsi faccia a faccia col vero Mussorgsky" (come face to face with the real Musorgsky) (Tibaldi Chiesa 1933). However, she uses Soviet Russia as a positive example of a country, where:

> Da qualche anno, a cura dello Stato, si procede in Russia all'edizione completa del manoscritti di Mussorgsky e la *Khovanschina* è già pubblicata, dal 1931. In Russia ormai le opere di Mussorgsky non si rappresentano se non nella forma originale. (Tibaldi Chiesa 1933)
>
> For some years now a complete edition of Musorgsky's manuscripts has been undertaken by the state; *Khovanshchina* was published in 1931. In Russia now Musorgsky's operas are heard in no other way than their original form.

This same misconception is repeated by Gui ten years later. He writes:

> La Repubblica dei Sovieti ha pubblicato le opere complete di Mussorgsky nell'edizione corrispondente ai manoscritti, ed oggi è stato reso possibile a chiunque il confronto, e, volendo, la rimessa a punto delle opera. (Gui 1943b, 189)
>
> The Soviet Republic has published the *M.P. Musorgsky's Complete Works* in an edition corresponding to the manuscripts, and today a comparison and, if desired, restoration of the works is available to everybody.

In fact, although Lamm finished an edition of *M.P. Musorgsky's Complete Works* in 1939, he did not publish all the volumes originally planned, and it would be more accurate to say that the edition was cut short rather than given logical completion. And it is important to

19 Nikolai Alexandrovich Benois (1901-1988) was a Russian theatre artist. From 1925 he lived and worked in Italy.

20 Giovan Battista Santoni (1881-1966) was an Italian stage designer.

21 Luigi Sapelli (pseud. 'Caramba'; 1865-1936) was an Italian stage and costume designer and illustrator.

Figure 2 *Khovanshchina* (1933), the Summer Residence of Prince Vasily Golitsyn. Teatro alla Scala Museum

Figure 3 *Khovanshchina* (1933), choir "Father, father, come out to us" ("Batja, batja, vyjdi k nam"). Teatro alla Scala Museum

Figure 4 *Khovanshchina* (1933), execution of the Streltsy. Teatro alla Scala Museum

emphasise that the orchestral score of *Khovanshchina*[22] have never been published as part of this edition.

The question of which particular sheet music materials Gui used in preparing the 1933 performance can only be answered hypothetically, as their location is unknown by now, and the information available is quite contradictory. Mary Tibaldi Chiesa reports that "Il maestro Vittorio Gui […] ha potuto valersi […] della partitura originale dell'opera" (Maestro Vittorio Gui […] was able to use […] the original score of the opera) (Tibaldi Chiesa 1933). But the manuscript of the full score was kept by Asafyev, who was then living in the Detskoye Selo suburb of Leningrad.[23] Thus, the 'original score' could in no way have reached Italy.

It is most likely that when Tibaldi Chiesa mentioned the word 'score', she was referring to the piano-vocal reduction. Not being a musician, she may well have made such an inaccuracy. This assumption is confirmed by the other words of her article:

22 The manuscript of Asafyev's full score is preserved in his archival collection. See Asafyev, *Khovanshchina* 1931.

23 According to available information, by 1933 V. Gui had not been to the USSR. Only his 1935 visit with a tour is known. See Codokov 1999.

> nell'insieme la representazione seguirà, come nel 1926, la revisione de Rimsky-Korsakov e la sua strumentazione, in più luoghi particolari il maestro Gui si atterrà alla redazione di Mussorgsky. (Tibaldi Chiesa 1933)

> in general the performance will follow, as in 1926, Rimsky-Korsakov's version and his instrumentation, in more specific places Maestro Gui will obey Musorgsky's version.

It follows that Gui had the full score of *Khovanshchina* as revised by Rimsky-Korsakov and the piano-vocal score of that opera as edited by Lamm.

3 Vittorio Gui's Stage Version

In his article "The Corrections of Khovanshchina" Gui confesses:

> Nelle esecuzioni della *Kovanscina* che io ho avuto occasione di dirigere in Italia dal 1933 in poi […] ho cercato per quanto possibile di riaccostare la versione di Rimsky all'edizione originale di Mussorgski. Raschiare pareti imbiancate a ritrovare la freschezza dei colori primitivi è opera lunga laboriosa e di tale responsabilità che non si può pretendere di fare se non con larghezza di tempo e di mezzi che mi è sempre mancata. (Gui 1943b, 191)

> In the performances of *Khovanshchina*, which I have conducted in Italy since 1933, […] I have tried my best to return Rimsky-Korsakov's version to Musorgsky's original edition. But to destroy the 'whitewashing of the walls' in order to rediscover the freshness of the original colors was a long and diligent work, moreover, so responsible that I could not qualify for it for lack of time and resources.

It is clear from this statement that Gui did not seek a scholarly and restorative approach, but was limited to practical changes.

Before turning to specific examples of the corrections that Gui made to the musical text of *Khovanshchina*, it should be made clear that when referring to this opera, the musician inevitably had to face the problem of convincingly resolving two missing fragments in Musorgsky's manuscripts. One of these is at the end of Act II. The second is the fragment of 66 bars in the finale of the entire opera that was partly uncompleted by Mussorgsky and partly lost.

Tibaldi Chiesa wrote about the changes that Gui made at the end of Act II:

> Alla fine del primo quadro del secondo atto la perorazione di Rimsky-Korsakov, calorosa e di sicuro effetto, ma troppo emfatica, è stata dal maestro Gui ridotta a metà. (Tibaldi Chiesa 1933)
>
> At the end of the first scene of Act II[24] Rimsky-Korsakov's conclusion, fiery and certainly spectacular, but too emotional, is cut in half by Maestro Gui.

The solution to the finale of the entire opera in Gui's version is described by both Tibaldi Chiesa and Gui himself, and these descriptions differ considerably. Tibaldi Chiesa writes:

> Il maestro Gui ha pensato di mantenere il coro dei Vecchi Credenti (la melodia è di Mussorgsky), ma facendolo cantare, primo, solo su un tessuto di accordi, poi, quando alle voci femminili si aggiungono le maschili, appogiandolo su uno sfondo strumentale di commento discreto e sobrio. Nel finale, invece della fanfara dei Petrovzi, che disturbava e quasi stonava, nel quadro tutto pervaso di cupa terribilità, si riudirà il motivo della marcia funebre in sol minore, che aveva risonato prima, quando i settari si erano ritirati nell'eremitaggio. (Tibaldi Chiesa 1933)
>
> Maestro Gui decided to leave the chorus of Old Believers (a tune by Musorgsky), suggesting it first to be sung with only chord accompaniment, and then, when the male voices join to the female, basing on a strict and modest instrumental accompaniment. At the very end, instead of the fanfare of the troops of Peter I, irrelevant in this picture of gloomy horror, appears the motif of the funeral march in G Minor, which had been heard earlier when the dissenters went to the hermitage.

Gui, on the other hand, describes his changes as follows:

> nelle mie esecuzioni io lascio che il coro dei 'raskolniki' conchiuda l'opera con la propria melodia sul l'accordo finale che, privo della terza tonale, oscilla sospeso tra le due modalità minore e maggiore, […] come spesso facevano i vocalisti degli antichi secoli. (Gui 1943b, 191)
>
> in my performances I let the chorus of the Old Believers conclude the opera with a melody on the last chord, which, deprived of its

24 Tibaldi Chiesa is referring to the fragment not completed by Musorgsky, where Rimsky-Korsakov had composed the orchestral conclusion based on the "Dawn on the Moscow River" theme.

> third, balanced between minor and major keys, […] as singers often did in past centuries.

In addition to the musical adjustments described above, the conductor changed the structure of the opera: Gui's version had four rather than five acts (Tibaldi Chiesa 1933). By this change in structure, in addition to the reasons described above, Gui also helped himself to solve the problems with the missing authorial fragments of the opera. The end of Act II became the middle of Act III, and thus the audience's attention was less focused on this place, which was problematic from the point of view of dramatic development. It is the same in the case of Act V, whose combination with Act IV made it possible to keep attention away from the lack of integrity of Act V, in which a large fragment was partly unfinished by the composer and partly lost.

4 Conclusion

Vittorio Gui's stage version of Musorgsky's opera *Khovanshchina*, created for La Scala in 1933, was of great historical significance. Having no access to the results of the work of Soviet musicologists Pavel Lamm and Boris Asafyev on the study of Musorgsky's manuscript legacy, Gui was able to attract the attention of Italian musicians to the important problem of the reconstruction of the Russian composer's conception.

Unfortunately, today Gui's activities in the study and popularisation of Musorgsky's creative legacy are almost unknown. And the 1933 production of *Khovanshchina* is traditionally overshadowed by the Italian premiere of this opera in 1926. However, this misconception must be overcome, as further study of the Italian conductor's experience will help us better understand the reception of Musorgsky's legacy in author's versions in Western Europe.

Bibliography

Primary Sources

Asafyev, B. *Khovanshchina. Instrumentovka opery M.P. Musorgskogo* (Instrumentation of the Opera by M.P. Musorgsky) (1931). B.V. Asafyev's Collection, Fund 2658, inv. 1, storage units 105-109. Moskva: Russian State Archive of Literature and Art.

Stat'i i zametki L.I. Saminskogo, M. Kal'vokoressi, M.-T. K'ezy i dr. o muzyke, koncertah, ispolnenii opery M.P. Musorgskogo "Boris Godunov" v original'noj redakcii v Berline i dr. (Articles and notes by L.I. Saminsky, M. Calvocoressi, M.-T. Chiesa and Others About Music, Concerts, and the Production of M.P. Musorgsky's "Boris Godunov" in the Original Version in Berlin etc.) (1924-33). P.A. Lamm's Collection, Fund 2743, inv. 1, storage unit 311, fol. 26. Moskva: Russian State Archive of Literature and Art.

Secondary Sources

Aleksandrova, V. (2020). "The Stage Performance Project of B.V. Asafyev's orchestral score for M.P. Mussorgsky's Opera *Khovanshchina*". Lukina, G.; Rumbal, I.; Zhang, Y. (eds), *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*. Dordrecht; Paris; Zhengzhou: Atlantis Press, 336-41. https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.058.

Bobrik, O. (2011). *Venskoe izdatel'stvo "Universal Edition" i muzykanty iz Sovetskoj Rossii: istorija sotrudnichestva v 1920-30-e gody* (The Viennese Publishing House "Universal Edition" and Musicians from Soviet Russia: A History of Collaboration in 1920s-30s). Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova; izdatel'skij dom "Galina skripsit".

Codokov, E. (1999). *Opera. Jenciklopedicheskij slovar'* (Opera. Encyclopedic Dictionary). Moskva: Kompozitor.

Gui, V. (1927). "Il vero 'Boris'". *Il Pianoforte: Rivista Mensile di Coltura Musicale*, 9, 293-304.

Gui, V. (1943a). "Mussorgsky e la *Kovànscina*". *Nuova Antologia*, 1700, 103-8.

Gui, V. (1943b). "Le correzioni alla *Kovànscina*". *Nuova Antologia*, 1709, 189-94.

Gui, V. (1944). *Battute d'aspetto: meditazioni di un musicista militante*. Firenze: Monsalvato.

Musorgsky, M. (1883). *Khovanshchina: Nar. muz. drama v 5-ti d.* (Khovanshchina: National Music Drama in 5 Acts). Oeuvre finished and orchestrated by N.A. Rimsky-Korsakov. Arranged for singing with piano according to the orchestral score with a preface under his editorship. Sankt-Peterburg; Moskva: W. Bessel.

Musorgsky, M. (1926). *Boris Godounov: drame musical national en 4 actes et un prologue d'après Pouchkine et Karamzine*. Version française de Robert Godet et Aloys Mooser; version anglaise de M.C.H. Collet. Réduction pour chant et piano conforme à la version originale. Londres: J. & W. Chester.

Musorgsky, M. (1932). *Polnoe sobranie sochinenij* (Complete Works). T. 2, *Hovanshhina: Nar. muz. drama: V 5-ti d.* (Khovanshchina: National Music Drama: In 5 Acts). Compiled and worked from the composer's autographs by

P. Lamm; under the general editorship by A. Alexandrov, P. Lamm, and N. Myaskovsky. Moskva: Muzgiz Publ.; Vienna: Universal Edition.

Petrushanskaja, E. (2018). *Prikljuchenija russkoj opery v Italii* (The Adventures of Russian Opera in Italy). Moskva: Agraf.

Rahmanova, M. (1990). "Musorgsky v zarubezhnom mire" (Musorgsky in the World Abroad). *Musorgsky i muzyka XX veka* (Musorgsky and 20th Century Music). Moskva: Muzyka, 218-51.

Teterina, N. (2020). "Pravo sobstvennosti na operu M.P. Musorgskogo *Boris Godunov*: Oxford University Press protiv W. Bessel & Co (po arhivnym materialam RGALI i publikacijam francuzskoj pressy)" (Copyright for M.P. Mussorgsky opera *Boris Godunov*: Oxford University Press vs. W. Bessel & Co [On the Basis of Archival Materials from the Russian State Archive of Literature and Art and Publications of the French Print Media]). Artamonova, E.A.; Lukina, G.U.; Tabachnikova, O.M. (eds), *Rossijsko-britanskij kul'turnyj dialog: russkaja muzyka v Velikobritanii – britanskaja muzyka v Rossii: sbornik po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* (10-11 oktjabrja (Moskva, GII), 6-7 nojabrja (Velikobritanija, Uclan) 2019 goda). Moskva: State Institute for Art Studies, 115-25.

Tibaldi Chiesa, M. (1926). *La "Khovantscina" di Mussorgsky: conferenza tenuta il 16 febbraio 1926 all'Accademia di musica M.E. Bossi di Milano*. Milano: Fiamma.

Tibaldi Chiesa, M. (1933). "Note a *Khovanschina*". *L'Ambrosiano*, 63.

Vul'fson, A. (1981). "K problemam tekstologii" (Toward Textual Issues). *Sovetskaja muzyka*, 3, 103-10.

Behind / Beyond Public Space

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space

Daniel Borselli
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract Due to its intrinsically objectual nature and its extra-artistic, capitalistic, and coercive public uses, photography holds a highly problematic position in contemporary art practices in urban space. Nevertheless, the growing number of outdoor photographic exhibitions calls for a reconsideration of its critical paradigms. This paper, therefore, presents the main issues related to photographic displays in shared urban space, discussing two case studies – i.e., Steve McQueen's *Year 3* project (London, 2019) and JR's *La Ferita – The Wound* (Florence, 2021) – through the socially engaged art lenses of participation, duration, and the artists' role towards the communities.

Keywords Photography in public space. Socially engaged art. Art in public space. Steve McQueen. JR. Participation. Situation. Engagement. Photographic display.

Summary 1 Introduction. – 2 Art, Public, Space: Three Paradigms. – 3 Displaying Photography in Public Space and Its Discontents. – 4 Two Case Studies: Steve McQueen's *Year 3* and JR's *La Ferita – The Wound*. – 5 Conclusions.

1 Introduction

Photography has had a long history within shared urban space in its more than a hundred and eighty years long life. Due to its widely acknowledged ability to convey a more direct, immediately suggestive, and *codeless* message (Barthes 1961), the photographic medium has quickly replaced more traditional graphic representation techniques

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/005

for many public purposes, ranging from advertising to information, passing through its controversial use in propaganda. In the field of artistic practices, on the other hand, the presence of photography in public space can be traced back to the last five or six decades, substantially coinciding with the progressive shift, during the 1960s, of a certain artistic production from the institutional framework of museums and galleries to external spaces. Nevertheless, both curatorial studies[1] and socially engaged art criticism tend to marginalise, if not completely neglect, the theoretical position of photography in urban space, despite its importance in contemporary artistic operations. Therefore, in this paper, I will begin by outlining the three most important paradigms of artistic practice in public space to highlight the changing relations between the terms *art*, *public*, and *space*. I will then describe the main problems that stand in the way of an appropriate contextualisation of the photographic medium in public exhibition contexts, thus attempting to reposition photography within the specific lexicon and themes of the current debate on art in public space. Subsequently, through the recent examples provided by director and visual artist Steve McQueen's project *Year 3* (London, 2019) and street artist JR's installation *La Ferita – The Wound* (Florence, 2021), I will analyse photography in public space not only from an objectual point of view but also from the perspective of its modes of production and reception, that is, literally, what stands behind and beyond the image.

2 Art, Public, Space: Three Paradigms

As separately documented by Suzanne Lacy (1995) and Miwon Kwon (2002) in their respective genealogies of American public art and site-specificity, the theoretical object identified as 'public space' has undergone and at the same time redefined a plurality of factors over the decades, such as political guidelines, social demands, public funding, and cultural changes. Moreover, as the meaning of 'public space' has changed, radically different artistic responses have been developed, which in turn coincide with distinct democratic visions.[2]

As in the early 1960s the "cannon-in-the-park" (Baca 1995, 131) model of public commissioning – i.e., the traditional notion of monument aimed at celebrating national history and its exclusively male,

1 In Alessandra Mauro's discussion of the "landmark exhibitions that defined the history of photography" (Mauro 2014), no attention is paid to the many public displays of the medium. For its part, Alexandra Moschovi's recent study (Moschovi 2020) on the exhibition identity of photography also focuses mainly on the history of its inclusion in contemporary art museum collections.

2 For further discussion on the relationship between art in public space and democracy, see Deutsche 1996; Latour, Weibel 2005; Zuidervaart 2011; Evans 2019.

white, and wealthy protagonists – started its downward parabola, the paradigm that replaced it did not seem to pay particular attention to the large segments of civil society that had been ignored until then. The first attempt on American territory to replace the celebratory monument's obsolete artistic typology was inspired by the desire to bring the 'best' art of the time, coinciding, of course, with minimalist sculpture, to the widest possible audience. On an aesthetic level, there was no actual difference between the art forms that could be found inside and outside the museum-gallery system, except for the difference in scale. In their "at most incidental" (Kwon 2002, 63) relationship with the site, modernist sculptures remained essentially autonomous from the public space, whose only relevant aspects seemed to be those that would guarantee a better formal appreciation of the artistic object. Despite the claims to bring the excellence of the art world closer to the general public, the 'art in public places'[3] paradigm was based on a schizophrenic vision of its audience, which was imagined as generic, universal, and indivisible (thus disassociated from the different local realities), and yet was systematically set aside in favour of a small circle of contemporary art connoisseurs.

The problem of the (in)accessibility underlying this first model became so obvious that it was taken as a conceptual as well as a literal objective by a new generation of artists who, from the mid-1970s, initiated a paradigm based on the integration of the art object into the architecture of the city. The aesthetic qualities of the work were in this perspective secondary to its functional value, to the point of even representing an obstacle to its integration with the site. However, in relation to its audience, this second approach did not make any significant progress in its involvement. Above all, even in this case, the public retained rather blurred contours, which became even more problematic when the aim was to interpret its needs.

Alongside these developments, the rise of artists and collectives with a common interest in social and political themes (such as gender, ethnic and environmental issues), as well as a shared anti-objectual, activist and community-grounded approach, provided the basis for a third paradigm, defined by Suzanne Lacy as "new genre public art". In Lacy's own words:

> Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is

3 This approach takes its name from the establishment in 1967 of the Art in Public Places Program by the National Endowment for the Arts (NEA), a US public funding agency coordinated by a group of art experts.

> based on engagement. […] new genre *public* artists draw on ideas from vanguard forms, but they add a developed sensibility about audience, social strategy, and effectiveness. (Lacy 1995, 19-20; italics in the original)

What made this third approach truly new was a reconsideration of the audience, no longer conceived as an abstract entity but recognised as "broad and diversified". This change of perspective, underlined by the passage in the specific lexicon of the 1990s from 'audience' to 'community', stemmed on the one hand from the artist's frequent belonging to the same social group for whose cause he or she was actively committed and, on the other, from the desire to "reach those for whom the art's subject [was] a critical life issue" (Jacob 1995, 54). The consequences of this shift from the object-in-public-space to the process-with-the-community were manifold: first, the term 'work' was increasingly replaced by the term 'project'. Secondly, the new genre of public art began to reject the need to materially create an artefact, with the focus of artists and curators moving to the participatory process of social transformation.[4] In the absence of an object to evaluate, the inadequacy of the traditional methodologies of art criticism opened the field to new aesthetic categories such as engagement, effectiveness, and responsibility.

3 Displaying Photography in Public Space and Its Discontents

The categories introduced by the last paradigm clearly pose obstacles to using the photographic medium in new public space practices. The first of these undoubtedly coincides with the performative participation typical of the more recent artistic direction, seen as a tool "to collapse the distinction between performer and audience, professional and amateur, production and reception" (Bishop 2006b, 10). Although British critic Claire Bishop (2006a) has extensively elucidated the sub-levels of such participation, exposing the social optimism, naivety, and risk of neoliberal co-optation behind some of these practices, collaborative performance has undeniably offered artists an opportunity to explicitly engage participants, share the authorial role and renounce the production of specific objects (if not collaterally).

4 Estella Conwill Májozo effectively expressed this recalibration in artistic objectives in the following words: "To search for the good and make it matter: this is the real challenge for the artist. Not simply to transform ideas or revelations into matter, but to make those revelations actually matter" (Conwill Májozo 1995, 88).

Linked to the preference for participatory dynamics is the duration of community-based interventions. As they are not reduced to creating an artefact, and frequently not even to a single event, these new participatory works are carried out over an extended period that may often cover days, months or even years. The impossibility of identifying a truly artistically decisive moment within projects focused on duration prevents the commercial art system's co-optation of such works and it creates a substantial distinction between participants (primary audience) and those who experience only part of the process (secondary audience).

In this drive to initiate anti-objectual, participatory and prolonged actions, socially engaged artists in public space reconnect with Guy Débord's theoretical elaboration, from which they draw a vision of modern capitalistic society as an organisation of spectacles and a consideration of the individual as an alienated spectator. Since for the Situationists even "the most personal and radical of gestures, and every conceivable aspect of life [was] reproduced as a commodity" (Plant 1992, 11), the unpredictable and workshop-like nature of their practices constituted a possibility for the re-humanisation of the subject. Similarly, for many artists engaged in the public sphere since the 1990s, the creation of situations has represented a privileged way of providing members of participating communities with a more active role than that typically associated with the art spectator, but also that reserved for them by unequal social conditions.[5]

When it comes to photography, all these categories become problematic: if a photograph is irretrievably an object, how can it be consistent with the expectations and needs described above? How can the production of a photograph be participatory, when it structurally implies an 'in front of' and a 'behind' the camera? Furthermore, how can the fixity and immutability of a photograph be combined with the duration of socially engaged processes? And, finally, where can photographic practice fit into the 'situation vs. spectacle' dichotomy, if in its public dimension it is commonly seen, because of the multiple non-artistic uses mentioned at the beginning, as a "means of mass manipulation and political domination [the result of which] is a society of spectacles and scopic regimes where citizens are transformed into both passive spectators and objects of surveillance" (Hariman, Lucaites 2016, 1)?[6]

5 Once again, Bishop has underlined how this "emphasis on process over product – or, perhaps more accurately, on process *as* product – is justified on the straightforward basis of inverting capitalism's predilection for the contrary" (Bishop 2012, 19; italics in the original).

6 In the current non-artistic debate, photography's unprecedented and growing ubiquity seems to raise even greater concerns about the medium, especially in relation to the perceived loss of personal privacy due to the proliferation of digital cameras and the ease of online circulation; see Marsh, Miles, Palmer 2015.

Therefore, for photography and its practitioners, answering these questions is not just an aesthetic conundrum but a fundamental step in clarifying the ethical value of the relationships existing between the author, his/her work, and the communities. Critic Grant H. Kester's distinction between 'delegation' and 'representation', i.e., between the artist's participation in the community in which they act and an opposite representation from outside of it,[7] becomes all the more salient for photography because of the danger of a complete aestheticisation and spectacularisation of social demands by the artist, which would produce a further separation between the actors involved and an even greater passivity of the subjects portrayed. Although the undeniable objectivity and structural realism of the photographic image seem to shelter it from the criticism of "symbolic excess" (Kleinmichel 2019) – that is, of being too cryptic and therefore ineffective –, these same characteristics might condemn photography to an accusation of evangelising communities or, even worse, of instrumentalising others' causes for purely aesthetic purposes and absorbing them into the artist's agenda.

In the next paragraph, I will thus compare two recent examples of photographic exhibitions in public space to verify how they responded to the critical issues discussed so far.

4 Two Case Studies: Steve McQueen's *Year 3* and JR's *La Ferita – The Wound*[8]

In November 2019, images of hundreds of third-year classes occupied the public space of London, displayed in gigantic format on over six hundred billboards located in busy streets, bus stops and underground stations. At the same time, in Tate Britain's Duveen Galleries, the indoor exhibition of those same images – displayed in smaller sizes with identical frames and distances – revealed the scale of the *Year 3* project. This consisted of 3,128 pictures of 76,146 pupils from 1,504 London primary schools, taken the previous year by a team coordinated by director and visual artist Steve McQueen (1969). In Florence, on 19 March 2021, the French street artist JR (1983) opened *La Ferita – The Wound*, a gargantuan photographic collage twenty-eight metres high by thirty-three metres wide consisting of around eighty photographic prints on aluminium panels. Installed on the façade of

7 In this respect, Kester firmly opposes Pierre Bourdieu's interpretation of the relationship between the delegate and the community, according to which – from a political semiotics perspective – the latter does not pre-exist its formalisation by the former (Bourdieu 1994).

8 In this paragraph I shall reprise and elaborate on some opinions I have expressed regarding JR's *La Ferita – The Wound* in Borselli 2021.

Palazzo Strozzi, the work ideally projected the passer-by from the Florentine streets into the Renaissance building, showing its interior through the anamorphosis of a fictitious cut in the walls.

From a socially engaged perspective, it is necessary to clarify the aims of the two works. The interest in *Year 3* was twofold, as it meant both to critique the current British educational system, with particular reference to the progressive financial cuts and the downsizing of arts teaching in compulsory education,[9] and to document the multiculturalism of younger generations in London: a condition which becomes all the more evident, the more it is contradicted on a daily basis by the recent conservative, souverainist and isolationist policies of the UK government.[10] In a different context, JR's installation "propose[d] a direct and evocative reflection on the accessibility not only of Palazzo Strozzi but of all cultural venues in the age of the Covid-19".[11] In the words of Fondazione Palazzo Strozzi's director and curator of the project Arturo Galansino, "the decision to create a work visible to everyone on the façade of Palazzo Strozzi [became] an invitation to rediscover a direct relationship with art and a call for new forms of sharing and participation".[12]

This reference to the participatory dimension allows me to delve into the choices made by the two artists for their projects. In terms of involving communities, when McQueen stated that "without their participation, this could never happen"[13] he was obviously referring not only to the fundamental collaboration of the many schoolchildren who contributed to the project, but also and above all to the long series of actions undertaken, thanks to the partnership with A New Direction, to guarantee the quality, consensuality and safety of the relations between all the actors involved.[14] Through these tools, aimed at children, parents, teachers, and even Steve McQueen's team of collaborators, the operation was concerned with providing schools with

9 For a proper framing of the problem, see the 2018 annual report – coincident with *Year 3*'s conception – published by Cultural Learning Alliance, a network of British organisations defending the right to access to art and culture for children from all social backgrounds: `http://culturallearningalliance.org.uk/arts-in-englands-schools-the-current-picture/`.

10 For a more in-depth analysis of the relationship between Steve McQueen's work and the multiculturalism that underlies contemporary Britishness, see Ring Petersen 2020.

11 Press release, 19 March 2021, unnumbered pages.

12 Press release, 19 March 2021, unnumbered pages.

13 *Steve McQueen in conversation with James Lingwood*, 4 May 2020, 00:12′43″, `https://www.youtube.com/watch?v=09eRrf3OTgQ&t=766s`.

14 A detailed list of all the measures arranged by A New Direction in collaboration with Steve McQueen and Tate Britain to ensure the educational value and relevance of the project, as well as the well-being of the children involved and a support for the team of photographers who worked on the images can be found online at: `www.anew-direction.org.uk/steve-mcqueen-year-3`.

everything they needed to support education in the arts and culture instead of the government's economic policies. On JR's side, however, participation seemed to be interpreted in a profoundly different way. Despite the proclamations, the communities that could have been involved in the realisation of the project – Florentine citizens? art workers? cultural associations and institutions? – have never been directly involved, in favour of a purely digital audience engagement, analysed in terms of sharing images of the installation on social networks. As a result, participation as a political subversion of the anesthetisation given by capitalistic spectacle came dangerously close to the promotional logic of user engagement typical of marketing or cultural project management.

The duration of the operations can, in turn, say something interesting about the artists' intentions. In *Year 3*, three different time frames were involved: the days of the public display on billboards; the months of the exhibition in Tate Britain; and, above all, the year that elapsed from the conception of the project to the end of its actual making. This complex temporality allowed the project to decentre the importance of the material photographic objects and focus on a socially engaged perspective, also on the whole educational process designed for schools. Due to the absence of community involvement at the stage of its production modes, the temporality of *La Ferita – The Wound*, on the other hand, appeared much more traditional. Indeed, the decision to move the work's reception almost entirely to social media (although this should be assessed in the overall context of the global pandemics) thinned the sense of the main duration even more, consistently with the rapid and hypertrophic consumption of online images. Ironically, the opening of a new 'wound' on the façade of Palazzo Farnese in Rome on 20 July 2021, before the Florentine exhibit was even closed, accelerated the process of disaffection with the project, underlining the lack of relevance in architectural, contextual and community terms, of the public space for which it had been conceived. Therefore, on an aesthetic level, *La Ferita – The Wound* reaffirmed the centrality of its objectual nature, reconnecting to the 'art in public places' paradigm rather than to community-based practices.

5 Conclusions

The different approaches to participation, duration and objectuality of the two operations ultimately imply a different ethical vision by the artists of their own role and of their action in public space. Nevertheless, McQueen and JR shared a common intention to give visibility to the causes at the heart of their work. In the French street artist's installation, this aim was pursued on both a literal and an op-

erational level. In the wake of Baroque trompe-l'œils and ruinism, the wound on the façade of Palazzo Strozzi created the illusion of peeking into the building, although the photographic collage showed an almost non-existent interior. However, this highly dramatic and scenic effect was merely the premise for a different 'visibility': the one gained through the unstoppable online dissemination of images of the work. In this sense, despite the promotional attempt to endow the installation with a site-specificity that it clearly did not possess, *La Ferita – The Wound* bore little resemblance to socially engaged works. Rather, it appeared to act exactly like a 'filter' – typical of the many social networks currently in use – that could be applied at will to the context that required it, one place after another.[15]

For Steve McQueen, the visibility of the cause he supported did not come through its spectacularisation but simply through an attempt to redistribute public attention to a social group consisting of the 7- or 8-year-old children of the city of London, to whom it is normally precluded.[16] Consistently, the author's role in relation to the community was not based on a relationship of distance but one of belonging. As a London artist descending from a family of immigrants, McQueen had the authority to denounce the systemic inadequacies that did not guarantee cultural education access to children of all ethnicities and social classes, placing himself in the position of the delegate of the community and not that of its representative from the outside. With his project, McQueen did not intend to seek for himself as an artist a role of evangelising benefactor, but rather to invoke, agitate and ultimately confront the political class that was supposed to solve the structural problems to which *Year 3*, for its part, offered visibility.[17] On the other hand, JR's peripatetic and nomadic approach could only constrain his installation within the limits of 'works-that-talk-about' certain social issues without allowing him to truly participate in the communities for which these issues were crucial. Because of the physical and social distance existing between JR's *La Ferita – The Wound* and the communities, the work's "invitation to re-

15 The logic of the social network filter is not new for JR, who has already tested it for his long-running project *Inside Out*; in this regard, see Ferdman 2012; Orpana 2014.

16 To further counter the temptation to aestheticise the subject, all classes in *Year 3* were portrayed through an identical framing, corresponding on the one hand to the non-artistic tradition of the school yearbook and, on the other, to the legacy of August Sander's archival photographic style. This stylistic device is also consistent with the sense of "phenomenological estrangement" (Demos 2009, 10) and the lack of contextual information supplements that underlie many of McQueen's earlier works.

17 In this view of the artist as cultural agitator, I do not draw on Claire Bishop's widely quoted and discussed "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004), but rather on the idea of "conflictual aesthetics" elaborated by philosopher Oliver Marchart (2019), according to which artists may use both aesthetic and activist means to respond to or contribute to social justice movements.

discover a direct relationship with art", openly addressed to the citizens, implicitly entrusted those same citizens with the responsibility of imagining a future in which cultural sites could be open again.[18] By removing the main interlocutor from the debate, i.e., the institutional power (the State or, for the sake of greater proximity, at least the City of Florence or the regional government), the street artist thus deprived communities of the possibility of a true discussion – which would inevitably have led to a questioning, even accusatory – about the structural reasons for the persistent closure of cultural sites in over a year of pandemic crisis.[19]

In conclusion, both Steve McQueen's *Year 3* project and JR's *La Ferita – The Wound* based their aesthetic meaning (and, in the case of the British director's work, also its ethical effectiveness) on a common intention of 'creating visibility'. In doing so, they found a fundamental and not accidental ally in the photographic medium, which has always been theoretically associated with making things visible. In the artistic practice of photography, the technical principle of exposing an object to light to crystallise it into an image acquires a theoretical value thanks to the medium's ability to *ex-pose*, that is, decontextualise, defunctionalise and resemantise an object.[20] This possibility of redefining, through the image, the field of the visible is enriched with a further level (a political, ethical, socially engaged and conflictual one) in the act of displaying photography in public space, which I intend to refer to as 'the most radical exposure': a practice that constantly runs the risk of being used in ways similar to images from the commercial sphere or propaganda, but that can offer the maximum visibility – and, therefore, the greatest possible transformative capacity – to projects that rely on it.

18 JR made the following comments on his Instagram profile the day before the opening of the installation: "They say the museums are closed. But it's up to us to open them. […] These last few months, we have been deprived from the possibility to be together … but we still have the freedom to dream, to create, to envision the future. Maybe, it's not much, but we have that" (JR, 18 March 2021, `http://www.instagram.com/p/CMk9ypwMoo_/`).

19 Although Michael LeVan has described JR's operations between 2004 and 2012 as a culture-jamming strategy based on "a confrontation with political complacency" (LeVan 2017, 201), the more recent modes of working with official permission and without prior listening to the communities make it at least problematic to assume *a priori* that the street artist's images represent an effective agent of social change.

20 "Dans un premier temps, la Photographie, pour surprendre, photographie le notable; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie" (Barthes 1980, 60).

Bibliography

Baca, J. (1995). "Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society". Lacy 1995, 131-8.

Barthes, R. (1961). "Le message photographique". *Communications*, 1, 127-38.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil: Éditions Gallimard.

Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, 110, 51-79.

Bishop, C. (2006a). "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum*, 44(6), 179-85.

Bishop, C. (2006b). *Participation*. London: Whitechapel Gallery.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso.

Borselli, D. (2021). "Un JR dopo l'altro. L'arte nello spazio pubblico al tempo del Coronavirus". *Artribune*, 25 marzo. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/03/jr-palazzo-strozzi-firenze/.

Bourdieu, P. (1994). "Delegation and Political Fetishism". Bourdieu, P., *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, 203-19.

Conwill Májozo, E. (1995). "To Search for the Good and Make It Matter". Lacy 1995, 88-93.

Demos, T.J. (2009). "Moving Images of Globalization". *Grey Room*, 37, 6-29. https://doi.org/10.1162/grey.2009.1.37.6.

Deutsche, R. (1996). *Evictions: Arts and Spatial Politics*. Cambridge; London: The MIT Press.

Evans, F. (2019). *Public Art and the Fragility of Democracy. An Essay in Political Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

Ferdman, B. (2012). "Urban Dramaturgy. The Global Art Project of JR". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 12-26. https://doi.org/10.1162/pajj_a_00107.

Hariman, R.; Lucaites, J.L. (2016). *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*. Chicago; London: Chicago University Press.

Jacob, M.J. (1995). "An Unfashionable Audience". Lacy 1995, 50-9.

Kester, G.H. (1995). "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art". *Afterimage*, 22(7-8), 5-11.

Kleinmichel, P. (2019). "The Symbolic Excess of Art Activism". van den Berg, K.; Jordan, C.M.; Kleinmichel, P. (eds), *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*. Berlin: Sternberg Press, 211-37.

Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge; London: The MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/5138.001.0001.

Lacy, S. (ed.) (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Latour, B.; Weibel, P. (eds) (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Cambridge; London: The MIT Press.

LeVan, M. (2017). *Facing: Image and Politics in JR's Global Street Art (2004-2012)*. DeLaure, M.; Moritz, F. (eds), *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*. New York: New York University Press, 201-17.

Marchart, O. (2019). *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Sternberg Press.

Marsh, A.; Miles, M.; Palmer, D. (eds) (2015). *The Culture of Photography in Public Space*. Bristol; Chicago: Intellect.

Mauro, A. (ed.) (2014). *Photoshow: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*. London: Thames & Hudson.

Moschovi, A. (2020). *A Gust of Photo-Philia. Photography in the Art Museum*. Leuven: Leuven University Press.

Orpana, J. (2014). "Turning the World *Inside Out*: Situating JR's Wish Within Cultures of Participation". *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39(1), 66-75. https://doi.org/10.7202/1026203ar.

Plant, S. (1992). *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*. London; New York: Routledge.

Ring Petersen, A. (2020). "Transculturality, Postmigration, and the Imagining of a New Sense of Belonging". *The Journal of Transcultural Studies*, 11(1), 1-33.

Zuidervaart, L. (2011). *Art in Public. Politics, Economics, and a Democratic Culture*. New York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511760341.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Appunti di iconoclastia contemporanea: la distruzione delle immagini per la creazione di nuovi immaginari

Yasmin Riyahi
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract During protests in 2020, monuments of American Confederates, Christopher Columbus and other imperialist leaders were vandalised or destroyed by some Black Lives Matter demonstrators. These events were condemned by institutions and the media, who accused the demonstrators of censorship and historical denial. This paper seeks to explore the reasons for these attacks through the lens of Visual Culture Studies. It also introduces the work of contemporary artists who reflect on this topic, such as Allison Stewart, Banksy, Sam Durant, and Jillian McManemin.

Keywords Iconoclasm. Monuments. Visual Culture Studies. Contemporary art. Black Lives Matter. Sam Durant. Allison Stewart. Toppled Monuments Archive. Banksy.

Sommario 1 L'ultima ondata iconoclasta. – 2 L'approccio della cultura visuale. – 3 Riflettere sull'iconoclastia attraverso l'arte: alcuni esempi. – 3.1 Sam Durant, *Iconoclasm*. – 3.2 *Monuments (Removed)* di Allison Stewart. – 3.3 Da Banksy all'M. Shed Museum: le riflessioni sul destino di Edward Colston. – 3.4 Toppled Monuments Archive. – 4 Conclusione.

1 L'ultima ondata iconoclasta

È successo tutto molto rapidamente. Il 25 maggio 2020 il quarantaseienne afroamericano George Floyd è ucciso da Derek Chauvin, agente della polizia di Minneapolis. Nell'arrestare Floyd, Chauvin lo trat-

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/006

tiene per oltre otto minuti con il ginocchio sul collo, impedendogli di respirare. L'abuso di potere e il razzismo sistemico della polizia americana, comprovati dall'omicidio dell'uomo, scatenano la rivolta nelle strade. Le proteste portate avanti dagli attivisti di Black Lives Matter hanno innescato un confronto aperto con alcune figure del passato, simboli e icone associati a schiavismo e colonialismo; oppressioni storiche, i cui effetti continuano a ripercuotersi nel presente.[1] È così che in molte città degli Stati Uniti sono stati presi d'assalto i monumenti dedicati a personalità controverse: dai generali confederati a Cristoforo Colombo. Le statue sono state vandalizzate, danneggiate o, in alcuni casi, abbattute dalla folla.

Il movimento si è poi esteso a macchia d'olio oltre il suolo statunitense. È il caso del Belgio, dove sono stati presi di mira i monumenti commemorativi dedicati a re Leopoldo II, responsabile di una cruenta politica coloniale in Africa; in Inghilterra i manifestanti hanno compilato una lista con i possibili bersagli, e nel corso dello stesso anno sono stati aggrediti: uno su tutti, il monumento a Edward Colston a Bristol, mercante, filantropo e commerciante di schiavi. Sempre nel 2020, la statua del giornalista Indro Montanelli a Milano è stata imbrattata di vernice rossa e accompagnata dalla scritta «razzista stupratore», in ricordo dell'episodio dell'acquisto di una sposa-bambina in Africa, durante la guerra coloniale. Più di recente, la terribile scoperta dei resti di oltre duecento bambini indigeni in una ex scuola residenziale in Canada ha riacceso il dibattito sulle sorti delle statue, e nell'estate del 2021 numerose sono state vandalizzate, decapitate, distrutte, come quella di Sir John Macdonald, Primo Ministro canadese che ebbe un ruolo fondamentale nella promozione di questi istituti scolastici. In Brasile un gruppo di attivisti ha dato fuoco alla statua del *bandeirante* Borba Gato, esploratore complice del sistema della compravendita di schiavi.

L'attuale mobilitazione antirazzista globale si colloca alla fine di una lunga serie di azioni e proteste da parte di attivisti, comunità indigene e afroamericane, che già da tempo invocavano la rimozione dal suolo pubblico di alcuni simboli ritenuti discutibili.[2] Possiamo osservare la sistematicità di queste operazioni attraverso la mappatura realizzata da Hillary Green, professoressa associata all'Università dell'Alabama. La mappa, consultabile online,[3] segnala tutti i monumenti abbattuti o rimossi nel mondo per le ragioni sopra citate,

1 Si veda in proposito Borghi 2020.

2 In un'intervista radiofonica Mike Forcia dell'American Indian Movement (AIM) ha dichiarato, a proposito della statua di Colombo abbattuta a Minneapolis, che la comunità indigena protestava per la presenza del monumento da oltre vent'anni, ma i processi istituzionali richiedevano evidentemente troppo tempo per essere portati avanti (Bishara 2020).

3 *Monument Removals, 2015-2020*. `https://tinyurl.com/2p9fm994`.

dal 2015 al 2020. Sulla mappa è possibile applicare dei filtri, per studiare l'andamento di questo genere di azioni. Notiamo come l'ondata di aggressioni recenti è soltanto l'ultima fase di un processo già avviato: dopo i fatti di Charlottesville nel 2017,[4] si registra un incremento notevole degli attacchi, seppure circoscritto agli Stati Uniti. La mappa di Green ci aiuta a guardare il fenomeno nella sua complessità, osservandone la progressiva espansione, capillare al punto da farci dubitare si tratti di singoli episodi di violenza irragionevole.

Ripercorrendo le notizie riportate dalla stampa, sembra che l'opinione più diffusa in relazione ai fatti più recenti di aggressione iconica sia proprio l'aspra condanna.[5] Buttare giù le statue non risolverà il problema del razzismo (Bridge 2020), anzi gli iconoclasti si fanno complici di una pericolosa azione censoria[6] e divisiva[7] che intende cancellare la storia, privandoci così dei simboli dell'identità occidentale (Salvini 2020). Chi propone questa visione paragona l'abbattimento delle statue contemporaneo alla pratica della *damnatio memoriae* romana e ai roghi di libri durante il nazismo. Il concetto di patrimonio è spesso utilizzato per giustificare una simile posizione, per proteggere i monumenti pubblici dai danni (Jenrick 2021).

Non ultimo, la distruzione dei monumenti equivale a privarsi di un'occasione di apprendimento (Jampol 2020), anche nei confronti degli orrori del passato. Anziché negare quanto accaduto, nasconderlo alla vista, si propone invece di studiare la storia coloniale (Mentana 2020), ottenendo così gli strumenti per riconoscerne gli aspetti più drammatici e combatterne le conseguenze oggi, imparando a contestualizzare i fatti accaduti in epoche diverse e distanti dalla nostra (Palmer OBE 2020). Tra le accuse maggiori mosse a questo genere di operazioni, c'è infatti quella di utilizzare le categorie del presente per giudicare – o meglio condannare – il passato. Così facendo si annulla ogni complessità, ingaggiando una battaglia a vuoto che di-

4 Già nel 2017 era vivace il dibattito sulle sorti dei monumenti. I nazionalisti bianchi sono scesi in piazza a Charlottesville, in Virginia, contro la possibilità di rimozione delle statue. La contro-manifestazione, organizzata in opposizione a quella suprematista, è finita in tragedia: un'auto guidata da un esponente dell'estrema destra americana ha travolto la folla, ferendo 19 persone e uccidendo una donna. Da allora negli Stati Uniti sono iniziate in maniera più o meno sistemica le rimozioni di statue dei generali confederati.

5 Luciano Canfora già nel 2011 parlava di «vandalismo rivoluzionario» (Canfora 2011). Come scrive Gamboni ([1997] 2018, 20), anche la scelta di utilizzare il termine 'vandalismo' non è neutro, e di per sé esprime un giudizio negativo sull'azione.

6 Enzo Traverso ricorda che il giornale francese *Le Figaro* parla degli attivisti antirazzisti definendoli «i nuovi censori [che] credono di possedere la verità assoluta e di essere guardiani della virtù» (cit. in Traverso 2020).

7 La National Italian American Foundation (2020) ha rilasciato un comunicato in cui esprimeva la propria preoccupazione per la distruzione delle statue di Cristoforo Colombo in tutta l'America. Per loro si tratta di azioni insensate e divisive che sfruttano categorie politiche del presente per condannare fatti di oltre 500 anni, dimenticando i valori positivi del personaggio.

sperde le energie necessarie alla lotta al razzismo sistemico (Barbero cit. in Ranieri 2020).

Dario Gamboni ([1997] 2018, 22-31), studioso del fenomeno iconoclasta, riconosce come nella storia sia molto frequente l'accusa di ignoranza nei confronti degli iconoclasti, presentati come 'nemici della cultura', incapaci di comprendere il valore dei simboli esposti. Liquidare l'iconoclastia come barbara violenza, però, risulta troppo semplicistico. Il fenomeno si rivela essere un campo di indagine interdisciplinare che espone in modo chiaro la pluralità di funzioni che svolgono le immagini nella nostra società, e il rapporto che noi abbiamo con esse. Lo storico della cultura visuale ha l'obbligo di rompere questo tabù e osservare gli episodi che drammatizzano la questione del potere delle immagini. Come afferma David Freedberg, «we live in an age of iconoclasm» (viviamo in un'epoca di iconoclastia) (Freedberg 2021, 10), e non possiamo più ignorarlo.

2 L'approccio della cultura visuale

La storia è costellata da episodi di iconoclastia. Ogni volta che è in atto una rivoluzione, assistiamo alla distruzione di simboli che rappresentano ciò che si vuole superare. Questo non significa che esista una grammatica senza tempo dell'iconoclastia: gli episodi vanno analizzati caso per caso. Altrimenti, si rischierebbe di incappare nel facile paragone che riconduce tutti gli episodi alla stessa origine, equiparando così le azioni degli attivisti antirazzisti ai nazisti che davano fuoco ai libri, o ai terroristi dell'ISIS che devastavano Palmira.

Appare interessante segnalare che gli studiosi di iconoclastia abbiano sempre pensato di mettere un punto alla loro ricerca, come se l'argomento si potesse esaurire con l'ultimo episodio analizzato.

È il caso di Martin Wranke (cit. in Gamboni [1997] 2018, 61), che negli anni Settanta scrisse una collezione di saggi sulla storia dell'iconoclastia, concludendo che si trattava di un approccio alle immagini ormai obsoleto, che poteva sopravvivere solo nel Terzo Mondo. La sua tesi, però, è stata presto smentita dalla caduta dei regimi comunisti, dove numerose statue dei leader politici sono state attaccate dalla folla in protesta. Per sua stessa ammissione, anche Freedberg (2021, 203-20) è stato costretto a rimettere in discussione la convinzione di non avere altro da aggiungere dopo gli episodi in Medio Oriente. I fatti di Charlottesville hanno inaugurato per lui una nuova fase di studi sull'iconoclastia, chiamandolo a ripensare alcuni principi che aveva consolidato nel corso degli anni. Ancora nel 2021 le immagini racchiudono una forza in grado di animare le folle, che vogliono indirizzare il cambiamento sociale attraverso azioni drastiche rivolte ai monumenti. Non si tratta quindi di blocchi di pietra o bronzo, oggetti inerti di contemplazione, ma di simboli che rivelano

nel più distruttivo dei modi il potere delle immagini, «che agiscono socialmente e producono degli effetti che mettono in crisi le nostre sicurezze» (Cometa 2020, 13-14).

I monumenti sono bersagli facili per chi protesta, poiché di accesso pubblico e impossibilitati alla fuga. Attraverso la distruzione di un'immagine, si intende lanciare un messaggio politico, certi della dirompenza dell'azione, che facilmente raggiungerà un pubblico vasto. Come sottolinea Simpson (2011), il modo più sicuro e rapido per attaccare un vecchio regime è aggredire i suoi simboli: «si rimuovono le vestigia visibili di un passato che si vuole superare, inaugurando le promesse di una nuova utopia» (Freedberg [1993] 2009, 557). L'iconoclasta riconosce davanti a sé un'immagine che gli è ostile, perché incarna dei valori nei quali non ci si riconosce più e cerca di diminuire il potere di ciò che è rappresentato, aggredendola. Una pratica di liberazione catartica, che rappresenta visivamente la metaforica caduta del regime che ne ha incaricato l'erezione, «a revenge of the numerous and powerless over the few and mighty, of the living over the petrified» (la rivincita della moltitudine senza potere sui pochi potenti, delle persone viventi su quelle pietrificate) (Gamboni [1997] 2018, 62).

A proposito del passaggio appena citato, vale la pena soffermarsi sul concetto di moltitudine. Questo genere di operazioni, infatti, avviene sempre in gruppo, che attiva e legittima atti che singolarmente sarebbero repressi (Freedberg [1993] 2009, 608-9). La folla però non è un branco cieco, non agisce con violenza indiscriminata come suggerito dalle critiche. I bersagli della violenza iconica sono individuati precisamente nella sterminata quantità di monumenti pubblici esistenti, sviluppando precise strategie d'azione. Ne è una prova la già citata lista di bersagli proposta dagli attivisti inglesi. Ulteriore evidenza è riportata da Nicholas Mirzoeff: a Richmond, in Virginia, gli attivisti hanno preso d'assalto la statua equestre del generale confederato J.E.B. Stuart. Nella stessa città, non distante da questo monumento, sorge *Rumors of War* di Kehinde Wiley, il quale ha preso ispirazione dalla posa del generale Stuart per la sua opera. Nonostante la chiara similitudine, l'opera di Wiley è rimasta intatta (Mirzoeff 2020).

Nel catalogo della celebre mostra *Iconoclash*, Bruno Latour (Latour, Weibel 2002) inquadra il fenomeno dell'aggressione iconica in varie tipologie, motivate da diverse ragioni. Benché egli non includa nella classifica l'iconoclastia politica, ritenendola troppo grossolana, Gamboni (2002, 129) propone di ascriverla alla «tipologia C». Latour definisce il gruppo C come quello che non ha niente contro le immagini in generale, ma combatte quelle a cui i suoi oppositori sono legati (Latour, Weibel 2002, 28-9). La distruzione in questo caso avviene con l'obiettivo di attaccare i propri avversari. Gamboni prosegue la riflessione, aggiungendo:

> It must be added that the images or monuments themselves may have been produced and erected for a similar purpose, so that creation and destruction are literally part of the same process in its various phases and changing circumstances. (Gamboni 2002, 129)

> È necessario aggiungere che le immagini e i monumenti possono essere stati prodotti ed eretti per uno scopo simile, quindi creazione e distruzione fanno letteralmente parte dello stesso processo, nelle varie fasi dettate dal cambiamento di circostanze. (trad. dell'Autrice)

La riflessione di Gamboni apre un nuovo campo di ricerca, rispetto alle ragioni della fondazione di gran parte dei monumenti citati, spesso realizzati in epoche di molto successive all'esistenza dei personaggi omaggiati.

Quel che è certo, è che la loro origine non sembra necessariamente interessare chi li attacca. Come osserva David Freedberg (2021, 203-20), i generali confederati, Cristoforo Colombo e gli altri, non sono attaccati perché percepiti come presenti, così come accadeva a Bisanzio quando si aggredivano le immagini del re per arrivare direttamente a lui (Freedberg [1993] 2009, 598). Queste statue sono attaccate per ciò che simboleggiano. Il loro valore simbolico sovrasta qualsiasi altro principio: agli attivisti non importa esplorare la biografia di questi personaggi, ma vogliono modificare quello che rappresentano. Lo aveva già anticipato Latour ([1993] 2009, 29), nella citata «Tipologia C» della sua classificazione: per questo genere di aggressori, l'immagine in questione è solo un simbolo; l'oggetto è la posta in gioco di qualcosa di differente.

Eppure, e qui scatta il paradosso, nonostante l'apparente disinteresse per l'oggetto in sé, c'è una grande attenzione alla forma degli atti iconoclastici, che trattano le immagini come se fossero cosa viva, richiamandosi alle punizioni corporali. L'atteggiamento è quello della *executio in effigie* della tardo-antichità, manifestazione dell'«atto iconico sostitutivo» (Bredekamp 2015, 137-86), dove i corpi vengono trattati come fossero immagini e viceversa. Nel caso delle aggressioni da parte dei manifestanti di Black Lives Matter, vengono coperti o cavati gli occhi delle statue, se ne imbavaglia la bocca, si decapita la loro testa. Alcune statue sono state impiccate ai pali della luce con dei cavi, altre buttate in acqua come se potesse essere sottratto loro il respiro. Iconico in tal senso è che, dopo aver gettato al suolo la statua di Edward Colston a Bristol, i manifestanti hanno poggiato il ginocchio sul collo della statua, emulando il gesto che tolse la vita a George Floyd. Il corollario di questo discorso è evidente: reagiamo alle immagini come se fossero vive, reali, anche quando sembrerebbero essere un mero pretesto oggettuale.

Discorso a parte meriterebbero i graffiti e i cartelli, messi addosso alle opere per dare loro la possibilità di parlare. L'aggiunta di un

commento scritto permette alla statua di trasmettere un altro messaggio oltre quello conosciuto, una revisione della sua celebrazione retorica, aprendoci a un confronto critico con i personaggi rappresentati. È il caso della statua di Winston Churchill a Londra, su cui è stato scritto «razzista» a chiare lettere. Simile discorso per la vernice lanciata addosso alle opere: non cancella, ma rende polifonico il discorso pietrificato nel monumento. Le secchiate di vernice sulla statua di Indro Montanelli a Milano, per esempio:

> sono simbolicamente stranianti perché modificano i ruoli narrativi. I manifestanti […] forzano un esame di coscienza collettivo e danno nuova voce *attiva* alla giovane Destà […] metonimia della violenza coloniale, mettendo in ombra (non cancellando) il 'bravo giornalista', per focalizzare l'attenzione su una storia che la riguarda (e ci riguarda) da vicino. (Panico 2021; corsivo nell'originale)

La scelta della vernice rossa, poi, è particolarmente significativa. Se ne fa un uso simbolico direttamente associato alle ferite dei corpi vivi, come se anche le sculture potessero sanguinare: di nuovo un effetto legato alla vita dell'immagine.

3 Riflettere sull'iconoclastia attraverso l'arte: alcuni esempi

Nel catalogo di *Iconoclash*, Bruno Latour scrive:

> Non c'è laboratorio migliore dell'arte contemporanea per far emergere e per testare la resistenza di qualsiasi oggetto che comprenda il culto dell'immagine, della bellezza, dei media e del genio. Da nessun'altra parte si sono ottenuti così tanti effetti paradossali sul pubblico con lo scopo di rendere più complessa la sua reazione alle immagini. Ogni cosa è lentamente sperimentata, in un continuo distruggere e ricostruire. (Latour 2009, 298-9)

Con questo spirito di elaborazione sperimentale, molti artisti hanno presentato il tema dell'iconoclastia nei loro lavori, inserendosi nel dibattito che i fatti più recenti hanno stimolato. Qui si presentano alcuni esempi direttamente connessi agli episodi citati, che aggiungono un ulteriore livello interpretativo al fenomeno. Questo segna un nuovo aspetto della critica contemporanea: David Freedberg ([1993] 2009, 611) segnala come le argomentazioni degli iconoclasti del passato ci siano note soltanto attraverso le dichiarazioni critiche dei loro oppositori, poste dunque in un saldo contesto di disapprovazione. L'arte contemporanea reagisce a questo appiattimento dell'opinione, dotandoci di visioni alternative.

3.1 Sam Durant, *Iconoclasm*

Per Dario Gamboni (2002), le immagini di distruzione di monumenti sono sempre riflessioni intorno al tema dell'iconoclastia. Queste, infatti, non sono mai neutre e propongono un'interpretazione delle azioni iconoclaste, ricercandone le motivazioni e giudicando più o meno esplicitamente gli aggressori. Uno dei lavori artistici più recenti che confermano la teoria di Gamboni, è *Iconoclasm* (2018) dell'artista Sam Durant. La serie si compone di alcuni disegni in grande formato di aggressioni a monumenti pubblici **[fig. 1]**, frutto di una lunga ricerca d'archivio dell'artista. Durant sceglie così di dare spazio a momenti della storia spesso invisibilizzati, cercando di attivare la coscienza collettiva nello stimolare un dibattito intorno al tema dell'iconoclastia.[8] I disegni riflettono sul bisogno dell'umanità di celebrare e commemorare attraverso le immagini, e pongono l'accento sulla violenza nella distruzione di quegli stessi simboli nel momento in cui entrano in conflitto con una certa visione del mondo.

Nel 2018 i disegni sono stati esposti alla Library Street Collective di Detroit. Prima dell'esposizione, Durant ha voluto presentare alcune delle opere in diversi punti della città. Una scelta singolare, che restituisce i monumenti alla dimensione pubblica, rendendo i disegni suscettibili alle condizioni meteorologiche, così come al vandalismo e al furto. Le immagini delle statue e delle sculture distrutte erano così sottoposte allo stesso destino dei fatti rappresentati.[9]

Vale la pena sottolineare che, nell'autunno del 2020, alcuni disegni della serie *Iconoclasm* sono stati esposti a Los Angeles, presso la galleria Blum & Poe. Proprio come Gamboni suggeriva, i lavori di Durant diventano una riflessione non solo intorno al tema dell'iconoclastia in generale, ma commentano a caldo i fatti più recenti, in uno scambio tra le distruzioni avvenute nel passato e quelle più contemporanee, rivolgendosi direttamente al momento storico che stiamo vivendo. Per l'occasione, l'artista ha aggiunto un video in cui ha

8 Per Durant la scelta di concentrarsi sul tema dell'iconoclastia è stato un modo per processare una vicenda che lo riguarda da vicino. La sua opera più nota, *Scaffold* (2012), è stata infatti smantellata e rimossa dal Minneapolis Sculpture Garden dopo un confronto con la comunità Dakota cittadina, che accusava la monumentale scultura di rievocare dolorosamente il trauma della strage di Mankato (Neglia, Riyahi 2021). Con lo studio dell'iconoclastia, Durant inserisce in un contesto più ampio quanto gli è accaduto, collocando la vicenda di *Scaffold* nell'ampia categoria della distruzione delle immagini.

9 Sorprendentemente nessun disegno è stato vandalizzato, ma uno di loro è stato rubato. Si tratta di *Caracas*, il disegno che rappresenta l'abbattimento di una statua di Colombo nella capitale venezuelana nel 2004, durante l'Indigenous Resistance Day **[fig. 1]**. Nel catalogo della mostra (Alonzo 2019), sono presenti alcuni dettagli legati ai singoli episodi di iconoclastia. In questo caso si riporta che la rimozione dell'effige di Colombo ha rappresentato un simbolico atto di giustizia simbolica per la comunità nativa, poiché la statua incarnava per loro l'invasione, il colonialismo e il genocidio.

Figura 1 Sam Durant, *Caracas 2004*, nella serie *Iconoclasm*. 2018. Grafite su carta, 138,7 × 215,9 × 3,8 cm. Foto: Dan Finlayson. © Sam Durant, per cortesia dell'artista e Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo

montato insieme alcune registrazioni di abbattimenti di monumenti. I video erano offerti a velocità dimezzata, così da protrarre le azioni, rallentando la caduta delle statue e lasciando al pubblico lo spazio per contemplare e riflettere. L'insieme di video e immagini espone una teoria dell'aggressione iconica, tratto distintivo di numerose epoche di resistenza nella storia, tanto da suggerire la necessità della distruzione di certi simboli del passato per una società in evoluzione.

3.2 *Monuments (Removed)* di Allison Stewart

Una volta che le statue sono state abbattute o rimosse, nelle piazze rimangono soltanto i loro piedistalli vuoti. Anche questi, però, hanno il proprio potenziale: sono piedistalli dedicati all'assenza, una critica aperta alla monumentalità (Gamboni [1997] 2018, 62-3), una risignificazione materiale dello spazio urbano. Mentre continuano i dibattiti sulle sorti delle statue rimosse (distruggerle? ricollocarle? contestualizzarle? spostarle in un museo?), i piedistalli vuoti aprono già a nuove possibilità di guardare allo spazio lasciato libero.

Riconosciamo chiaramente questo principio nella serie di scatti *Monuments (Removed)* della fotografa Allison Stewart **[fig. 2]**. Da oltre un decennio, Stewart lavora sul tema della costruzione dell'iden-

Figura 2 Allison Stewart, *Removed Jefferson Davis monument New Orleans, Louisiana, Donated by the United Daughters of the Confederacy, Installed 1911, Removed in 2017*, nella serie *Monuments (Removed)*. Fotografia. Per cortesia dell'artista

tità americana e sull'archetipo dell'eroe.[10] Da sempre i monumenti sono oggetto del suo interesse e dal 2014 ha iniziato a fotografarli, proprio perché in grado di esprimere visivamente chi viene riconosciuto come eroe nelle nostre società, e chi ha il potere di stabilirlo. La naturale evoluzione di questo progetto documentario è la serie di scatti ai piedistalli vuoti iniziata nel 2017, in concomitanza con l'abbattimento delle statue che questi ospitavano. Le foto inquadrano piazze e giardini deserti, in un'atmosfera surreale; in primo piano si stagliano i piedistalli vuoti, spesso avvolti in plastica scura per coprire le targhe commemorative.

Stewart si riferisce ai piedistalli immortalati in due modi: come le rovine di una civiltà ormai sconfitta, ma anche come l'opportunità per le comunità di discutere e re-immaginare lo spazio pubblico. D'altronde questo sembra essere il vero obiettivo delle aggressioni: immaginare un paesaggio alternativo, contro i principi egemonici che lo hanno finora costituito.

10 Le informazioni sul lavoro di Stewart sono state fornite direttamente dalla fotografa, da me intervistata via e-mail nell'estate del 2021.

3.3 Da Banksy all'M. Shed Museum: le riflessioni sul destino di Edward Colston

A proposito dei dubbi rispetto alle sorti delle statue abbattute, una delle prime soluzioni è stata avanzata da Banksy per quella di Edward Colston, abbattuta a Bristol e gettata nelle acque del porto locale. L'anonimo street artist è legato alla città inglese probabilmente per nascita e, il 9 giugno 2020, ha mostrato un disegno con una proposta provocatoria che, a suo avviso, era in grado di accontentare tutti **[fig. 3]**. Per farlo, ha scelto di diffondere il lavoro su Instagram, canale social attraverso il quale attesta la paternità delle sue opere. Nella *caption* del disegno, scrive:

> What should we do with the empty plinth in the middle of Bristol?
>
> Here's an idea that caters for both those who miss the Colston statue and those who don't.
>
> We drag him out the water, put him back on the plinth, tie cable round his neck and commission some life size bronze statues of protestors in the act of pulling him down. Everyone happy. A famous day commemorated.[11]

> Cosa dovremmo fare con il piedistallo vuoto al centro di Bristol? Qui un'idea in grado di accontentare sia coloro a cui manca la statua di Colston, sia coloro che non ne sentono la mancanza. Lo tiriamo fuori dall'acqua, lo rimettiamo sul piedistallo e gli leghiamo delle corde intorno al collo e commissioniamo alcune statue di bronzo a grandezza naturale di manifestanti nell'atto di tirarlo giù. Tutti felici. Un giorno importante commemorato. (trad. dell'Autrice)

Banksy suggerisce così una sorta di anti-monumento, in grado di inglobare nel ricordo del personaggio – così importante per la città – anche la protesta cittadina che ha cercato di abbattere la statua. Il gesto iconoclasta non viene negato, ma si cristallizza nella memoria cittadina come parte integrante delle azioni che ne plasmano il panorama e la coscienza.

Con questo stesso spirito analitico, il sindaco di Bristol, Marvin Rees, ha incoraggiato una riflessione intorno alla statua di Colston. Dopo averla ripescata dalle acque del porto, ha deciso di esporla in un museo cittadino, rimandando le decisioni permanenti al futuro. La mostra *The Colston statue: What next?* si è tenuta dal 4 giugno al 5 settembre 2021 all'M. Shed Museum, organizzata dalla sezione Bristol Culture del consiglio cittadino, in collaborazione con la History

11 @banksy, post Instagram, 9 giugno 2020. `https://www.instagram.com/p/CBNmTVZsDKS/` **[fig. 3]**.

Figura 3 Banksy, disegno pubblicato sul profilo Instagram dell'artista, raffigurante un gruppo di attivisti nell'atto di abbattere la statua di Edward Colston a Bristol. Per cortesia dell'artista

Commission istituita da Rees per analizzare gli aspetti meno conosciuti della città. La mostra è presentata come un *work in progress*, non un'esibizione definitiva, ma l'occasione per iniziare una conversazione sulle sorti dell'opera insieme al pubblico.

Cuore dell'esibizione, la statua di Colston, che giace a terra con i segni dell'aggressione e i graffiti ancora ben visibili **[fig. 4]**. Il team curatoriale ha preso la decisione di presentarla stesa per evitare ulteriori danni all'opera, risultata estremamente fragile dopo i turbolenti spostamenti. Per esporla, hanno utilizzato un piedistallo non creato per il display, ma una struttura temporanea che è servita loro per custodire la statua nei depositi fino all'inaugurazione. Mantenere lo stesso strumento provvisorio per l'esposizione, inoltre, rende ulteriormente chiara la natura impermanente della mostra, a riprova del fatto che nessuna decisione finale è stata ancora presa.[12] Questa scelta, infine, neutralizza completamente l'aura dell'opera, mettendola in una posa inusuale per un monumento: steso a terra, mutilato, ricoperto di vernice rossa. Anche la scelta di non rimuovere le colorazioni è singolare: durante un incontro virtuale, il team curatoriale ha illustrato chiaramente la facilità con cui è possibile rimuovere la vernice da statue pensate per essere esposte all'esterno. Uno strato di cera ricopre interamente la struttura, per proteggerla dalle va-

12 Queste informazioni mi sono state fornite da parte del team di curatori e curatrici della mostra, che ho avuto l'occasione di intervistare nel settembre 2021 via e-mail.

Figura 4 La statua di Edward Colston nella mostra *The Colston statue: What next?*. Bristol, M. Shed Museum. Foto: Chris Bahn. © Bristol Culture

rie condizioni meteorologiche. La stessa garantisce la rimozione anche di spray e colorazioni. Si è comunque preferito non intervenire direttamente, lasciando la statua così come i manifestanti l'avevano gettata nell'acqua.

Nella mostra, una serie di pannelli ricostruiva la *timeline* del monumento: dall'erezione alla distruzione, inclusa nella narrazione. L'esposizione di Bristol dimostra il bisogno di non scartare queste azioni radicali dalla storia dei monumenti e, più in generale, delle battaglie sociali per il cambiamento. Alcuni cartelli realizzati per le proteste sono stati recuperati e apposti alle pareti, ricostruendo nel dettaglio la vicenda. Al pubblico erano offerti tutti gli strumenti necessari per riflettere sulla questione, prima di essere chiamato a esprimere la propria opinione: associato all'esposizione c'era infatti un questionario, che interpellava direttamente il pubblico fisico e virtuale sulle sorti del monumento a Colston e del piedistallo lasciato vuoto nel cuore di Bristol. Si proponevano varie opzioni per il piedistallo (cambiare la targa includendo gli episodi del 2020, lasciarlo vuoto, permettere esposizioni di opere temporanee o invece installarci una nuova statua permanentemente) e per la statua stessa, valutando se farla tornare al suo posto o se invece musealizzarla.

La soluzione della musealizzazione delle statue problematiche è stata spesso presa in considerazione per arginare il fenomeno iconoclasta. Come ricorda Gamboni ([1997] 2018), i musei sono lo spazio privilegiato dove ha luogo la risignificazione delle opere. Lo spostamento di queste nei musei, però, non garantisce in automatico

un cambiamento significativo delle prospettive. Le ricerche portate avanti a Bristol possono essere prese a modello per le riflessioni di cui i musei e le istituzioni possono e devono farsi carico: sospendere il giudizio sulle aggressioni iconiche, presentandole come parte del ciclo di vita delle immagini, fornendo al pubblico strumenti adeguati per comprendere e deciderne insieme le sorti. Particolare encomio merita questa scelta di non imporre decisioni dall'alto, ma di coinvolgere direttamente la città nell'immaginare spazi futuri. Il museo non è più quindi il luogo dove le statue vengono conservate, proteggendole da ulteriori aggressioni, ma uno spazio laboratoriale dove riflettere sulle sorti dei nostri simboli.

3.4 Toppled Monuments Archive

Ripensare la storia di queste opere problematiche attraverso la lente delle recenti aggressioni è l'obiettivo di un altro progetto, portato avanti dal collettivo artistico guidato da Jillian McManemin: il Toppled Monuments Archive. L'archivio – consultabile online e in continuo aggiornamento[13] – intende creare una documentazione di tutte le statue di colonialisti, imperialisti, sessisti, razzisti e confederati rimosse o abbattute. Uno spazio per pensare in maniera differente alla storia di queste opere, a partire dalla loro distruzione.

La mappatura è intesa come un atto radicale per testimoniare avvenimenti che tendono a essere dimenticati, ma che sono invece parte della coscienza pubblica, passaggi storici che stanno avvenendo nell'epoca in cui viviamo. L'archivio include informazioni sui monumenti rimossi, cercando di capire dove vanno a finire le opere, incluse quelle rimosse dalle agenzie governative. Come nel caso della mappa di Green, emerge un pattern che inserisce ogni azione nel più ampio contesto della rivoluzione globale in atto. Il Toppled Monuments Archive beneficia del contributo di chiunque voglia aderirvi, che può inviare contributi per arricchire la documentazione. La piattaforma condivisa diviene così un network che mette in contatto persone distanti fisicamente, ma unite dalla stessa convinzione: attivisti, artisti, studiosi, che si incontrano online per un confronto aperto su questi temi, incoraggiando ricerche nuove e già in corso.

L'idea prende in prestito elementi dalle teorie delle arti performative, considerando gli oggetti come veicoli per le azioni radicali. I volti dei partecipanti nei video e nelle foto sono oscurati: un modo per tutelare la privacy delle persone, ma anche un processo di astrazione estetica dei singoli episodi, riconducendoli all'unica tesi che si vuole dimostrare.

13 https://www.toppledmonumentsarchive.org.

4 Conclusione

Per Michele Cometa (2020, 11-29), l'iconoclastia segna i passaggi epocali che chiamiamo *pictorial turns*, nell'ossimoro teorico che esprime la connessione tra arte e mutamento sociale. Siamo nel bel mezzo di un fenomeno di questa portata, per cui vale la pena prestare più attenzione a quanto sta accadendo nel mondo, non derubricando simili gesti come vandalismo inconsapevole. Inserire i fatti più recenti all'interno degli studi di cultura visuale, nel crocevia interdisciplinare che queste ricerche incarnano, riconosce nell'iconoclastia un'attitudine umana costante, che ci dota di una lente interpretativa per riflettere sul nostro passato e sul rapporto che abbiamo con le immagini. Particolare attenzione meritano gli artisti che, come si è visto, sono in grado di eleggere l'iconoclastia a tema creativo, nell'incantevole paradosso che ci garantisce che dalla distruzione delle icone possano nascere nuove immagini e, ancora meglio, nuovi immaginari.

I simboli iconici non sono soltanto la rappresentazione dell'identità sociale di chi li ha realizzati, ma contribuiscono al cambiamento sociale. Per questa ragione le immagini politiche non possono essere date una volta per tutte e, al mutare delle condizioni storiche, anche queste devono cambiare, adattandosi alla nuova società che si apprestano a rappresentare. Se non dovessero cedere a questa mutevolezza, ecco che intervengono azioni e strategie come quelle presentate, spinte dalla volontà di rimodellare la società.

L'attuale movimento attivista inaugura una nuova dimensione della lotta: quello della relazione tra diritti civili e memoria (Traverso 2020). Per questo autori come Albert Boime (cit. in Gamboni [1997] 2018, 86) vedono nell'iconoclastia la possibilità di una concreta espressione di partecipazione al cambiamento della storia, e non la cancellazione della stessa come ritenuto da alcuni. Attaccare un'immagine la espone al ripensamento del suo valore all'interno della società, un atto collettivo che contribuisce alla creazione di un reale spazio pubblico. Si tratta di una rivendicazione della città, demolendo il luogo simbolico concesso agli oppressori, inaugurando una nuova grammatica culturale, per uno spazio urbano decoloniale, davvero di e per tutti.

Bibliografia

Alonzo, P. (2019). *Sam Durant – Iconoclasm = Exhibition catalogue* (Detroit, 31 October-23 November 2019). Detroit: Library Street Collective.

Borghi, R. (2020). *Decolonialità e privilegio: Pratiche femministe e critiche al sistema-mondo*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.

Bredekamp, H. (2015). *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Trad. di S. Buttazzi. Milano: Raffaello Cortina Editore. Trad. di: *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Cometa, M. (2020). *Cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Freedberg, D. [1993] (2009). *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. Trad. di G. Perini. Torino: Giulio Einaudi Editore. Trad di: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Freedberg, D. (2021). *Iconoclasm*. Chicago: The University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226445502.001.0001.

Gamboni, D. (2002). «Image to Destroy, Indestructible Image». Latour, Weibel 2002, 88-135.

Gamboni, D. [1997] (2018). *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books Ltd.

Latour, B. (2009). «Che cos'è Iconoclash?». Pinotti, Somaini 2009, 287-330.

Latour, B.; Weibel, P. (eds) (2002). *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art = Exhibition catalogue* (Karlsruhe, 4 May-1 September 2002). Cambridge: The MIT Press.

Neglia, M.; Riyahi, Y. (2021). «Parlare della comunità, parlare con la comunità: il caso di Scaffold al Walker Art Center di Minneapolis». *roots§routes*, 11(35). https://tinyurl.com/23th6yp6.

Pinotti, A.; Somaini, A. (a cura di) (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Panico, M. (2021). «Chi difende i monumenti? Appunti su retorica e congelamento della memoria». *roots§routes*, 9(35). https://tinyurl.com/ytmd88ry.

Simpson, J. (2011). *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

Sitografia

Canfora, L. (2011). «Abbattere statue: i vandali delle Rivoluzioni». *Il Corriere della Sera*, 29 agosto. https://www.corriere.it/cultura/11_agosto_29/canfora-abbattere-statue-vandali-rivoluzioni_acac0db0-d22a-11e0-a205-8c1e98b416f7.shtml.

Bishara, H. (2020). «Native American Activists Topple Columbus Statue in Minnesota». *Hyperallergic*, 11 June. https://hyperallergic.com/570626/native-american-activists-topple-columbus-statue-in-minnesota/.

Bridge, M. (2020). «Pulling down statues won't solve racism, says history of slavwery professor Olivette Otele». *The Times*, 10 June. https://www.thetimes.co.uk/article/pulling-down-statues-wont-solve-racism-says-history-of-slavery-professor-n2mpsw985.

Jampol, J. (2020). «Tearing Down Statues Won't Undo History». *Foreign Policy*, 30 June. https://foreignpolicy.com/2020/06/30/tearing-down-

confederate-lenin-east-germany-hungary-statues-wont-undo-history/.

Jenrick, R. (2021). «We will save Britain's statues from the woke militants who want to censor our past». *The Telegraph*, 16 January. https://www.telegraph.co.uk/news/2021/01/16/will-save-britains-statues-woke-militants-want-censor-past/.

Mentana, S. (2020). «La storia va studiata, non cancellata. Abbattere i monumenti è pericoloso». *TPI*, 10 giugno. https://www.tpi.it/opinioni/monumenti-abbattuti-contro-razzismo-pericoloso-per-la-storia-commento-20200610618025/.

Mirzoeff, N. (2020). *Once More, The Monuments Must Fall*, 2 June. http://www.nicholasmirzoeff.com/bio/once-more-the-monuments-must-fall/.

National Italian American Foundation. (2020). *NIAF Protests the Destruction of Christopher Columbus Statues*. https://www.niaf.org/niaf_event/niaf-protests-the-destruction-of-christopher-columbus-statues/.

Palmer OBE, G.H.O. (2020). «Yes, salvers were evil – but me must learn, not hide, form the horrors of what they did: Heartfelt plea from SIR GEOFF PALMER who came to Britain with the Windrush generation». *Daily Mail*, 14 June. https://www.dailymail.co.uk/debate/article-8418475/We-learn-not-hide-slavery.html.

Ranieri, D. (2020). «Alessandro Barbero: Le statue non si abbattono. Ci aiutano a capire il mondo». *Il Fatto Quotidiano*, 19 giugno. https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2020/06/19/le-statue-non-si-abbattono-ci-aiutano-a-capire-il-mondo/5840245/.

Salvini, G. (2020). «Abbattere le statue per sbriciolare la storia». *Il Foglio*, 30 giugno. https://www.ilfoglio.it/societa/2020/06/30/news/abbattere-le-statue-per-sbriciolare-la-storia-321608/?fbclid=IwAR1NaF-eUZijmekMDAWVVawKTxN1o_NZp9LhLp1m-Brfn3rgobyb_n4tpBs.

Traverso, E. (2020). «Tearing Down Statues Doesn't Erase History, It Makes Us See It More Clearly». *JacobinMag*, 24 June. https://jacobinmag.com/2020/06/statues-removal-antiracism-columbus. Trad. it: «Buttare giù le statue serve a elaborare la storia». Trad. di G. Santoro. *Jacobin Italia*, 26 giugno 2020. https://jacobinitalia.it/buttare-giu-le-statue-serve-a-elaborare-la-storia/.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Land art e paesaggio entropico
Immagine come innovazione estetica

Raul Armando Amoros Hormazabal
Universidade de Santiago de Compostela, España; Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The research aims to deepen Robert Smithson's theoretical study in relation to the concept of entropic landscape during the first years of the Land Art and the consequential impact on today's concept of image. The late 1960s was the time of feminism, of worker and student uprisings in Europe and in the US, of Cold War, of the first satellite image of Earth. In this context, environmental art represented a radical shift in the use of the image in art: isolated artworks, such as *Spiral Jetty* and *Dissipate*, changed our point of view. The project explores and interrogates the reflections and successive considerations on landscape and image that the artist developed during his career. The main topic is critique and analysis of landscape through visual art. These experiences inaugurated a new and avant-garde approach: the aesthetics of the entropic, which leads to a form of socio-political debate that will be analysed through photography and video. The idea of an art that builds a new vision reflects the collective action toward reality, simultaneously expressing the landscape condition and the current entropic, instead of resolving it in the form of an object belonging to an armoured dimension. This change of cultural and visual coordinates found absolute consensus in the words of Simmel when he refers to painting and frame: true line between the contingency and the absolute.

Keywords Land Art. Site-specific. Entropy. Robert Smithson. Landscape.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Origini della Land art. – 3 Alla scoperta dell'Ovest. – 4 Verso un paesaggio entropico. – 5 Conclusioni.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/007

1 Introduzione

Il percorso delineato in questo elaborato analizza la nascita ed i primi anni della Land art, movimento d'arte contemporanea originatosi negli Stati Uniti a cavallo degli anni Sessanta e Settanta, con particolare attenzione ad alcuni lavori e riflessioni dell'artista che teorizzò le prime esperienze del movimento e mise le basi per future esperienze artistiche: Robert Smithson. Figlio di un periodo storico drammatico, si pensi alla Guerra Fredda, alle contestazioni studentesche, al Maggio francese o alla guerra del Vietnam, l'artista rilevò l'urgenza di un cambiamento culturale radicale che implicava un ripensamento di molteplici fattori costitutivi dell'arte di quegli anni. Oltre ad una convergenza rispetto ai vecchi materiali usati, i primi *land artist* furono mossi da una scelta radicale: prendere le distanze dai modelli del passato, cioè da un'estetica modernista o dalla sindrome della cornice e cavalletto, prediligendo in questo modo, un'arte che si sviluppasse al di fuori dei luoghi istituzionali come musei o gallerie.

In questo modo l'arte si confronta con la vita, analizzandola e approfondendola. Si dà così origine ad un tipo inedito di opera: il *site-specific*. Realizzati direttamente nel territorio, con materiali naturali o comunque effimeri, questi interventi evidenziano la rinuncia da parte dei *land artists* a una creazione di oggetti d'arte permanenti, cercando, invece, di svegliare la percezione del pubblico verso la realtà del tempo, richiamando la sua attenzione ai problemi dell'ambiente, dell'ecologia e sociali. I concetti che gravitavano attorno alla Land art sono trasversali ad epoche e culture, infatti alcuni artisti odierni si trovano tuttora a fare i conti con le stesse difficoltà e paradigmi che avevano avuto i pionieri del movimento.

In tal senso mi è parsa appropriata la scelta di questi temi per poter meglio analizzare alcune riflessioni di Smithson, che rappresentano ancora un modello di grande ricchezza e valore per lo studio dell'arte contemporanea. In particolare mi sono concentrato sulle prime opere del movimento e sugli ultimi anni di lavoro dell'artista (1969-1973), periodo nel cui realizzò nove *earthworks*, interventi creati direttamente nel paesaggio e destinati ad essere riassorbiti dalla natura: *Asphalt Rundown*, *Concrete Pour*, *Glue Pour* realizzati nel 1969, *Partially Buried Woodshed*, *Spiral Jetty*, *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* nel 1970, *Broken Circle*, *Spiral Hill* nel 1971, e *Amarillo Ramp* nel 1973. Queste opere, che non potevano più essere intese come sculture, andavano ben oltre l'uso del medium del paesaggio, della roccia o della terra per essere create, sollecitavano invece un tipo di fruizione che trovava terreno fertile in concetti come tempo, entropia, reversibilità, degrado o abbandono.

Nella prima parte del lavoro si fornisce un panorama dell'arte americana di quegli anni attraverso opere di autori come Michael Heizer e Robert Smithson. Le loro prime esperienze artistiche do-

cumentarono, attraverso scritti, immagini fotografiche e progetti, il punto di vista culturale del tempo e il cambiamento radicale che l'arte viveva in quel periodo segnato da guerre, contestazioni e conflitti sociali. In questo fervore culturale nasceva un nuovo tipo di espressione artistica: la Land art, la quale, attraverso le sue prime opere come *Cross*, *Two Parallel Lines* o *Las Vegas Piece*, continuava in ambito postminimalista, quel processo volto a ripensare le interazioni tra l'osservatore e l'oggetto e tra l'oggetto e l'ambiente.

Filo conduttore dei lavori del primo periodo del movimento fu la relazione con il paesaggio naturale: gli artisti si servivano di posti remoti, sconfinati e per lo più lontani dalla modernità e dalle grandi metropoli. La fruizione del pubblico in questo tipo di luoghi diventa difficile, ragione per cui il ruolo della documentazione e dei media all'interno della Land art diventò imprescindibile: far pervenire al pubblico cittadino immagini dell'opera *in situ*.

La fotografia aerea, che ebbe un ruolo fondamentale nella geopolitica mondiale degli anni Sessanta e Settanta, fece parte delle opere. Infatti, nelle mostre di fondazione del nascente movimento, *Earthworks* alla Dwan Gallery di New York e *Earth Art* alla Cornell University di Ithaca, alcuni artisti, come Michael Heizer con la sua opera *Dissipate*, portarono soltanto le fotografie dei loro *earthworks* che si trovavano a migliaia di chilometri delle gallerie. Queste prime esibizioni rappresentarono un vero e proprio *turning point* nel mondo dell'arte: giovani artisti che non si identificavano con la cultura dominante si lasciavano alle spalle la città e il progresso, per confrontarsi con il vasto deserto dell'Ovest, si sporcavano le mani con i nuovi materiali di quell'arte appena concepita: terra, acqua, legno e pietre.

Nella seconda parte del lavoro analizzerò il concetto di entropia in relazione a lavori come *Spiral Jetty* o *Sun Tunnels*, concentrandomi, ancora una volta, sulla figura dell'artista che rifiuta o comunque fugge da un'arte lontana dai clamori del mondo, evidenziando il ruolo di valorizzazione del territorio, il confronto con la realtà e con i problemi connessi all'esecuzione della propria idea. Infine, nella parte conclusiva del testo, evidenzierò il ruolo giocato dall'entropia in relazione al periodo in questione.

2 Origini della Land art

Tra il 1960 e il 1970, Inghilterra e Francia, dopo lunghe guerre, concessero l'indipendenza a una ventina di colonie africane; i sovietici iniziarono a costruire il muro di Berlino; Mao Tse-Tung lanciò la grande Rivoluzione Culturale e in Europa dilagarono le contestazioni studentesche; al tramonto del decennio migliaia di persone manifestavano contro la guerra del Vietnam. In questo periodo, scioperi, occupazioni delle università, marce non violente per sensibilizza-

re l'opinione pubblica e attivismo politico furono fenomeni derivanti da percorsi precedenti che sfociarono in azioni collettive trovando ampio spazio e adesione soprattutto tra i giovani. Di fronte a queste condizioni, l'arte contemporanea si fece carico di un compito centrale, fra gli altri, cioè di rinnovare la percezione visiva. Diversamente dall'arte del ventennio precedente, l'ambiente artistico degli anni Sessanta rifiutava il culto dell'espressione individuale che aveva caratterizzato l'Astrattismo americano del dopoguerra. Infatti alla potenza espressiva appartenente al mondo della raffigurazione, si sostituiva progressivamente un valore di tipo evocativo, nel tentativo di indirizzare l'attenzione del potenziale fruitore non soltanto sulla percezione del messaggio contenuto nell'opera artistica, ma anche al suo proporsi come esperienza coinvolgente per l'osservatore.

Si assistette, dunque, a un progressivo cambiamento dell'operatività artistica, che rifletteva sulla necessità di creare spazi, itinerari ed esorcizzare il vuoto, quest'ultimo ereditato dal *dripping* di Pollock. Durante il secondo dopoguerra, gli Stati Uniti furono lo scenario di un'invasione pittorica che abbracciava tutti gli stili artistici del ventesimo secolo e una miniera di stimoli che sfociavano in nuovi fenomeni, tra cui l'*Action Painting*. Il termine venne coniato nel 1952 da Harold Rosenberg. Il critico statunitense collegò il sorgere dell'*Action Painting* ad una drammatica crisi di identità dell'artista contemporaneo per l'oggettivo restringimento dell'orizzonte conoscitivo delle forme della cultura. Un esponente di spicco fu, appunto, Jackson Pollock, che rifiutò la pittura di cavalletto rendendo celebre la tecnica del *dripping*, ossia l'azione di riempire il supporto creando forme e texture diverse, facendo colare dall'alto vernici e colori. Si cercava, quindi, di lavorare senza bozzetti né filtri agendo direttamente sulla tela. Ancora Rosenberg descrive il fenomeno:

> A un certo momento i pittori americani, uno dopo l'altro, cominciarono a considerare la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, ridisegnare, analizzare o 'esprimere' un oggetto presente o immaginario. La tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento. (Rosenberg 1964, 14)

Sempre in quegli anni, e per la precisione, nel 1967 l'artista Sol LeWitt scriveva:

> I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. (LeWitt 1967, 79-83)

> Chiamerò il genere d'arte a cui sono interessato arte concettuale. Nell'arte concettuale l'idea e il concetto sono l'aspetto più importante del lavoro. Quando un artista usa una forma concettuale d'arte significa che tutti i progetti e le decisioni vengono sviluppate all'inizio e l'esecuzione è cosi secondaria. L'idea diviene una macchina che produce arte.[1]

Da tale considerazione deriva che l'opera d'arte inizia a essere pensata, da parte di alcuni artisti, portatrice di una reazione percettiva diversa e non più come entità autonoma, ne scaturirono così esperienze come la Body art, l'Arte povera, l'Arte ambientale e la Land art, ma pochi tra questi generi ebbero il determinante sviluppo di quest'ultima. L'affermarsi di politiche ambientaliste, il risveglio della coscienza femminista e di nuovi paradigmi artistici, insieme alla continua idea di rifondare la società, soprattutto negli Stati Uniti, diedero luogo a un nuovo tipo di ricerca: sviluppare l'arte in rapporto al paesaggio, alla natura. L'attenzione di alcuni artisti americani, impegnati e interessati all'ambiente, pose le basi per la nascita della Land art. La creazione delle prime opere è riconducibile ad un gruppo di giovani artisti americani: Michael Heizer, Robert Morris, Walter De Maria, Dennis Oppenhein e Robert Smithson, che erano soliti intervenire direttamente nell'ambiente naturale tramite la realizzazione di alcune installazioni *site specific*. Tale concetto indica, infatti, un'opera d'arte creata esclusivamente in relazione alle caratteristiche del luogo in cui si colloca, designando, quindi, un cambiamento radicale rispetto alle opere precedenti alle Avanguardie, che venivano per lo più create nello studio degli artisti e poi, eventualmente, collocate nello spazio pubblico.[2] Questi lavori, realizzati in posti remoti e servendosi di macchinari quali bulldozer e scavatrici, prima d'allora mai usati per fare arte, si rivelarono un'espressione del tutto americana, naturalmente spettacolare, per la grandezza raggiunta dagli interventi degli artisti.

3 Alla scoperta dell'Ovest

In quanto interessati alle testimonianze antropologiche e archeologiche del territorio, i pionieri del movimento non erano legati al paesaggio in senso pittorico ma percettivo; Smithson e Heizer lavorarono insieme al progetto *Isolated Mass* e *Circumflex*, che prese la forma di un anello inciso sulla superficie secca del Massacre Dry Lake, vicino Vyo nel Nevada. Per l'intervento, furono rimosse sei tonnellate

1 Traduzione dell'Autore così come tutte le traduzioni presenti nel testo.

2 Per la nascita del concetto di *site specific* si veda Perelli 2006, 15.

di terra, creando un fosso di circa 36 metri di lunghezza. Questo progetto faceva parte delle famose *Nine Nevada Depressions*, una serie di opere temporanee finanziate dal facoltoso collezionista di Pop art e Minimal art, Robert Scull. Queste opere su vasta scala tagliate direttamente sul terreno di laghi asciutti si estendevano per 830 chilometri attraverso il deserto del Nevada; con il trascorrere del tempo, tutti i lavori sono stati smantellati o deteriorati. La trasformazione dell'opera sarà una costante importante nelle teorie di alcuni esponenti della Land art, soprattutto in quelle di Smithson. Insieme a lui il resto del gruppo si dedicò a pratiche finalizzate a smantellare l'oggetto, tra cui la negazione (tagli, buchi e asportazioni), la durata (lo spazio come fattore temporale), il deterioramento (decomposizione di materiali da un contesto a un altro), la dispersione (disegni prodotti dalla forza di gravità sotto forma di macchie, colate, frane ecc.), la crescita (semina e raccolta), i segni (motivi temporanei e casuali realizzati su superfici pubbliche) e il trasferimento di energia (decomposizione, sterilizzazione).[3]

La zona desertica del Sudovest statunitense fu, quindi, una zona di grande fermento artistico durante gli anni Sessanta: gli artisti si recavano in queste lande desolate per realizzare i progetti della nuova e nascente Land art. È importante sottolineare l'importanza della scelta del luogo; nel celebre saggio *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, del 1968, Robert Smithson affronta il tema del deserto, indagando sulle scelte di altri artisti e raffigurando alcuni esempi e progetti.

> The desert is less 'nature' than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absences and burn off the water (paint) on his brain. (Smithson 1996, 109-10)
>
> Il deserto è meno 'natura' che concetto, uno spazio che nasconde i confini. Quando l'artista va nel deserto, arricchisce la sua essenza e brucia l'acqua (pittura) nella sua mente.

Un importante aspetto da considerare, direttamente riferibile a questo tipo di opere, è quello della visione, si sostiene che la visione dall'alto implichi uno sguardo totalizzante e onnicomprensivo e generi la sensazione di osservare qualcosa, mentre quella dal basso suggerisca un'idea di partecipazione, l'effetto fenomenologico di camminare attraverso lo spazio.[4]

Robert Morris, che prese parte alla Land art con qualche opera occasionale, fece un viaggio in Perù nel 1975 per visitare le affasci-

3 Sulla Land art in relazione all'oggetto artistico si veda Kastner, Wallis 2006, 28.

4 Sulla percezione dell'opera si veda Kastner, Wallis 2006, 30.

nanti e suggestive linee di Nazca, enormi disegni sul terreno, geoglifi, realizzati dalla civiltà precolombiana Nazca tra il 500 a.C. e il 500 d.C. Le linee sono state tracciate rimuovendo le pietre, contenenti ossido di ferro, o raschiando la superficie del deserto, lasciando così un contrasto con il pietrisco sottostante, più chiaro. Questi reperti archeologici sono per lo più figure geometriche, rappresentazioni di animali, piante, esseri umani e labirinti. I geoglifi peruviani, veri e propri *earthworks* del passato, raggiungono misure di vera rilevanza: alcuni uccelli sudamericani, come il condor, sono rappresentati con figure di oltre 200 metri di lunghezza.

Al ritorno dal suo viaggio, Morris scrisse l'articolo «Aligned with Nazca» per la rivista *Artforum* nell'ottobre 1975, in cui riflette sulle relazioni fisiche e psicologiche che legano lo spettatore ad un contesto naturale dall'estesa spazialità, come il deserto costiero di Nazca. Il suo testo si divide in due sezioni: la prima parte è da considerare narrativa, in quanto si concentra sui dettagli del viaggio, sulle prime impressioni del posto e sugli aspetti relativi all'esperienza personale; la seconda parte è più analitica, riguarda le connessioni che avrebbero i geoglifi con alcuni interventi artistici dell'epoca. Inoltre, si mette in discussione il concetto di spazio nel quale esistono tali interventi artistici che hanno una intrinseca connessione con il suolo; l'unico parametro in grado di valorizzare la rappresentazione orizzontale propria di questi tracciati è quello di vivere un'esperienza fenomenologica a contatto diretto con il deserto. La matrice comune che unisce questi antichi *earthworks* è dunque un'estensione verso l'orizzonte; ciò che invece li differenzia è il modo in cui si congiungono con il deserto. Nel caso dei geoglifi con forme umane e animali c'è un'apertura senza limiti verso il paesaggio circostante, mentre, per quanto riguarda le figure labirintiche e geometriche, c'è una vera e propria chiusura rispetto all'esterno.

Si potrebbe evidenziare, dunque, in entrambi i casi, l'importanza della percezione visiva, sia a livello del terreno, *ground level*, che aereo; tutte e due risultano essenziali per la corretta fruizione dei lavori. Soltanto dall'alto si potranno apprezzare le loro intere forme; se si compie, invece, l'azione di camminare seguendo le linee non si potrà mai averne la concezione totale, per via delle enormi dimensioni. Nel tentativo di sperimentare nuove e alternative modalità artistiche, alcuni protagonisti della Land art si servirono della fotografia come parte vitale dell'opera conclusa, soprattutto per documentare i lunghi viaggi, o la procedura delle opere nel lontano deserto, la fotografia aerea molto spesso garantiva questi aspetti. Infatti, durante la Guerra Fredda, a cavallo degli anni Sessanta, essa ebbe un ruolo fondamentale nella geopolitica mondiale. Nel 1967, le Nazioni Unite presentarono e approvarono, per la prima volta, il celebre *Outer Space Treaty*. I principi espressi in questo trattato multilaterale, che coinvolgeva in particolar modo l'URSS, gli Stati Uniti e il Regno Unito,

vietavano l'uso dello spazio extra-atmosferico per fini bellici, e cercavano, invece, di dare una spinta alla ricerca scientifica, spaziale e atmosferica. Alla fine degli anni Sessanta, la popolazione statunitense aveva già una certa familiarità con la fotografia aerea: si pensi alle vedute della Terra riprese dalle navicelle spaziali *Mercury* e *Gemini* pubblicate a colori sulla rivista *Life*,[5] oppure all'indimenticabile *Earthrise*, scattata il 24 dicembre 1968 durante la missione *Apollo 8*. L'effetto di queste prime immagini satellitari fu determinante, perché l'umanità iniziò a far esperienza con un nuovo concetto fotografico legato per lo più ai cambi climatici, ai fenomeni naturali, al mondo della ricerca e non più al background missilistico.

Se le prime esperienze scientifiche furono di grande rilevanza e lasciarono importanti tracce da essere sviluppate per l'evolversi di quell'ambito, anche alcuni artisti si servirono di questi strumenti per approfondire il mondo della percezione visiva. Ne è un esempio l'opera *Three Continent Project* di Walter De Maria, uno degli *earthworks* più imponenti e ambiziosi di tutta la storia. Il progetto consistette nel tracciare, in tre continenti, diversi canali di circa un chilometro e mezzo, non troppo profondi, sulla superficie della terra. Nel deserto del Sahara l'orientamento del tracciato era da nord a sud, in India da est a ovest, mentre negli Stati Uniti De Maria decise di fare un quadrato. L'idea era quella di fare fotografie satellitari dei tre lavori per poi sovrapporre i risultati, creando, in questo modo, un'immagine omogenea e altamente simbolica: una croce dentro un quadrato. Per quanto riguarda la parte del progetto nel Sahara, De Maria si recò a Hassi Messaoud, un remoto paesino petrolifero dell'Algeria. Ci rimase per nove giorni, organizzando, pianificando dettagli e cercando il posto adatto per gli scavi. La presenza dell'artista non passò inosservata alla popolazione locale, soprattutto quando mise in funzione i bulldozer, che avrebbero tracciato i fossati nella sabbia. Le linee passavano molto vicino a due importanti riserve petrolifere dello stato, Gassi Touil e Rhourd Nous. Probabilmente la polizia locale interpretò i disegni nel deserto, fatti da stranieri, come vere e proprie vie d'acceso alla zona dei pozzi, perciò il 13 gennaio 1969, De Maria, il suo gallerista Heiner Friedrich e parte della squadra dei lavori furono arrestati e interrogati dalla polizia algerina, la quale confiscò le registrazioni state fatte fino a quel momento del progetto. Successivamente, l'artista informò, in una lettera al suo amico Robert Scull, che furono trattati come vere spie internazionali di petrolio. (Bourdon 1969, 89).

Tutti gli artisti della Land art hanno utilizzato molto consapevolmente le possibilità del mezzo fotografico studiando le inquadrature

5 Sullo sviluppo dell'arte contemporanea alla fine degli anni Sessanta si veda Kastner, Wallis 2006, 30.

nel tentativo di restituire il senso dello spazio e la sua immensità.[6] Michael Heizer sottolineò che le immagini didascaliche e di testimonianza erano una modalità attraverso la quale il pubblico avrebbe potuto esercitare una corretta fruizione dell'*earthwork*:

> Many people complain that no one will see these works because they are too far away, but somehow people manage to get to Europe every year. They'll go all the way to Paris [...] to look at the Mona Lisa. There is no difference. It's an illusion people have that these things can't be seen. You don't complain that you'll never see the Gizeh pyramid because it's half way around the world in the middle of Egypt, you just go and look at it. (Heizer, Brown 1984, 42)

> Molta gente si lamenta che nessuno vedrà questi lavori perché troppo lontani, ma in qualche maniera la gente riesce ad andare in Europa ogni anno. Riescono ad andare a Parigi [...] a vedere la Mona Lisa. Non c'è differenza. È un'illusione che la gente pensi che queste cose non si possono vedere. Non ti lamenti del fatto di non aver mai visto le piramidi di Giza perché sta dall'altra parte del mondo, nel mezzo dell'Egitto, semplicemente parti e vai a vederle.

Il giovane artista presentò in occasione della prima mostra del movimento intitolata *Earthworks*, una gigantesca fotografia della sua opera *Dissipate*, che era stata realizzata nello stato del Nevada, utilizzando la superficie di un lago prosciugato e screpolato nel Black Rock Desert. Questo monumentale intervento consisteva in cinque enormi fosse rettangolari, ricoperte all'interno con lastre d'acciaio e legno, disposte in modo casuale. È da sottolineare che la lenta trasformazione delle fosse era imminente per le caratteristiche del lago scelto dall'artista, infatti l'opera, 'dissipandosi', lo avrebbe incorporato al punto da trasformarlo in una parte di sé.[7] Il titolo della mostra derivava da un libro fantascientifico dello scrittore inglese Brian W. Aldiss, *Earthworks*, il quale è un ritratto psicologico di un'umanità allo stremo delle sue forze che ha intrapreso un viaggio senza ritorno a causa della sfrenata avidità nei confronti della natura ed il mondo circostante e all'eccessivo uso di prodotti chimici sulla terra ormai irrecuperabile. Il romanzo è ambientato in un mondo che vive una forte catastrofe ambientale e un'estrema disuguaglianza socio-economica. Le principali città sono affollatissime e controllate da uno stato di polizia. Al di fuori del panorama cittadino, si respira una lotta tra gruppi di agricoltori e viaggiatori sovversivi che hanno tagliato i ponti con ogni controllo sociale.

6 Sulla nascita della Land art si veda Riout 2002, 260.

7 Sul processo di decomposizione dell'opera si veda Poinsot 1999, 97.

Nella mostra, Robert Smithson espose uno dei primi *Nonsites*: *Franklin, New Jersey*, per il quale dispose per terra in ordine geometrico cinque contenitori trapezoidali di legno dipinto e di diverse grandezze, evocando chiaramente un'opera minimalista. I materiali che si trovavano dentro erano per lo più rocce e terra provenienti dal luogo rappresentato, le Franklin Furnace Mines. Sulla parete attaccò fotografie e carte topografiche del progetto. L'idea del *Site* e del *Nonsite*, due termini che giocano sull'antinomia *Sight* e *Nonsight*, era espressione di una dialettica fra lo spazio esterno e quello interno, una decontestualizzazione, nel miglior stile duchampiano. Il pubblico poteva assistere alla presenza del *Nonsite*, cioè l'opera, senza recarsi al *Site*, le miniere del New Jersey, che a loro volta erano state private per sempre dal *Nonsite*.

Smithson vide nella fotografia non solo una semplice testimonianza visiva del processo di costruzione e realizzazione di un *earthwork*, bensì una componente integrale dell'opera; quando, insieme a Nancy Holt, sua moglie, usciva per fare passeggiate o sopralluoghi al fine di cercare possibili scenari di lavoro e analizzare una determinata zona, scattare foto era una priorità. Le immagini fatte partivano quasi sempre da un microcosmo che andava via via ingrandendosi. Smithson sceglieva primi piani di formazioni geologiche, macerie, frammenti di ferro ossidato per poi scattare una panoramica di un paesaggio dove c'era entropia. In uno dei suoi primi saggi, l'artista dimostra la crescente attenzione non solo al ruolo della fotografia nell'arte ma anche alla presenza delle periferie in città.

4 Verso un paesaggio entropico

In *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Smithson descrive un viaggio compiuto il 30 settembre del 1967 da New York a Passaic, sua città natale, attraverso alcune immagini, scattate con la sua *Instamatic*, ai 'monumenti urbani' trovati per strada. Si tratta di un percorso fatto su un autobus locale e a piedi verso luoghi simbolici che lo aiutarono a riflettere sul punto di vista territoriale e geologico di Passaic. Durante il racconto, Smithson fa alcune citazioni del libro *Earthworks* di Brian W. Aldiss, che abbiamo già ricordato, e che aveva comprato prima di salire sull'autobus, paragonando in un certo modo il decadente e abbandonato sobborgo cittadino al futuro apocalittico ipotizzato nel libro.

I cinque monumenti presi in considerazione nel saggio di Smithson sono: un ponte di acciaio e legno che attraversa il fiume Passaic, The Bridge Monument Showing Wooding Sidewalks, un ponte di barche con una torre di trivellazione, Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, alcuni tubi di scarico, The Great Pipe Monument e The Fountain Monument, infine un contenitore di sabbia in un

parco giochi, The Sand-Box Monument, detto anche The Desert. Ciò che Smithson intende mettere in risalto con questa testimonianza fotografica è l'importanza del paesaggio entropico che si trova nei sobborghi, ovvero un'area devastata dal progresso e dal consumismo, consumata dal tempo e a lungo dimenticata. Acquedotti enormi che rovesciavano tossine nel fiume, ponti che dividevano le acque, tubature che serpeggiavano come rettili su terreni aridi e sabbionaie che sembravano tombe aperte nei parchi della città, erano alcune delle opere scelte per evidenziare la memoria e i vuoti culturali della sua città natale, la quale ebbe un importante passato industriale che avrebbe aumentato il livello di entropia, diventando così un vero e proprio paesaggio entropico.

L'entropia, ovvero l'indice di disordine di un sistema che porta a un'irreversibile decadimento dell'energia della materia, è un concetto che l'artista riprende dalla termodinamica e dalla meccanica quantistica. Quando il disordine di un sistema rivela un aumento, ne scaturisce automaticamente un altro aumento di entropia, mentre una diminuzione del disordine di un sistema è associata a una diminuzione di entropia. Il concetto venne largamente utilizzato durante tutto il Novecento grazie alla grande quantità di fenomeni che aiutò a comprendere, tant'è che uscì dall'ambito prettamente fisico e divenne familiare nella teoria dell'informazione, nell'economia e nell'arte. L'antropologo francese Claude Lévi-Strauss formulò alcune regole di questo concetto, affermando che: tanto più è complessa l'organizzazione culturale di una società, tanta più entropia essa produce e tanto più sviluppata è la struttura, maggiore sarà il suo deterioro.[8]

La famosa spirale realizzata nel 1972 *Spiral Jetty*, uno dei lavori più significativi e celebri di tutta la Land art, è situata nella zona del Great Basin nello stato dello Utah, in una delle sponde del Great Salt Lake, non molto distante dal luogo in cui si trova l'opera della Holt, *Sun Tunnels*. Questo imponente *earthwork* dalle forme chiaramente minimaliste fu finanziato completamente dalla mercante d'arte nonché amica di Smithson, Virginia Dwan, di cui abbiamo già parlato, e dal direttore della Ace Gallery di Los Angeles, Douglas Christmas. Il punto esatto dove nasce è Rozel Point, una piccola penisola di rocce del periodo Terziario composta di nere colate di basalto alternate a strati irregolari di calcare grigiastro. L'intervento si presenta come un terrapieno a forma di spirale che nasce dalla riva e si sviluppa verso il lago per una lunghezza di 460 metri e una larghezza di 4,6 metri. Per creare l'opera furono rimossi con l'aiuto di bulldozer più di 6.500 tonnellate di relitti, pietra, sabbia e terra.

L'interesse per i laghi asciutti, il deserto e i luoghi abbandonati di Smithson nasce dalle prime esperienze della Land art, quando insie-

8 Per il pensiero di Lévi-Strauss mi sono servito dell'ottima sintesi di Moravia 1973.

me a Heizer, De Maria e Holt si era recato, come abbiamo già ricordato, verso le zone marginali e sconfinate del Sudovest americano: luoghi come Mono Lake, Massacre Dry Lake o Mojave Desert erano scenari delle loro ricerche che miravano al ritrovamento di nuove aree dove intervenire. Durante quegli anni, Smithson aveva scoperto attraverso alcuni racconti, saggi e libri l'atmosfera naturale del deserto, sentendosi profondamente attratto da nuove culture e paesaggi ancora incontaminati. Così come è successo con Robert Morris, che addirittura aveva viaggiato verso il Sud del Perù soltanto per vedere le linee di Nazca, per poi scrivere il già citato «Aligned with Nazca», si ispirò chiaramente ad alcuni fenomeni che si succedevano nella principale zona desertica del Sudamerica, ovvero una regione tra il Cile, la Bolivia e il Perù, che comprende zone secche e laghi a un'altezza considerevole.

Una grande influenza per Smithson fu sicuramente esercitata dal libro *Vanishing Trails of Atacama* di William Rudolph, del 1963, dove si analizzavano dal punto di vista geologico i più importanti laghi salati della Bolivia e le loro fasi di essiccazione, nonché la fauna e la flora di tutto l'ecosistema del Deserto di Atacama, il luogo più arido del mondo, nel Nord del Cile (Rudolph 1963). Non è il caso di Smithson, che si dedicò a studiare e analizzare questo ed altro luoghi situati nel cuore della Cordigliera delle Ande, come il famoso Salar de Uyuni, il maggiore e più alto deserto di sale del mondo o le lagune Verde e Colorada. Smithson scoprì in questo modo, un strano fenomeno naturale che si produce durante alcune stagioni dell'anno, ovvero la colorazione rossastra delle acque dovuta ai sedimenti di colore rosso intenso e ai pigmenti di un tipo particolare di alga che cresce in quell'ecosistema. Così, in un determinato periodo, tutto il lago andino diventa uno specchio d'acqua rossa, creando uno spettacolo visivo unico nel mondo. Poiché Laguna Colorada è una zona molto ricca di diversi minerali, i colori variegati e intensi di quelle terre suscitarono uno speciale interesse nell'artista. Infatti questo lago al suo interno conta intere isole del minerale borace che, se viste da lontano, si mischiano con l'ambiente circostante, creando una vera e propria tavolozza da pittore. Nel libro *The Useless Land* di John Aarons e Claudio Vita-Finzi, dove si accenna questo suggestivo luogo, e al quale Smithson fece riferimento quando parlò delle origini di *Spiral Jetty*, si trova l'ispirazione cromatica dell'*earthwork* nel Great Salt Lake:

> The basalt (and the shores) is black, the volcanos purple, and their exposed interiors yellow and red. The beach is grey and the lake pink, topped with the icing of iceberg-like masses of salts. (Aarons, Finzi 1960, 129)
>
> Il basalto (e le rive) sono neri, i vulcani viola, e le loro parti interne sono gialle e rosse. La spiaggia è grigia ed il lago rosa da dove escono, per finire, masse di sale che sembrano punte di iceberg.

L'industria petrolifera, lo sfruttamento minerario e i cercatori d'oro avevano modificato il panorama di quel lago al punto da farlo diventare un paesaggio apocalittico, Smithson racconta:

> Old piers were left high and dry. The mere sight of the trapped fragments of junk and waste transported one into a world of modern prehistory. The products of a Devonian industry, the remains of a Silurian technology, all the machines of the Upper Carboniferous Period were lost in those expansive deposits of sand and mud. (Aarons, Vita-Finzi 1960, 129)

> I vecchi moli sono stati lasciati a prosciugarsi. La vista dei frammenti intrappolati di spazzatura e rifiuti mi trasportavano ad un mondo di modernità preistorica. I risultati di una industria del periodo Devoniano, i resti di una tecnologia Siluriana, tutte le macchine del periodo Carbonifero superiore erano rimaste disperse in un deposito di sabbia e fango.

È evidente quindi, anche in *Spiral Jetty*, il desiderio dell'artista di continuare ad analizzare il concetto di entropia rendendo noto il deterioramento di un determinato luogo, attraverso l'interessamento allegorico della rovina o del luogo abbandonato. Con questo *earthwork* Smithson analizzava nuovamente la tendenza di tutte le cose verso un'irreversibile disintegrazione. Questo anello preistorico affonda le sue radici nelle ricerche che l'artista aveva fatto negli anni precedenti. Viaggi attraverso siti sconfinati, visite alle riserve indiane, analisi di culture precolombiane e studi geologici e minerari possono intendersi come costanti movimenti nella vita personale di Smithson. La spirale diventa quindi uno dei *leitmotif* dei suoi sviluppi artistici e personali. Nel saggio *Towards the Development of an Air Terminal Site* del 1967, egli aveva descritto una proposta per un nuovo terminal aereo tra Forth Worth e Dallas, oggi uno degli aeroporti commerciali più trafficati al mondo. Il progetto artistico allora presentato prevedeva che tutto il nuovo aeroporto prendesse la forma architettonica di una spirale gigantesca per essere visto dall'alto; l'intervento, che non vide mai la luce, avrebbe coperto una superficie maggiore di quella del Central Park di New York. *Towards the Development of an Air Terminal Site* si incentrò soprattutto nell'analisi della percezione aerea dell'ipotetica struttura, la quale ormai era vitale per Smithson.

Le proiezioni mentali che l'artista aveva della Terra e della sua rotazione vengono fuori sotto forma di pensieri nelle affermazioni che formulò quando spiegò al suo primo arrivo di ricognizione del luogo, dopo aver guidato per ore attraverso paesaggi totalmente suggestivi di entropia, colori e forme la decisione di creare un imponente anello minerale sulle rive del Salt Lake. Una leggenda locale racconta che

esiste nella parte più profonda del lago un sistema di caverne sottomarine collegate direttamente con l'Oceano Pacifico. Questo fenomeno geologico produrrebbe i famosi gorghi che si vedono nell'acqua e che suggeriscono un immediato collegamento con la forma centrifuga dell'*earthwork*. La stratificazione di materiale che tanto interessò l'artista (roccia, pietre, sale, detriti) fu creata volontariamente mediante un processo di costruzione con l'aiuto di camion e bulldozer. Alcuni mesi dopo la realizzazione dello spirale, l'intervento soffrì i cambiamenti naturali del paesaggio: questo evento portò a una lunga immersione dell'opera dovuta ad un inatteso innalzamento delle acque lacustri. Soltanto nel 1993 la superficie del lago iniziò a scendere, lasciando intravedere sulle rocce i cristalli di sale che si erano formati durante gli anni. La trasformazione dell'*earthwork* non sconvolse l'artista, anzi trovò la circostanza molto positiva per lo sviluppo e la vita del *Jetty*. Nell'intervista rilasciata ad Alison Sky, forse uno degli ultimi colloqui, riprese il discorso sollecitandoci ad «accettare la situazione entropica» e «imparare ad assimilare le cose che sembrano di cattivo gusto».[9] L'idea di un'estetica dell'entropia e dell'importante valore artistico di alcuni minerali, era stata difesa e portata avanti sin dagli esordi teorici dell'artista. Nel già citato *A Sedimentation of the Mind: Earth Project*, aveva manifestato il suo interesse per l'ossidazione del ferro e per tutto ciò che ne scaturiva dopo (Smithson, 1996, 106).

Si può affermare a questo punto che l'opera può essere percepita come un tutto diviso in tre parti che agiscono contemporaneamente tra di loro: l'*earthwork* sulle rive del lago, il saggio *Spiral Jetty* e infine il film omonimo, che testimoniò tutto il processo di lavoro e le sue diverse fasi. Durante gli anni che il molo a spirale rimase sommerso, l'unico modo per ammirare l'opera fu attraverso le immagini del fotografo romano Gianfranco Gorgoni, che all'epoca si trovava negli Stati Uniti per compiere un viaggio fotografico *coast to coast*, o dal film *Spiral Jetty*,[10] girato dallo stesso Smithson e dal cineasta Robert Fiore, con l'assistenza di Nancy Holt e Virginia Dwan. Le fotografie di Gorgoni divennero celebri, non solo perché furono le uniche che la coppia Smithson-Holt decide affidare all'obiettivo di un professionista, ma anche perché l'opera venne esaltata da difficili riprese fatte da un elicottero quindi con una visione dall'alto. Si pensi agli scatti dei geoglifi di Nazca o alle prime fotografie satellitari attraverso le quali ci si rende conto della progressiva importanza della percezione dall'alto.

Spiral Jetty è stato l'unico film girato e completato in vita dall'artista, fu presentato ufficialmente nell'autunno del 1970 alla Dwan

9 Sul concetto di entropia nell'arte si veda Smithson 1996, 301-9.

10 *Spiral Jetty* (1970), 16 mm film, colore, suono, 35', prodotto con Robert Fiore, Nancy Holt e Barbara Jarvis.

Gallery e si può prenderne visione facilmente in alcuni siti internet. La struttura del filmato e le decisioni visive dell'artista evidenziano un linguaggio sperimentale, ovvero una ricerca. Dalle prime immagini nel *movie treatment* si rileva che il film è diviso sostanzialmente in due parti. La prima è costituita da alcuni *frames* che rimandano al mondo della letteratura, della fantascienza e dell'antropologia, un chiaro riflesso degli interessi di Smithson che serve da premessa per capire meglio ciò che verrà. La seconda e ultima parte del film è stata girata con una cinepresa aviotrasportata, la scelta ricadde sulla radice linguistica della parola 'elicottero' che evoca non solo la spirale, ma anche la forma elicoidale di una bobina di pellicola:

> For my film (a film is a spiral made up on frames) I would have myself filmed from a helicopter (from the Greek *helix*, *helikos* meaning spiral) directly overhead in order to get the scale in terms of erratic steps. (Smithson 1996, 148)

> Per il mio film (un film è una spirale fatta da tanti frame) vorrei girare alcune scene da un elicottero (dal greco *helix*, *helikos*: spirale) direttamente dall'alto, in modo da avere la scala in termini di passaggi erratici.

L'altro intervento da considerare è il celebre *Sun Tunnels* di Nancy Holt. Quest'opera, iniziata nel 1973, si trova nel Great Basin Desert nello Utah. La stessa artista comprò il terreno per poter concretizzare il progetto. In un articolo edito su *Artforum* spiegò:

> *Sun Tunnels* is in north-western Utah on land I bought specifically as a site for the work. The forty acres are in a large, flat valley with saline soil and very little vegetation. It's land worn down by Lake Bonneville, an ancient lake that gradually receded over thousands of years, the Great Salt Lake is what remains of the original lake today. (Holt 1977, 32-7)

> *Sun Tunnels* si trova nel nordest dello Utah in un luogo che ho comprato appositamente per realizzare il lavoro. I 40 acri di terreno sono in una larga e piatta valle di superficie salina e poca vegetazione. Questa terra è stata logorata dal lago Bonneville, un vecchio lago che per un centinaio di anni si è gradualmente ritirato, infatti il Great Salt Lake e ciò che rimane oggi del lago originale.

Analogamente ai lavori di Heizer e Smithson l'artista trovò nel deserto un luogo che offre le condizioni necessarie per sviluppare un *earthwork*, ma anche la possibilità di mettere in evidenza una sorta di trascendenza e rivelazione, concetti che propongono una visione insignificante dell'uomo di fronte all'immensità della natura. Il lavo-

ro è costituito da quattro grandi tubi di cemento di 5 metri e mezzo di lunghezza e quasi 3 metri di altezza disposti a forma di croce, orientati esattamente verso le prime luci dell'alba, del tramonto e dei solstizi d'estate e d'inverno, quindi ogni pezzo reagisce in maniera diversa al sole. La percezione dell'opera cambia man mano che il fruitore si avvicina al posto dove riposano i giganti di cemento. Infatti, per poter sopportare il calore del deserto, e scoprire contemporaneamente un'altra particolarità artistica del lavoro, bisogna entrarci. La Holt decise di forare la parte superiore di ogni struttura, con dei buchi che formano quattro costellazioni: Capricorno, Drago, Perseo e Colomba, e differiscono in relazione alla grandezza delle stelle rappresentate. All'interno, quindi, si possono riconoscere le forme stellari di luce solare che si riflettono sulle pareti scure e danno vita a un'inversione del rapporto cielo-terra. I tunnel solari risultano elementi importanti anche per avere una migliore percezione del luogo dato che la visione che si ha nel deserto è troppo grande per essere colta senza punti di riferimento. Si corre il rischio di trovarsi in una sorta di confusione ottica, o di smarrimento cognitivo, così, attraverso i colossi di calcestruzzo, alcune parti del paesaggio possono essere inquadrate. Questo interesse della Holt per la creazione di un *earthwork* che mirasse a un'indagine diretta della percezione dello spazio e soprattutto del tempo, si evidenzia chiaramente nelle sue affermazioni:

> Time is not just a mental concept or a mathematical abstraction in Utah's Great Basin Desert. Time takes on a physical presence. The rocks in the distance are ageless; they have been deposited in layers over hundreds of thousands of years. (Holt 1977, 32-7)

> Nel Great Basin Desert nello Utah il tempo non è solo un concetto mentale o un'astrazione matematica. Il tempo assume una presenza fisica. Le rocce che sono in lontananza non invecchiano; sono state deposte in più livelli nel corso di centinaia di migliaia di anni.

5 Conclusioni

Il presente elaborato è nato dal desiderio di approfondire alcune tematiche di genere che ho avuto modo di apprendere nel mio percorso accademico, in particolare il ruolo dell'artista contemporaneo e la sua funzione all'interno della società. Ho deciso di analizzare questi argomenti poiché, a cinquant'anni dai primi *earthworks*, la Land art è ancora un modello legittimo ed efficace, nonché di una ricchezza insostituibile. Ritengo quindi che sia di grande interesse e attualità prendere in considerazione i rapporti tra arte, società e natura, come cercavano di fare i primi *land artist*, in particolare Robert

Smithson. Come ha sostenuto l'artista inglese Peter Dunn, bisogna muoversi come *context provider* anziché come *content provider*, favorendo incontri e conversazioni.[11] Instaurare il dialogo collocandosi al di fuori dei luoghi deputati dell'arte come gallerie e musei, trovando una forte consonanza con le prime esperienze della Land art, si pensi a *Spiral Jetty* o *Sun Tunnels*, che avevano in comune l'interesse per gli spazi aperti, per il deserto e per un paesaggio totalmente naturale, lontano dalla città. Certo in questo modo ancora una volta l'arte si avvicina e si confronta con la vita, diventa vita o, meglio, punta a farsi vita svalutando o tenendo in non cale la forma. Questa tendenza o aspirazione che, stando ad un pensatore come Simmel, emerse già con Van Gogh ed è proseguita fino a esplodere nell'arte degli anni Sessanta e Settanta.[12]

Si potrebbe dire che così si contesta l'arte del passato o meglio i modelli del passato per sostenere un'arte che si confronta e si sporca con la vita. All'interno della Land art quest'azione comparve con alcune dinamiche analizzate nel primo capitolo: i viaggi di Michael Heizer verso i vasti deserti dell'Ovest americano, l'interesse di Robert Morris per le civiltà precolombiane che poco avevano a che fare con le grandi metropoli americane, oppure le passeggiate di Smithson attraverso la città industriale di Passaic, che li servirono anche per misurarsi con la vita di periferia, dove il deterioro sociale è evidente.

Certo Smithson di fatto invera l'insofferenza per un'arte in cui l'elaborazione formale è tutto: un'arte che si caratterizza per una sorta di fuga dal mondo motivata con la ricerca della bellezza o delle verità eterne. Quelle verità alle quali ha sempre aspirato l'artista del passato chiuso nel suo atelier lontano dai clamori del mondo. Un'arte insomma che trascende il mondo. Smithson invece è l'artista che, direbbe Baudelaire, rinuncia all'aureola, si sporca con il mondo e richiama l'attenzione su di esso, sulle sue bellezze come sulle sue brutture.

11 Su Peter Dunn e il concetto di *context provider* in contrapposizione a quello di *content provider*, vedi Kester 2004, 1-3.

12 Sullo sviluppo dell'arte contemporanea si veda Simmel 1976, 105-65.

Bibliografia

Aarons, J.; Vita-Finzi, C. (1960). *The Useless Land: A Winter in the Atacama Desert*. London: R. Hale.
Bourdon, D. (1969). «What on Earth!». *Life*, 16, 80-6.
Heizer, M.; Brown. J. (1984). *Sculpture in Reverse*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art Press.
Holt, N. (1977). «Sun Tunnels». *Artforum*, 15, 32-77.
Kastner, J.; Wallis, B. (2006). *Land Art e Arte Ambientale*. Londra: Phaidon Press.
Kester, G.H. (2004). *Conversation Pieces*. California: University of California Press.
LeWitt, S. (1967). «Paragraphs on Conceptual Art». *Artforum*, 10, 79-83.
Moravia, S. (1973) *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*. Firenze: Sansoni.
Perelli, L. (2006). *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*. Milano: Franco Angeli.
Poinsot, M. (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève; Villeurbanne: Musée d'Art Moderne et Contemporain; Institut d'Art Contemporain.
Riout, D. (2002). *L'Arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Torino: Einaudi.
Rosenberg, H. (1964). *La tradizione del nuovo*. Milano: Feltrinelli.
Rudolph, W. (1963). *Vanishing Trails of Atacama*. New York: American Geographical Society. https://doi.org/10.2307/1792297.
Simmel, G. (1976). *Il conflitto della cultura moderna*. Roma: Bulzoni.
Smithson, R. (1996). *The Collected Writings*. California: University of California Press. https://doi.org/10.5860/choice.33-5523.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

La scultura monumentale del XX secolo: il caso studio di Francesco Somaini

Sara Esposito
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract In the case study of Francesco Somaini's artistic activity, a new theory of monumental sculpture is identified as an alternative to the tradition of the celebratory monument. The sculptor formulated the programmatic manifesto *Urgenza nella città* (Mazzotta Editore, 1972) with the goal of creating pioneering environments in the cities, according to a new conception of art and society.

Keywords Sculpture. Italian postwar art. Art in public space. City of 20th century. Art criticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Architecte de la sculpture*: la ricerca di una nuova dimensione della scultura. – 3 La scultura come intervento urbano e autorappresentazione collettiva.

1 Introduzione

Il presente studio propone un'indagine sulla scultura monumentale del XX secolo e prende le mosse dalla distinzione di due caratteri nella ricerca contemporanea: la plastica figurativa e quella non figurativa. La prima, intesa come immagine celebrativa di un potere egemonico, si associa alla rappresentazione figurativa, mentre la seconda, oggetto di questa ricerca, è concepita come autorappresentazione di una collettività e dialoga con le poetiche dell'Informale della prima metà del XX secolo, come nel caso dello scultore comasco Francesco Somaini.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/008

Il termine 'monumentale' si associa all'azione del *monere*, ovvero ricordare. La scelta del soggetto di questo genere è spesso ricaduta su *exempla virtutis*, il cui prestigio era rappresentato dalla loro statura. Nella messa in discussione dell'autorità e conformità del pensiero, le poetiche contemporanee hanno gradualmente allontanato l'idea di monumento per contestare il concetto di egemonia che esso rappresenta (Kultermann 1967, 153). Il caso dell'artista Francesco Somaini è in questo senso molto originale; le sue sculture, connotate da uno spiccata dimensione monumentale, hanno operato per la promozione di un nuovo messaggio collettivo. La pubblicazione del manifesto programmatico scritto a quattro mani con Enrico Crispolti *Urgenza nella città*, pubblicato nel 1972 con Mazzotta Editore, propone soluzioni rivoluzionarie al problema della scultura contemporanea.

2 *Architecte de la sculpture*: la ricerca di una nuova dimensione della scultura

La formazione di Somaini è segnata da esperienze e studi tra loro diversi. Nato nel 1926 a Lomazzo, nella provincia di Como, egli segue per qualche anno i corsi di scultura all'Accademia di Brera. È costretto dopo pochi anni ad abbandonarli per conseguire, su insistenza della famiglia, la laurea in giurisprudenza. Nonostante la pressione esercitata dalla famiglia, egli decide comunque di riprendere la propria formazione artistica.[1] Di carattere determinato, si dedica completamente alla propria arte e ottiene già a ventiquattro anni il primo riconoscimento con l'ammissione alla Biennale di Venezia e poco più che trentenne si aggiudica il premio come miglior scultore straniero alla Biennale di San Paolo del Brasile del 1959.[2] Quest'ultimo riconoscimento, in particolare, ha contribuito alla diffusione del suo nome fuori dall'Italia e, solamente un anno dopo, presenta la sua mostra personale all'Italian Cultural Institute di New York, insieme a Giulio Carlo Argan. Per i due, il critico e l'artista, da questo momento inizia un fruttuoso sodalizio il cui risultato più significativo è espresso nella mostra del 1974 a Salisburgo.

Come altri artisti plastici attivi a Milano, i suoi primi passi nell'arte plastica si muovono in continuità con l'esperienza della scultura figurativa di quegli anni; egli guarda, come molti artisti a lui contemporanei, l'esempio di Marini, nonché i modelli del gotico e tar-

1 Per un approfondimento sulla biografia dell'artista si veda Somaini, Crispolti 1997, 304-26.

2 La giuria era presieduta dal segretario generale della Biennale di Venezia, Gian Alberto dell'Acqua. Nella stessa occasione della biennale brasiliana il Gran Premio viene assegnato a Barbara Hepworth (*5^ Bienal de S. Paulo* 1959, 515-16).

dogotico mitteleuropeo. La sua attenzione è diretta soprattutto alla decorazione architettonica attraverso la quale sperimenta una figurazione a soggetto religioso.[3] Nella stessa cittadina di Como si era infatti formato, durante gli anni giovanili di Somaini, un gruppo di artisti, architetti e letterati, i cosiddetti 'iniziati del romanico' (Campini 1954). Essi erano dediti insieme al teorico del primordialismo e firmatario del *Manifesto del Gruppo futuristi primordiali* (1941), Franco Ciliberti, allo studio del 'primordio plastico'. Tra le firme del manifesto compaiono: Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Munari, Carla Badiali, Carlo Cattaneo, Pietro Lingeri, Marcello Nizzoli, Mario Radice, Mario Rho, Osvaldo Licini, Giuseppe Terragni e Antonio Sartoris.

È verosimile pensare che Somaini sia venuto a conoscenza di queste ricerche e che ne abbia tratto spunto nei suoi primi anni di formazione. L'interessamento dell'artista verso la decorazione architettonica è difatti testimoniato da una corrispondenza del 1951. Dopo il suo primo soggiorno a Parigi, Simone Frigerio gli scrive:

> J'ai été très sensible à votre aimable lettre, touchée de lire que le premier voyage à Paris vous a laissé des impressions aussi profondes. La découverte des nos veilles basiliques gothiques et romanes, vous aura ouvert d'autres horizons. La sculpture est tellement inséparable de l'architecture surtout dans les monuments anciens, que nos prochaines créations pourraient peut-être donner le signal de cet ordre d'idées, trop négligée par les sculptures modernes. (cit. in Somaini, Crispolti 2017, 143)

> Sono stato molto toccato dalla sua gentile lettera, commosso nel leggere che il primo viaggio a Parigi ha lasciato impressioni così profonde su di lei. La scoperta delle nostre antiche basiliche gotiche e romaniche le avrà aperto nuovi orizzonti. La scultura è così inseparabile dall'architettura, soprattutto nei monumenti antichi, che le nostre prossime creazioni forse potrebbero dare la cifra di questo genere di idee, troppo trascurata dalla scultura moderna.[4]

3 Tra le sue opere del genere, si ricorda il ciclo di disegni per le vetrate della chiesa di Santa Maria a San Biagio (Monza) realizzate nel 1968 e in dialogo con il progetto architettonico di Luigi Caccia Dominioni (con lo stesso architetto realizzerà *La grande scultura per una scala*, 1962, in un edificio milanese di via Gesù 13 e la *Discesa dello spirito santo*, 1968-1972, per la chiesa di Santo Spirito a Bergamo). I disegni, sebbene siano connotati da uno stile astratto, seguono la più tradizionale simbologia dei colori, così che il rosso corrisponde al sangue e martirio, il bianco al trionfo. I bozzetti delle vetrate vennero esposti nella mostra personale, *Disegni di Somaini deli anni 1957, 1961, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968*, alla Galleria Blu di Milano nel 1968, altri esempi furono esibiti nella collettiva *Sculture spirituali* alla Galleria Moroni nel 1967 insieme alle opere di Tavernari e Milani.

4 Tutte le traduzioni presenti nel testo sono opera dell'Autrice.

È documentata invece la collaborazione con i gruppi gravitanti intorno al concretismo internazionale, Groupe Espace e MAC. È da questo momento che la scultura di Somaini inizia ad uscire, scendere, svettare e protendersi fuori dal volume virtuale del proprio piedistallo; acquisisce una propria vitalità ed entra nello spazio del reale, dove l'architettura si impone. Leon Degand, amico dell'artista, nel 1951 lo definisce «architecte de la sculpture» (architetto della scultura),[5] riconoscendo nel giovane talento le ragioni della scultura contemporanea le cui caratteristiche vengono così descritte:

> La sculpture se veut aujourd'hui monumentale, sinon par ses dimensions, du moins par son esprit et ses proportions. (Degand, Radice 1956, s.p.)
>
> La scultura oggi deve essere monumentale, se non nelle dimensioni, almeno nello spirito e nelle proporzioni.

La sua adesione alla teoria della sintesi delle arti, espressa dagli artisti del MAC e Groupe Espace, sarebbe poi avvalorata dalla partecipazione alla realizzazione del Padiglione del Soggiorno della X Triennale di Milano del 1954. Sotto la direzione di Pietro Porcinai e Vittoriano Viganò, il Comune di Milano rinnova l'intera area verde circostante il Castello per ospitare una serie di architetture provvisorie, tra queste appunto il citato Padiglione del Soggiorno. Interamente costruito con il cemento armato, l'edificio fu ideato dagli architetti Ico Parisi e Silvio Longhi come vasta sala di soggiorno-lettura con biblioteca e bar. All'originario progetto del padiglione si aggiungono gli interventi degli artisti: Reggiani sviluppò per l'ambiente una tarsia di marmi colorati, Francesco Somaini invece vi realizzò la scultura *Grande Motivo Donna che legge* in cemento, che venne collocata al centro del patio dalla pianta semicircolare, mentre sulle pareti esterne Bruno Munari intervenne con una composizione di marmi e cemento, installata all'ingresso, e Umberto Milani con un basso rilievo in cemento. L'edificio, nel complesso, testimoniava il buon esito del dialogo tra le arti e le più innovative tecnologie, in accordo con il pensiero del MAC e del Groupe Espace (cf. *Decima Triennale di Milano* 1954).

La partecipazione al progetto del 1954, in seno alla Triennale di Milano, e l'adesione nel 1955 alla mostra *esperimenti di sintesi delle arti*,[6] organizzata alla Galleria del Fiore di Milano, hanno segnato l'attività di Somaini senza determinarne completamente la ricerca. L'artista, infatti, non seguirà a lungo le iniziative di questi movimenti e negli anni successivi dichiara delle posizioni del tutto opposte:

5 Degand, *Lettera a Francesco Somaini* 1951.

6 Si veda per approfondimenti Dorfles 1955.

la sua idea di scultura è pienamente in polemica con la teoria della 'sintesi delle arti'. In linea con il concetto di *Zeitgeist*, l'artista considera tendenzialmente l'opera come espressione della collettività.[7] Non è quindi necessario che la scultura operi in dialogo con le altre discipline, ma deve al contrario acquisire un proprio codice comunicativo, unico e distinto rispetto alle altre arti.

3 La scultura come intervento urbano e autorappresentazione collettiva

La personalità di Somaini si identifica con la definizione di 'artista del proprio tempo', la sua ricerca non si astrae dalla contemporaneità ma al contrario cerca il dialogo con lei. Per questa ragione *polemica*, *socialità* sono i termini che offrono delle coordinate rispetto alla personalità dello scultore comasco. Come dichiara l'artista stesso rivolgendosi a Fortunato Bellonzi, direttore generale della nona edizione della Quadriennale di Roma del 1965:

> una partecipazione polemica che credo sarà di suo gusto, non cioè con due opere fini a sé stesse, da cavalletto, ma con una scultura destinata alla vita pubblica, alla più vera socialità senza per questo cadere, io spero, nel rigore e nella libertà delle ispirazioni.[8]

L'idea alla base del manifesto programmatico *Urgenza nella città* è di fatto quella di una rivoluzione, mossa da un forte spirito critico e un'acuta osservazione degli eventi sociali e artistici del tempo a lui contemporaneo.

«Ho in animo un libro»,[9] scriveva dall'Hotel Blackstone di New York in una lettera indirizzata a Enrico Crispolti, instancabile inter-

7 Rispetto alla crisi della scultura, Somaini legge le riflessioni di Arturo Martini e riferirà in una lettera a Enrico Crispolti «Nel rileggerle sono riandato con la mente ai problemi della mia arte» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1964).

8 Somaini, *Lettera a Fortunato Bellonzi* 1965 ca.

9 «Caro Enrico, di rientro dalle vacanze sono partito per gli U.S.A. senza poterti vedere come volevo. Sono qui ancora, per la terza volta in questa estate da giugno, naturalmente per i miei 'monumenti'. È stato collocato e si inaugura domani il terzo di questi a Rochester di fronte ad un Planetario, mentre è ancora in fase di collocazione il secondo di questi ad Atlanta. È una faccenda che non finisce mai con una coda di pratiche, di noie, di inaugurazioni che è pesante perché di sovrappone ad un già pesante lavoro sia fisico che organizzativo richiesto dall'esecuzione di questi colossi. Ho un grande bisogno di parlare con te e mi dovresti dedicare un giorno intero (da solo e solo senza amici). Ho in animo un libro (non quello di Gamacchio) e vorrei parlarne con te solo. Un libro, e tutto un programma di riviste e di mostre che è ancora tutto da fare perché è stato rimandato da questi monumenti della malora. Sarò di ritorno il 30 settembre a Lomazzo e vedi di trovarmi una giornata a Milano o a Lomazzo i primi di ottobre. Un caro saluto a te e a Laura» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 18 settembre 1970).

locutore e amico dell'artista, nel settembre del 1970 durante la sua permanenza negli Stati Uniti per la realizzazione di alcune commissioni. «Ho preso una decisione circa un libro [...] ma vorrei parlarne con te solo»,[10] incalza ancora l'artista da Lomazzo, circa un mese dopo. Non viene in questa corrispondenza descritto il progetto editoriale che l'artista aveva in mente, ma è verosimile pensare che «il libro in animo» possa essere appunto *Urgenza nella città*, pubblicato un paio di anni dopo insieme allo stesso Crispolti **[fig. 1]**. Una lunga lista di letture degli anni 1970 e 1971 testimonia il crescente interesse dell'artista per i temi della contemporaneità. Dagli appunti di questi anni, pubblicati recentemente da Luisa Somaini nel catalogo della Triennale di Milano del 2017, emergono due macro-argomenti: la città, con la sua crisi e identità storica, e la scultura, concepita da Somaini come intervento risolutivo al problema dell'uomo moderno nella società di massa (Somaini, Crispolti 2017, 3).

I diversi soggiorni negli Stati Uniti hanno avvicinato molto l'artista alla questione del monumento e al tema della città. Nel reticolato di *avenues* e *streets* Somaini deve aver percepito un senso di oppressione e cancellazione dell'individuo. Disegni d'inchiostro di china nero tracciano scenari urbani imponenti, talvolta caratterizzati da tracce di impetuosa gestualità, dove Somaini rappresenta la figura dell'uomo come un punto nero nella grande macchina della città **[fig. 2]**. O come nei numerosi fotomontaggi che l'artista inizia a realizzare nel 1964, dapprima per motivi di studio, come nel caso della progettazione del monumento dedicato alla Resistenza della Valtellina a Sondrio, e a partire dagli anni Settanta come autonomo mezzo di espressione (Porta Trezzi 2017). È questo l'esempio di *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura* **[fig. 3]**, un fotomontaggio realizzato in occasione del progetto diffuso *Operazione 24 fogli. Dissuasione manifesta*. Somaini, insieme a un gruppo di artisti composto da Fernando De Filippi, Umberto Mariani, Ugo Nespolo, Fabrizio Plessi, Sergio Sarri, Valerio Tubbiani, Emilio Vedova, con il coordinamento di Enrico Crispolti, operarono sul territorio per lanciare una sfida alla società dei consumi. L'utilizzo dello stesso formato dei manifesti, 100 × 70 cm, e la scelta della strada come luogo designato alla loro esposizione,[11] rendeva chiaro l'intento di opporsi al dominio delle immagini pubblicitarie **[fig. 4a-b]**. Nello specifico, *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura* raffigura un fiore che si staglia tra due edifici; l'inquadratura dal basso mette in risalto l'imponenza dei grattacieli esasperando il contrasto tra le linee rette delle costruzioni e le curve morbide di una rosa.

10 Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 29 ottobre 1970.

11 Dapprima quelle di Volterra (1973) prima e poi di altre cittadine italiane: Macerata e Fano (1974); Milano (1974); Capo d'Orlando, Como, Salerno (1975); Livorno (1979).

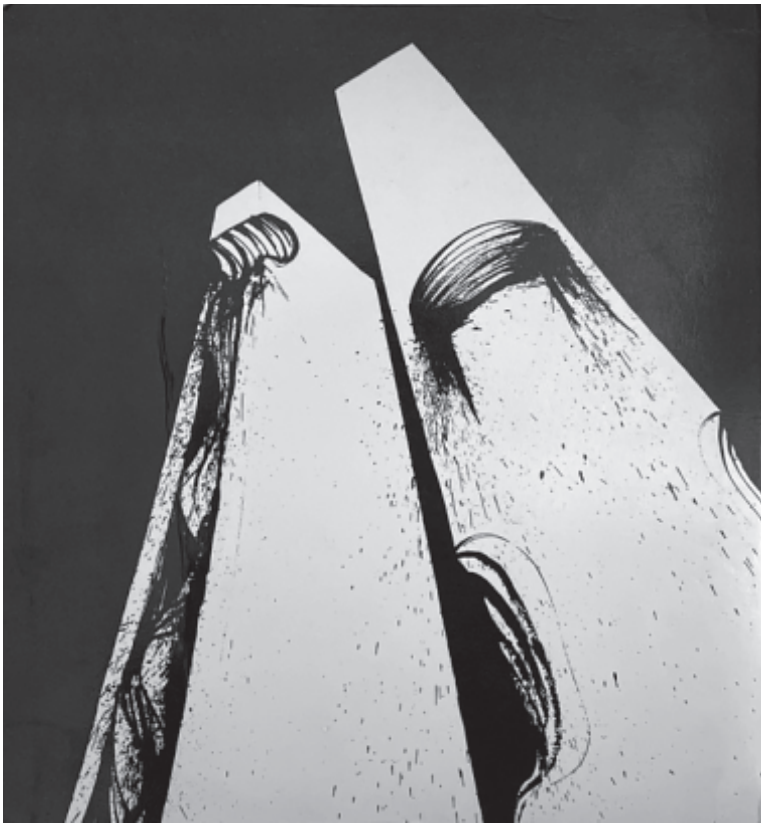

Figura 1 *Urgenza nella città*. Milano: Mazzotta Editore, 1972. Copertina

Figura 2 Francesco Somaini, *Scultura sospesa su di una strada*. 1971. Inchiostro di china su carta, 730 × 510 mm. Courtesy Archivio Francesco Somaini

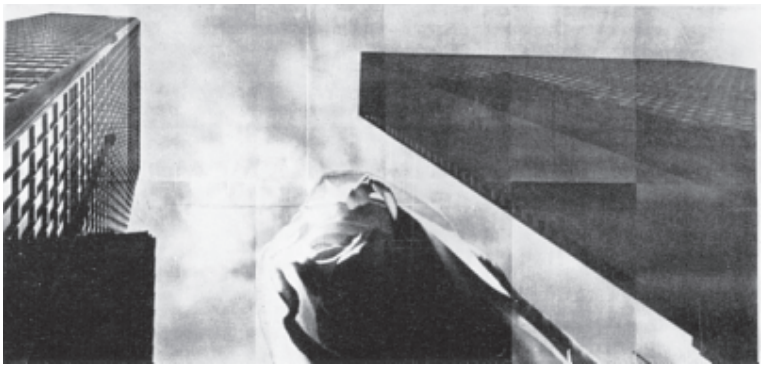

Figura 3 Francesco Somaini, *R.O.S.A. Rapporto Organico Scultura-Architettura*. 1973. Fotomontaggio, 250 × 500 mm. Courtesy Archivio Francesco Somaini

Operazione 24 fogli. Dissuasione manifesta si inserisce in un panorama di iniziative volte alla ricerca di una scultura senza confini, diffusa sul territorio urbano. Tra le altre iniziative d'arte ambientale alle quali lo scultore partecipa, si ricorda *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale* (1972), a cura di Ico Parisi, e *Volterra 73* (1973), con la curatela di Enrico Crispolti. Antesignano di questi due progetti è *Campo Urbano* (1968) che, sotto la direzione di Luciano Caramel, proponeva interventi effimeri e contestatori nella città di Como. A partire dalla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo, gli eventi espositivi negli spazi pubblici di molte città e paesi italiani si susseguono alimentando esponenzialmente il dibattito circa le forme di rappresentazione negli spazi cittadini; tra i molti critici che hanno trattato il tema, Enrico Crispolti risulta essere tra le voci più rilevanti (Crispolti 1977). Egli cura, nelle due edizioni della Biennale di Venezia, *Ambiente, partecipazione, strutture culturali* del 1976 e *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* del 1978, i padiglioni italiani insieme a Raffaele de Grada nella prima occasione, con Luigi Carluccio e Lara Vinca Masini nel 1978. Nella stessa occasione della Biennale del 1976, si annovera inoltre l'importante contributo della mostra del padiglione centrale, *Ambiente/Arte*, a cura di Germano Celant.

Le permanenze di Somaini negli Stati Uniti lo aiutano a mettere a fuoco il problema e spostano l'attenzione della sua ricerca alla dimensione urbana. I sentori di un grande cambiamento artistico ven-

Figura 4a-b Manifesto per *Dissuasione manifesta – Operazione 24 fogli*. 1974-75. Courtesy Archivio Francesco Somaini

Figura 5 Francesco Somaini, *Grande scultura verticale. Monumento all'energia e alla volontà umana*. 1958-70. Bronzo patinato con lucidi parziali, 1050 × 160 × 110 cm. Operazioni relative alla collocazione nella Center Plaza del Charles Center, Baltimora. Foto: Francesco Somaini. Courtesy Archivio Francesco Somaini

gono infatti dichiarati dall'artista stesso nel 1964,[12] mentre era a New York per la sua mostra personale alla Galleria Odyssia.[13]

Nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, Somaini porta a compimento negli Stati Uniti progetti ambiziosi, passando dal livello virtuale, quello dei disegni e degli schizzi abbozzati, a quello fattuale rappresentato nello specifico dalle sculture realizzate a Baltimora **[fig. 5]**, Rochester e Atlanta.[14] I monumenti nel contesto delle città statunitensi raggiungono ora la dimensione del monumentale e conducono la sperimentazione di Somaini ad una diversa consapevolezza circa la scultura nel contesto cittadino.

Ad ogni progresso nella ricerca formale corrisponde anche una sperimentazione delle tecnologie. Inizia dal 1954 quando lo scultore lascia i tradizionali metodi accademici dello scolpire e predilige l'uso del ferro rovente sulla superficie dei blocchi di cera. Diversamente dal contemporaneo Alberto Burri che usava bruciare la materia con la fiamma, egli preferisce dapprima l'ustione e poi, dal 1958, l'erosione del getto di sabbia. Quel che accomuna i due artisti è la forza del gesto, le tracce di un fatto sulla materia.

Nel contesto dell'arte dagli anni Cinquanta ai Settanta, Somaini intende però riservarsi una posizione distaccata nel «coro informale degli altri scultori» per la «lucida e ordinata violenza» alla materia[15] ma soprattutto per il suo accurato studio sulla città. Come spiega Argan nell'introduzione al catalogo della personale a Salisburgo, nel 1974:

> Il problema e la crisi attuale dell'arte rientrano nel quadro più vasto e più allarmante del problema della crisi attuale della città. È una crisi che ha cause, aspetti, sviluppi estremamente complessi:

12 In una lettera con l'intestazione della Galleria Odyssia New York scrive infatti all'amico Crispolti: «Ho fatto un grande passo – non so se avanti o di lato… – qualcosa è cambiato in me per evoluzione e esperienza umana: la malattia, la sofferenza hanno lasciato una traccia» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1964).

13 Tutte le sculture esposte vengono vendute, tranne *Prometeo. Figura di fuoco* (1963): W. Hawkins Ferry, padre della collezionista Lydia Kahn Winston Malbin, acquista *Memoria dell'Apocalisse I* per il Detroit Institute of Art; W. Windus Knight Jr. acquista un bronzo dello stesso motivo e in seguito la donerà al Toledo Museum of Art; *Primavera d'altoforno I* dall'architetto Florence Knoll Bassett e destinata all'ufficio del direttore della sede della CBS a New York.

14 Nello specifico: *Fenice* viene realizzata nella centrale Peach Street di Atlanta da una scultura del 1964, la scultura per Strasenburg Planetarium a Rochester, da un progetto del 1961; il monumento del Charles Center di Baltimora è invece *Proposta per un monumento* del 1958 su grande scala.

15 «In altre parole non è sufficientemente chiaro la differenza tra la mia scultura ed il 'coro' informale degli altri scultori mi piacerebbe tu ponessi l'accento sulla lucida e ordinata violenza che si vede della materia si tantissimo ma qua e là, cesure d'ordine che potrebbero essere un nuovo modo di ritrovare l'ordine facendole scaturire dall'interno, dalla stessa materia senza umiliarla» (Somaini, *Lettera a Enrico Crispolti* 1959).

> coincide con il disgregarsi delle strutture e la scadenza dei valori fondamentali della società, investe tutta la problematica dell'ambiente dell'esistenza con le sue implicazioni biologiche, psicologiche, sociologiche. (Argan 1974, s.p.)

Urgenza nella città è una risposta chiara e sicura che Somaini offre insieme a Crispolti. Si legge già nell'introduzione la volontà di rendere la pubblicazione un manuale della scultura. L'intenzione che muove i due ideatori del manifesto è quella di dare un valore sociale all'arte e di riscattare l'uomo contemporaneo dalla sua condizione di crisi. Un lavoro di scrittura molto complesso che ha lasciato spazio però alla descrizione delle esigenze ben distinte delle due figure: quella dello scultore, il cui lavoro non deve essere letto in senso estetico, e del critico, il cui compito è quello di un collaboratore culturale che agevola e supporta i progetti d'intervento dell'artista.

Il libro-manifesto prende dunque le mosse da alcune considerazioni storiche rispetto alla città, descritta come immagine ed espressione primordiale della società. Partendo da questo, la pubblicazione apre con l'aperta dichiarazione di crisi e lancia un appello all'azione che deve essere urgente e decisa. La civiltà industrializzata è all'origine di tale declino, la cui colpa maggiore è quella di aver creato dei «consumatori di spazio» (Mumford 1971, cit. in Somaini, Crispolti 2017), ovvero uomini e donne le cui azioni sono contraddistinte dall'acquisto e produzione, e regolate da itinerari tracciati dalle strade cittadine.

Urgenza nella città nasce in un mosaico politico erede dei movimenti di protesta del Sessantotto e caratterizzato da sentimenti discordanti. Se, da un lato, la paura della cosiddetta 'strategia del terrore' minava le basi della stabilità della nazione, dall'altro, una nuova cultura giovanile rivendicava il proprio diritto al libero consumo di beni effimeri. Un generale clima di edonistico consumismo prendeva piede tra le strade delle nuove zone residenziali che rapidamente fiorivano nelle città italiane.

Nel pieno del boom economico italiano, la posizione di Somaini rimaneva critica rispetto al rapido diffondersi di zone residenziali e aree commerciali. La definizione degli spazi urbani preoccupava evidentemente l'artista già avvezzo agli scenari del capitalismo statunitense. Il suo interesse per l'urbanistica cresce e segue parimenti lo studio della storia, negli esempi di architettura e arte. Lo scultore prende le mosse dai casi della *Ville Radieuse* di Le Corbusier e *City Beautiful* di Daniel Burnham. Entrambi i progetti, secondo Somaini, rispondono all'idea romantica di città di Wilhelm Heinrich Riehl, il cui carattere idealistico si scontra con le informi e non controllabili immigrazioni dalle aree rurali. Per Somaini i due progetti architettonici sono esempi negativi di utopia; essi favoriscono un'immagine maligna della città, percepita quindi come incunabolo di caos e con-

tro il quale solo l'utopismo costruttivo può essere risolutivo. Il principio dell'ecologia totale, preso in prestito dalle teorie di Chermayeff e Alexander (1968, 25-6) prospetta invece, secondo lo scultore, la possibilità di un'armoniosa convivenza tra uomo e ambiente. La finalità è quella di preservare l'equilibrio intrinseco della vita, senza volerne costruire uno nuovo e artificioso.

All'interno di questo equilibrio riveste un ruolo fondamentale la memoria storica. La città è costituita dalla stratificazione delle forme simboliche di autorappresentazione (Somaini 1972). Le testimonianze del passato e i monumenti non possono quindi essere isolati nella dimensione urbana, poiché questo rischierebbe di creare una città museo. Per citare le parole dell'artista nel corso di un'intervista nel 1973,[16] la città italiana non deve «recitare la parte delle città del Duecento, del Trecento» ma ricordare, con l'ausilio dell'immagine provocatoria di una cesura netta con il loro contesto. La città vive nella sua contemporaneità e, in qualche modo, ha recepito il messaggio lasciato dal passato.

La posizioni di Somaini rispetto alle sculture monumentali si struttura intorno all'aspetto ideativo e creativo. Non si limita a valutazioni d'ordine estetico e critica il monumento 'creato dall'alto', utilizzato dai committenti per promuovere la propria immagine senza la preoccupazione di come questa espressione possa essere percepita dalla collettività. Gli esempi di opere scolpite e installate in spazi di fruizione pubblica nella città devono rispondere, secondo l'artista, alle immagini della società e suscitare reazioni in grado di muovere una consapevolezza nell'individuo.

Insieme a Crispolti, egli passa al setaccio la storia dell'arte con l'intenzione di individuare le idee e l'umanità che dietro di essa hanno operato. I due, l'«operatore culturale» (Somaini 1972, 5) e l'artista, si muovono tra gli esempi dell'architettura rivoluzionaria francese e i costruttivisti sovietici per analizzare le forme di autorappresentazione. Intorno a questo concetto l'artista costruisce la propria ideologia artistica e dichiara apertamente la necessità di erigere nuovi monumenti di democratica collettività, in grado di spezzare il rigore imposto dal capitalismo. Diversamente dai casi di scultura del passato, definiti come «simbolizzazioni positive» dal carattere consolatorio (1972, 109) l'artista comasco propone monumenti di forte impatto, in grado di suscitare emozioni reali e risvegliare l'uomo dalla condizione di intorpidimento che l'epoca contemporanea ha causato. Senza cadere nell'utopismo, il pensiero di Somaini si batte contro la scultura urbana inserita in una visione lineare e abbraccia l'eterogeneità del dato fenomenico.

16 Trafeli, M. (1973). *Una mostra a Volterra. Intervista a Somaini*. `https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ToJkny3Taug`.

Quel che propone l'artista comasco è un intervento contestatorio e provocante, nato dal basso, dalle viscere della città, capace di elevarsi e sovrastare.

Leggere oggi alcuni brani di *Urgenza nella città* può offrirci degli interessanti spunti per comprendere le origini di alcune problematiche dei nostri tempi e prospettarci possibili soluzioni per il futuro:

> La città […] soprattutto quella americana o quella americanizzante, ha bisogno che la scultura, che le arti intervengano in questa città come uno strappo a tradire questa perfezione apparentemente tecnologica, con un rilancio di umanità, di drammaticità umana. Con l'aiutare a risarcire la città di quella mancanza di memoria e di legame con i veri problemi dell'uomo, dell'uomo organico, morale insomma. La scultura abbia la funzione di riportare nella città il dramma dell'uomo, i grandi contenuti base dell'uomo. […] La scultura può giocare anche in ruolo importante nella città italiana e nel centro storico. Un ruolo di dare una ventata di modernità, non consumistica, per aiutare queste città a uscire da una certa paralisi, un certo museo che è molto pericoloso. Aiutarle a non recitare la parte delle città del Duecento, del Trecento e ricordare ai cittadini, a chi ci vive, ai turisti, che sono città vive anche oggi e tali devono restare.[17]

Bibliografia

5^ Bienal de S. Paulo (1959) = *catálogo da exposição* (São Paulo, Museu de Arte Moderna, setembro-dezembro). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Argan, G.C. (a cura di) (1974). *Francesco Somaini = catalogo della mostra* (Salzsburg, luglio-agosto 1974). Como: Tipografia editrice Cesare Nani.

Campini, D. (1954). «Milani sculture veloce». *La Patria*, 10 novembre.

Caramel, L. (a cura di) (1969). *Campo Urbano. Interventi estetici nella Dimensione Collettiva Urbana*. Como: Tipografia Cesare Nani.

Chermayeff, S.; Alexander, C. (1968). *Spazio di relazione e spazio privato*. Milano: il Saggiatore.

Coccia, A. (1968). «Nelle vetrate Somaini rinnova l'iconografia religiosa con immagini che sorgono fra astrazione e figurazione». *L'Italia*, 2 aprile.

Crispolti, E. (1973). *Volterra 73*. Firenze: Centro Di, Firenze.

Crispolti, E. (1974-75). *Dissuasione manifesta. Operazione 24 fogli = manifesto e catalogo della mostra*. Roma: Beniamino Carucci Editore.

Crispolti, E. (1977). *Arti visive e partecipazione sociale*. Bari: De Donato.

Decima Triennale di Milano (1954) = *catalogo della mostra* (Milano, 28 agosto-15 novembre 1954). Milano: Triennale di Milano.

17 Trafeli, M. (1973). *Una mostra a Volterra. Intervista a Somaini*. `https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ToJkny3Taug`.

Degand, L., *Lettera a Francesco Somaini* (1951). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
Degand, L.; Radice, M. (1956). *Francesco Somaini*. Como: Tipografia Editrice Cesare Nani.
Disegni di Somaini deli anni 1957, 1961, 1963, 1965, 1966, 1967, 1968 (1968) = *catalogo della mostra* (Milano, aprile). Milano: Galleria Blu.
Dorfles, G. (a cura di) (1955). *Esperimenti di sintesi delle arti = catalogo della mostra* (Milano, 14-27 maggio 1955). Milano: Galleria del Fiore.
Kultermann, U. (1967). *Nuove dimensioni della scultura*. Milano: Feltrinelli Editore.
Marussi, G. (1967). *Sculture spirituali = catalogo della mostra* (Milano). Milano: Sala Moroni Istituto «La Casa».
Mumfrod, L. (1971). *Il futuro della città*. Milano: il Saggiatore.
Parisi, I. (1972). *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*. Como: Editrice Cesare Nani.
Porta Trezzi, F.G. (2017). «'Progettazione seconda'. Il fotomontaggio come provocazione. New York 1974-1976». Somaini, Crispolti 2017.
Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (1959). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (1964). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
Somaini, F., *Lettera a Fortunato Bellonzi* (1965 ca.). Arbiq, Archivio Biblioteca Quadriennale. Roma: Fondazione La Quadriennale di Roma.
Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (18 settembre 1970). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
Somaini, F., *Lettera a Enrico Crispolti* (29 ottobre 1970). AEC, Archivio Enrico Crispolti. Roma: Associazione Enrico Crispolti.
Somaini, F.; Crispolti, E. (1972). *Urgenza nella città*. Milano: Mazzotta Editore.
Somaini, L.; Crispolti, E. (1997). *Somaini*. Milano: Electa.
Somaini, L.; Crispolti, E. (a cura di) (2017). *Francesco Somaini = catalogo della mostra* (Milano, 13 gennaio-5 febbraio 2017). Milano: Skira.
Tanga, M. (2019a). *Arte Ambientale, Urban Space and Participatory Art*. New York: Routledge; London: Taylor and Francis Group.
Tanga, M. (ed.) (2019b). *Operation 24 Paper Sheets = brochure of the exhibition* (Providence, 5 December 2018-2 March 2019). Providence (RI): Hunt-Cavanagh Gallery.
Tapié, M. (1959). *Sculture di Somaini*. Torino: Notizie.
Zevi, B.; Crispolti, E. (1977). *Francesco Somaini 1967/1977. Scultura e condizione urbana = catalogo della mostra* (Mantova, 11 settembre-23 ottobre 1977). Milano: Electa.

Behind / Beyond Politics

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

«Sua Maestà lascia a Vostra Eminenza l'ordinare l'historia e figure che stimerà più a proposito». I Barberini e doni diplomatici ai reali inglesi nel Seicento

Flaminia Ferlito
Scuola IMT Alti Studi Lucca, Italia

Abstract Paintings and sculptures have always populated European royal collections, and the English one is no exception. What was the political function of these artworks? The article considers, as case studies, two paintings – *Bacchus and Ariadne* by Reni and the *Wedding of Paleo and Teti* by Romanelli – sent to Charles I Stuart by Francesco Romanelli as a diplomatic gift. He had guessed correctly that the gift of his masterpieces would have been an excellent way to obtain the attention of the royal court, mainly as he aspired to convert the English crown to Catholicism. This episode sheds new light on how images can define and redefine paintings' role in political propaganda during the 17th century.

Keywords Diplomatic gift. Baroque. History of collections. European art. Art and power.

Sommario 1 Introduzione: tra politica e arte, Francesco Barberini e Carlo I Stuart. – 2 Il *Bacco e Arianna* di Guido Reni. – 3 Gli avvenimenti dopo la morte di Carlo I. – 4 Vicende collezionistiche delle *Nozze di Peleo e Teti*. – 5 Conclusione

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/009

1 Introduzione: tra politica e arte, Francesco Barberini e Carlo I Stuart

Quando nel 1630 Francesco Barberini[1] fu nominato Cardinal Protettore dell'Inghilterra, del Galles e della Scozia, fu chiaro quale sarebbe stato il suo ruolo: convertire la Corona inglese al Cattolicesimo.

Poco tempo prima, nel 1625, Carlo I Stuart (1600-1649) succedeva al trono di Giacomo I (1566-1625) e nello stesso anno sposava Enrichetta Maria (1609-1669), una bellissima donna francese, di religione cattolica.[2] La notizia del matrimonio reale fece il giro dell'Europa e papa Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini, 1623-1644), fin da subito, fu convinto che la figlia di Maria de' Medici (1574-1642) ed Enrico IV (1553-1610) avrebbe potuto influenzare il marito, tanto da convertirlo al Cattolicesimo. Così, a partire dall'anno del suo matrimonio, Enrichetta Maria iniziò un intenso scambio epistolare con il Papa, in cui veniva chiarito il suo ruolo nei confronti della Curia romana.

Inizialmente, la nuova regina era sgradita ad una parte della corte inglese a causa del suo credo religioso. Il Parlamento stesso era stato fin dall'inizio contrario al matrimonio con una principessa cattolica, poiché vi era il timore che Carlo I potesse togliere le limitazioni a cui erano sottoposti i cattolici e minare la posizione ufficiale conquistata dalla parte protestante. I disaccordi tra la regina e Carlo culminarono nell'estate del 1626, quando i componenti della corte di Enrichetta Maria, tutti francesi, furono espulsi dall'Inghilterra su suggerimento di George Villiers (1592-1629), duca di Buckingham.[3]

Per questi motivi, il ruolo di Enrichetta Marina non fu di particolare rilievo nei primi anni di matrimonio. Successivamente, l'equilibrio politico-religioso si spostò in favore della parte cattolica poiché tra le alte cariche del Parlamento si insediarono due cripto-cattolici, Sir Francis Windebank (1582-1646), Segretario di Stato, e il Cancelliere dello Scacchiere, Sir Francis Cottington (1579-1652). Inoltre, tra il 1628 e il 1629 l'Inghilterra stipulò i trattati di pace con la Francia e la Spagna.

I tempi erano finalmente maturi per gli scambi diplomatici tra il Papa e la regina Enrichetta Maria.

A partire dal 1634 Francesco Barberini iniziò ad inviare una serie di doni diplomatici alla regina. Il cardinale aveva correttamente intuito che il dono delle opere d'arte era un modo efficace per atti-

1 Per una panoramica sulla figura di Francesco Barberini cf. Haskell 1988.

2 Si veda Rumberg 2018.

3 George Villiers, primo duca di Buckingham, fu tenuto in grande considerazione da Giacomo I Stuart, tanto da guidare l'Inghilterra negli ultimi due anni del sovrano. Gli studiosi ritengono che lo scoppio della guerra civile sia stata causata dalla disastrosa condotta politica attuata dal duca. Per ulteriori riferimenti cf. Lockyer 1981.

rare l'attenzione della corte reale e, avendo a disposizione i migliori pittori di Roma, allora il principale centro artistico in Europa, aveva cercato il consiglio di alcuni agenti per comprendere meglio i gusti artistici della corte inglese. Tra questi si ricordano Gregorio Panzani (1634-1636), George Coon (1636-1639), Carlo Rossetti (1639-1640),[4] ognuno dei quali sviluppò un rapporto molto personale sia con la regina che con il re Carlo, rimanendo in continuo contatto epistolare con il cardinale. Non per caso, dunque, nel XVII secolo la collezione reale acquisì opere di inestimabile valore, autografe dei più famosi artisti, come Tiziano, Raffaello, Correggio, Caravaggio e Orazio Gentileschi. Per la prima volta, la collezione della corona inglese poteva competere con quelle europee.[5] Il principale obbiettivo, dunque, era quello di avviare proficue relazioni diplomatiche con la regina. A tale proposito il cardinale si preoccupava di avvertire uno dei suoi agenti, Gregorio Panzani, che aveva suggerito ingenuamente uno scambio di missive direttamente tra Carlo I e il papa Urbano VIII:

> Non stia per l'amor di Dio a nominar corrispondere con il Re d'Inghilterra, perchè con codesti Heretici non possono essere corrispondenze, ma bensì con la Regina alla quale io sono servitore. (cit. in Madocks Lister 2000, 156)

In un primo momento furono inviati doni di poco valore, definite «cosucce» dall'imbarazzato agente papale che ne riporta un breve elenco nel suo diario:

> Padre Filippo, mi disse che il re sapeva che il cardinale gli voleva mandare certi quadri et che l'aspettava con desiderio. Io a questo proposito gli dissi che avevo alcuni guanti e altre cosucce per dare alla Regina, ma che mi vergognavo.[6] (cit. in Madocks Lister 2000, 156)

2 Il *Bacco e Arianna* di Guido Reni

Dopo diversi tentativi, si presentò finalmente una grande occasione per il cardinale. A partire dal 1635 Enrichetta Maria espresse il desiderio di rinnovare l'apparato decorativo della Queen's House di Greenwich, anche nota come la Casa delle delizie.

4 Su Gregorio Panzani e George Coon cf. rispettivamente Berington 1792 e Solinas 1992.

5 Per un approfondimento sull'evoluzione delle corti europee cf. Griffey 2015; Haskell 1988.

6 Si tratta di padre Filippo di Sanquhar, oratoriano di San Filippo Neri e confessore della regina.

Il complesso ospitava nel salone da ballo un prezioso soffitto decorato con l'*Allegoria della Pace e delle Arti* dipinto da Orazio Gentileschi, oggi conservato presso Malborough House a Londra. Due anni dopo, la moglie di Carlo I chiese a Francesco Barberini un grande quadro a soggetto mitologico per la sua camera da letto nel palazzo. Quello stesso anno, il cardinale commissionava una tela con la storia dell'incontro di *Bacco e Arianna* a Guido Reni, che avrebbe dipinto sotto la guida del cardinale e amico Giulio Sacchetti, da cui già da tempo i Barberini si servivano della famiglia come banchieri per pagare le proprie opere d'arte.[7]

Nel 1640 la tela era finita e la sua maestosità (si trattava di un quadro di almeno 6 metri di lunghezza) fu celebrata da Giuseppe Maria Grimaldi, che ne fece una breve descrizione testuale dal titolo *Arianna del Sign. Guido Reni*, mentre Giovanni Battista Bolognini ne fece una trasposizione a incisione, oggi conservata presso la British Library di Londra (Guarino 2002, 24).

Il quadro arrivò a Roma nel settembre del 1640, ma stranamente non fu spedito immediatamente in Inghilterra. Grazie alla documentazione archivistica, studiosi come Susan Madocks Lister (2000, 151-74) e Sergio Guarino (2002, 15-44) hanno ricostruito le ragioni per cui la tela non fu spedita a Londra.

Interessanti sono le parole di Francesco Barberini, riportate nel contributo di Haskell, che scriveva al suo agente Carlo Rossetti:

> Ho avuto il quadro dell'Arianna, ma cos'ì per la storia come per il modo che il pittore l'ha descritto, il quadro mi pare lascivo e tanto più che fu la scelta qua la favola, tanto più mi arresterò d'inviarlo per non aggiungere scandalo a codesti Heretici. Io vedrò di far schizzo e lo manderò a V.S, e quando né la regina né al Padre Filippo diano fastidio le cose suddette, è necessario che apparisca essere tutto comandamento di S. Maestà e che io sono stato mosso sollecitamente dai suoi ordini. La verità è che non so se Guido abbia fatto quadro maggiore e massime arrivato a questa età nella quale si trova, non ne farà molti […] così per la i difetti sono però grandi, essendo come ho detto di sopra non conformi ai buoni costumi. (cit. in Haskell 1988, 43)

In questo episodio si celava davvero una grande lezione di diplomazia. Francesco Barberini volle chiaramente sembrare servitore ed esecutore degli ordini della regina, ma allo stesso tempo si era reso conto che era in possesso di una delle grandi e forse ultime opere di Guido Reni, come in effetti fu poiché morì di lì a pochi anni nel 1642.

7 Per una panoramica più ampia sugli studi della tela di *Bacco e Arianna* cf. Madocks Lister 2000; Fagiolo dell'Arco 2001; Guarino 2002; Pierguidi 2012; Biffi 2018; Emiliani 2018.

Nonostante ciò, rileggendo le sue parole, qualcosa non convince.

Il Barberini, infatti, era un grande erudito, un collezionista, un accorto uomo politico, ma soprattutto grande amico dei più importanti artisti nel panorama europeo. Il suo stupore per la presenza di nudità nel quadro è insolito, in particolare dopo la diffusione dei 'Baccanali' di Tiziano nella pittura romana, che nel 1621 erano passati dalla collezione Aldobrandini alla raccolta Ludovisi. Inoltre, le opere del Reni erano conosciute e apprezzate alla corte di Londra, tanto che Carlo I aveva acquistato, recentemente, dai Gonzaga le *Fatiche di Ercole*, oggi conservate al Louvre, dove sono presenti numerose nudità.

Così, accanto alle ipotesi avanzate dalla Madocks Lister (2000, 153) e da Guarino (2002, 16), che vede il cardinale deluso dalla qualità dell'opera, che certamente non doveva essere eccelsa come le altre che lo avevano reso un pittore così amato, se ne può avanzare una seconda, completamente opposta e riscontrata nel testo di Tommaso Montanari (2004). Quest'ultima ipotesi trova sicuramente delle basi più solide se si considera che nel 1640, il cardinale Barberini commissionò un quadro mitologico a Giovan Francesco Romanelli,[8] come un *pendant* che celebrava *Le Nozze di Peleo e Teti* **[fig. 1]**.

> Dal Sig.re Gio: Francesco Romanelli pittore si è hauto un quadro di p.mi 30 incirca alto 15 incirca con le Nozze di Peleo ò Convito de' Dei con un Cornice di Albuccio dorato et color Noce la Cornice fatta fare da Pietro Paolo Giorgetti da Monteritondo prezzo sc. 185 da Lorenzo l'indoratura sc. 140.[9]

Nella tela, inoltre, è presente un particolare molto importante. Una delle divinità del banchetto è seduta su una panchetta decorata da un arazzo con una scena tratta dal racconto mitico di Arianna. La fanciulla, dopo aver aiutato Teseo a sconfiggere il Minotauro nel labirinto fugge dall'isola di Creta con il suo amato con il quale si ferma presso l'isola di Nasso. In questo stesso luogo, Arianna, una volta addormentatasi, sarà abbandonata da Teseo e dalla sua nave. Il piccolo cameo rappresenta esattamente questa scena. La fanciulla, svegliatasi di soprassalto, si dispera per la partenza dell'amato.

Tornando al quadro di Reni, che il *Bacco e Arianna* non dovessero apparire all'altezza delle aspettative si ricava anche dal testo della *Felsina pittrice* di Malvasia dove viene esaltata la «difficile concordanza di contrarii insieme effetti» e unita alla descrizione delle man-

8 Per una panoramica più ampia su Giovan Francesco Romanelli cf. Salerno 1963; Faldi 1970; Oy-Marra 2007; Curti 2009.

9 BAV, Biblioteca Apostolica Vaticana, III. Lib. Ric. 36-42. n.n., cit. in Aronberg Lavin 1975, 36

Figura 1 Giovan Francesco Romanelli, *Le Nozze di Peleo e Teti*. 1640. Olio su tela, 320 × 660 cm. Roma, Istituto Nazionale Previdenza Sociale. Fotografia dell'autrice

chevolezze pittoriche soprattutto nelle figure rese «posticce e casuali». Il Malvasia (1678) continua dicendo:

> non so però se in ciò m'inganni, già che ebbe quest'opera un eccedente applauso… non solo in Bologna… ma nella Corte Adulatrice… quando si riseppe avere Papa Urbano fattola redigere di un maestoso cornicione di rame dorato a fuoco, ed ordinatone una copia al Romanelli… da mandarsi alla Regina in luogo dell'originale o da ritenere in luogo di questi, com'altri vuole; con soggiungere, non volere che l'Italia restasse priva di così grande tesoro. (cit. in Guarino 2002, 42)

Con queste ultime parole, «con soggiungere non volere che l'Italia restasse priva di così grande tesoro», si può pensare che al Barberini l'opera sia invece piaciuta tanto da non riuscire a distaccarsene, né tanto meno ad inviarla alla regina. Tra il 1641 e il 1650 le vicende storiche mutano nuovamente. All'inizio degli anni Quaranta, le corrispondenze del cardinale sembrano indicare una rinnovata disponibilità alla spedizione del quadro del Reni. In particolare, il cardinale discuteva con il suo agente Carlo Rossetti sul miglior modo per inviare il quadro alla regina, ma quando sembrava ormai tutto pronto, la situazione politica inglese precipitava nel 1642 con l'inizio della guerra civile che si protrarrà fino alla decapitazione di Carlo I nel 1649.

Inoltre, il 29 luglio del 1644, moriva Urbano VIII e Francesco Barberini non solo fu costretto ad abbandonare le sue importanti cari-

che politiche, ma dovette anche lasciare Roma sotto il pontificato di Innocenzo X (1574-1655), che gli era ostile. Pochi giorni prima, Enrichetta Maria lasciava l'Inghilterra per rifugiarsi in Francia, dove resterà in esilio e dove giungerà il quadro del Reni, probabilmente intorno al 1647. In questi ultimi anni la tela del Reni scompare dalla documentazione archivistica, tanto che la prima notizia risale al 1648, quando il cardinale riceve notizie del quadro dal suo corrispondente parigino, da cui viene informato che Enrichetta versava in uno stato quasi di povertà tanto che dovette impegnare persino «quel bel quadro di Guido donato da Vostra Eminenza» (cit. in Aronberg Levin 1975, 70). Successivamente il dipinto sarà venduto nel 1649 durante il *Commonwelth Sale* e sarà acquistato dal ministro delle finanze francese Michel Particelli d'Emery (1596-1650). L'ultima traccia del quadro è menzionata nel 1685 da André Félibien (1685, 510), il quale racconta che nel 1650, alla morte del Ministro delle finanze, la vedova decise di distruggere l'opera di Reni per liberarsi di tutte quelle figure nude. Questa informazione ad oggi resta estremamente controversa soprattutto tenendo in considerazione che negli ultimi anni il mercato artistico ha restituito due importanti quadri che secondo gli studiosi potrebbero far parte dell'opera distrutta. La prima tela rappresenta l'Arianna con un putto alato, scoperta nel 2002 da Andrea Emiliani e conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (Emiliani 2018, 49). La seconda, con alcuni fauni danzanti, è stato venduta nel 2012 da Sotheby's ed oggi è in collezione privata (Emiliani 2018, 63).

Sebbene entrambe le tele provengano da due quadri distinti, ci suggeriscono che probabilmente l'opera del Reni possa essere stata smembrata e venduta in più pezzi sul mercato d'arte.

3 Gli avvenimenti dopo la morte di Carlo I

Dopo la morte di Carlo I, Carlo II divenne re, ma non fu accettato dal Parlamento che decise di instaurare una Repubblica presieduta da Oliver Cromwell (1599-1658). Solamente nel 1660 egli riuscirà a tornare sul trono inglese, dopo aver sconfitto Richard Cromwell, figlio di Oliver. Esattamente in questo momento, Francesco Barberini riprese la sua politica diplomatica e, in occasione dell'incoronazione del nuovo re, commissionò un quadro a Giovan Francesco Romanelli.

Il Baldinucci (1681) racconta la commissione del quadro:

> dal Cardinale Barberini furono dati ordini per l'impiego di lui nella prima occasione che si presentasse: e questo incominciò a sortire il suo effetto quando, volendo il cardinale regalare Giacomo d'Inghilterra Duca di Jorch e suo fratello dello allora regnate re, e lo re istesso ordinò a Giovan Francesco Romanelli due quadri di

> grandezza tanto eccedente, che fu necessario assegnare al pittore due grandi stanze della cancelleria, abitazione allora del cardinale, come Datario, le quali poi il Romanelli, finché visse, non mai lasciò. In uno dei quali rappresentò il Convito degli Dei e nell'altro un baccanale, di nobile, e curiosa invenzione, con gran numero di figure. Questi quadri la cui lunghezza giungeva a trenta palmi, con quindici in altezza; poi a cagione delle grandi persecuzioni, che tornarono a pullulare in Inghilterra, contro la cattolica fede, non furono altrimenti mandati colà, ma rimasero a casa Barberini. (Baldinucci 1974, 315)

Ulteriori dettagli, invece, si trovano in una lettera inviata dal Romanelli al cardinale:

> Dalla lettera che ricevo di V. E. sento il pensiero che è di fare il quadro simile alla grandezza di quello delle nozze di Peleo, e credo che V. E. abbia pensato bene dovendosi dare al Personaggio che già so, e l'Istoria di Arianna sarebbe a proposito quella medemma che fu dipinta e che poi ebbe così tragico fine, la quale si potrà variare assai dalla composizione di quella già fatta e riuscirebbe vaga perché vi è bella occasione e cose che possano piacere al genio del paese e con ogni modestia circa al mandar quello di Peleo e farne rimanere una copia, darebbe sempre dubitare che l'originale non fosse quello che si dà ma quello che resta, accenno a V. E.za il mio parere, nel resto io farò tutto quello che mi ordinerà. Puole intanto V. Em.za fare ordinare…una tela simile a quella di Peleo e della medemma qualità. (cit. in Pollack 1913, 60)

Da questa lettera emerge il nuovo progetto diplomatico di Francesco Barberini, che voleva inviare a Carlo II due diverse tele, entrambe realizzate dal Romanelli: una prima tela con *Bacco e Arianna*, ricca di reminiscenze tratte dalla celebre opera del Reni, e il suo *pendant*, con *Le Nozze di Peleo e Teti* che il cardinale aveva commissionato nel 1640. Entrambe le opere non avrebbero lasciato il Palazzo alle Quattro Fontane senza prima essere state riprodotte in delle copie. La conferma di ciò si riscontra nei registri della famiglia dove si trovano i pagamenti, riportati in seguito, a favore sia di Romanelli che di Giuseppe Belloni, allievo del Viterbese che dipinse due tele con i medesimi soggetti e misure **[figg. 2-3]**, oggi conservati a Palazzo Barberini.

Figura 2 Giuseppe Belloni, *Le Nozze di Peleo e Teti*. 1673. Olio su tela, 320 × 660 cm. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini. Fotografia dell'autrice

Figura 3 Giuseppe Belloni, *Bacco e Arianna*. 1665. Olio su tela, 320 × 660 cm. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini. Fotografia dell'autrice

29 Maggio 1662
sc. 200 di sc. 800 a G. F. Romanelli pagamento finale… Quadro grande… Historia d'Arianna.[10]

2 Maggio 1664
…Giuseppe Belloni Pittore sc. 25… buon c.to …quadro … historia d'Arianna… ditto per copia.[11]

9 Luglio 1665
pagamento final ditto.[12]

18 maggio 1673
a Giuseppe Belloni Pittore, un acconto sc. 25 per un grande quadro, copia del Romanelli 'Le nozze delle Dei'. (Peleo)[13]

Anche in questo caso probabilmente le opere non partirono mai per l'Inghilterra. Ad oggi le tele di Giuseppe Belloni sono una testimonianza estremamente importante. Mentre l'originale delle *Nozze di Peleo e Teti* giunse presso il palazzo dell'INPS di Roma attraverso varie vicende che saranno analizzate nel prossimo paragrafo, l'originale del Romanelli con l'incontro di *Bacco e Arianna* non è chiaro dove attualmente sia conservato.

4 Vicende collezionistiche delle *Nozze di Peleo e Teti*

Ad oggi, con il titolo *Le Nozze di Peleo e Teti* si identificano due quadri, entrambi realizzati nel Seicento, apparentemente identici e provenienti dalla famiglia Barberini, successivamente divisi in due sedi differenti per ragioni collezionistiche. La prima si trova presso la Direzione Generale dell'INPS di Roma, mentre la seconda è alle Gallerie Nazionali Barberini Corsini **[figg. 1-2]**.

Il maestoso quadro (320 × 660 cm), realizzato da Giovan Francesco Romanelli, nel 1640 rimase nelle raccolte della famiglia Barberini fino al terzo decennio del Settecento, quando Cornelia Costanza Barberini (1716-1797) sposò nel 1728 Giulio Cesare Colonna Sciarra (1702-1787). Il patrimonio di famiglia fu gestito fino alla morte, avvenuta del 1738, dal cardinale Francesco Barberini Juniore, dopodiché passo all'amministrazione del marito di Costanza. Nel XIX secolo, a causa di alcune liti ereditarie, il patrimonio fu diviso tra i

10 BAV, III. Mand. 79. 375, cit. in Aronberg Lavin 1975, 37.
11 BAV, III. Mand. 60-63. 2281, cit. in Aronberg Lavin 1975, 4.
12 BAV, III. Mand. 60-63. 2281, cit. in Aronberg Lavin 1975, 4.
13 BAV, III. Mand. 79. 375, cit. in Aronberg Lavin 1975, 37.

due rami della famiglia. La grande tela con *Le Nozze di Peleo e Teti* fu sistemata nel Palazzo Colonna Sciarra al Corso. Alla fine del secolo l'edificio fu acquistato all'asta dall'Istituto di Credito Fondiario della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde e la quadreria fu dispersa.[14] Nel 1904 l'Istituto Nazionale di Previdenza Sociale acquisì il complesso ed entrò in possesso anche delle opere rimaste all'interno, compresa la grande tela del Romanelli (Curti 2009). Infine, nel 1960, Palazzo Sciarra fu acquistato dalla Cassa Risparmio di Roma e la collezione fu spostata presso la sede dell'INPS nel quartiere romano dell'EUR.[15]

Fortunatamente, invece, la copia di Giuseppe Belloni delle *Nozze di Peleo e Teti* **[fig. 2]** è rimasta a Palazzo Barberini, negli ambienti del Circolo Ufficiali, i quali dopo un lungo restauro sono tornati accessibili al pubblico, così come le opere presenti nelle stanze.

5 Conclusione

In conclusione, questo episodio dimostra la grande abilità politico-diplomatica di Francesco Barberini, in particolare per l'uso delle immagini come strumento di persuasione per gli affari esteri. La tela con le Nozze di Peleo e Teti rispetta perfettamente le regole del buon costume per l'epoca. Infatti, nessuna delle figure viene rappresentata in pose sconvenienti o nude, ad eccezione di Venere, che in quanto dea dell'Amore è legittimata nel presentarsi senza veli. Certamente Bacco e Arianna, così come Peleo e Teti dovevano rappresentare un'allegoria nunziale, che celebrasse allo stesso tempo anche la coppia reale. All'interno di questa immagine canonica, è possibile vederne anche un'altra, la speranza di una rinnovata armonia tra l'Inghilterra e la Curia romana, visibile solamente ad un pubblico più ristretto. Così, quest'episodio, sebbene sia molto complesso e non ancora del tutto chiarito dalle fonti, resta certamente uno splendido esempio di arte diplomatica.

14 Per tutte le vicende riguardanti il Palazzo Sciarra cf. Pietrangeli 2012.

15 Per approfondire cf. Milantoni 1983; Benzi 2007.

Bibliografia

Aronberg Lavin, M. (1975). *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York: New York University Press.

Baldinucci, F. (1974). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Firenze: S.P.E.S.

Benzi, F. (2007). *Un tesoro svelato: il patrimonio artistico dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale*. Milano: Motta.

Berington, J. (1792). *Memories of Gregorio Panzani*. Birmingham: Swiney & Walker.

Biffis, M. (2018). «'Barberino gli volse donare un quadro': Francesco Barberini, walter Leslie e una nuova traccia documentaria per il Bacco e Arianna di Guido Reni». *Studi Secenteschi*, 59, 145-62.

Bird, R. (2017). *Charles II – Art & Power.* London: Royal Collection Trust.

Birch, T. (1848). *The Court and Times of Charles I*. London: Henry Colburn.

Curti, F. (2009). «Le Nozze di Peleo e Teti di Giovan Francesco Romanelli: mito e poesia per un dono diplomatico ai reali d'Inghilterra». Venturi, G.; Cappelletti, F. (a cura di), *Gli dei a corte letteratura e immagini nella Ferrara estense*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 405-14.

Emiliani, A. (2018). *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte*. Bologna: NFC.

Faldi, I. (1970). *Pittori viterbesi di cinque secoli*. Roma: Bozzi.

Fagiolo dell'Arco, M. (2001). *Pietro da Cortona e i Cortoneschi, Gimignano, Romanelli, Baldi, Borgognone, Ferri*. Milano: Skira.

Félibien, A. (1685). *Entretiens sur les vies et sur les ouverages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Paris: les belles lettres.

Griffey, E. (2015). *On Display: Henrichetta Maria and the Materials of Magnificence at the Stuart Court*. London; New Haven: Yale University Press.

Guarino, S. (2002). «Il quadro della Regina: la storia delle Nozze di Bacco Arianna di Guido Reni». Guarino, S. (a cura di), *L'Arianna di Guido Reni*. Milano: Electa, 15-44.

Haskell, F. (1988). *Mecenati e pittori. L'arte e la società Italiana nell'epoca Barocca*. Firenze: Einaudi.

Kurz, O. (1964). *Bolognese Drawing of the XVII and XVIII Century in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*. London: Phaidon Press Ltd.

Levely, M. (1991). *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lockyer, R. (1981). *Buckingham. The Life and Political Career of George Villiers, First Duke of Buckingham 1592-1628*. London: Roger Lockyer.

Malvasia, C.C. (1971). *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*. Bologna: Alfa.

Madocks Lister, S. (2000). «Trumperies Brought from Rome, Barberini Gifts to Stuart Court in 1635». Cropper, E. (ed.), *The Diplomacy of Art, Artistic Creation and Politics in Seicento in Italy*. Bologna: Villa Spelman colloquia, 151-76.

Milantoni, G. (1983). *Opere d'arte dal XIV al XIX secolo di proprietà dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale*. Roma: INPS.

Mochi Onori, L.; Schütze, S.; Solinas, F. (a cura di) (2007). *I Barberini e la cultura europea del Seicento = Atti del convegno internazionale* (Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004). Roma: De Luca.

Mochi Onori, L.; Vodret Adamo, R. (a cura di) (2008). *Galleria Nazionale d'arte antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Montanari, T. (2004). «Francesco Barberini, l'"Arianna" di Guido Reni e altri doni per la Corona d'Inghilterra, ultimo atto». Serio 2004, 77-88.
Oy-Marra, E. (2007). «Ambasciatori dello stile Barberini: Gian Francesco Romanelli in Francia». Mochi Onori, Schütze, Solinas 2007, 303-16.
Paviolo, M.G. (2013). *I testamenti dei cardinali: Francesco Barberini Senior (1597-1679)*. Morrisville: NC Lullu Press.
Pierguidi, S. (2012). *Il capolavoro e il suo doppio. Il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madri, Roma e Parigi*. Roma: Artemide.
Pietrangeli, C. (2012). *Palazzo Sciarra*. Roma: 1986.
Pollack, O. (1913). *Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit, Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*. Bd. 34. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
Rumberg, P. (2018). *Charles I, King and Collector*. London: Royal Academy of Arts.
Salerno, L. (1963). «Giovan Francesco Romanelli e i doni diplomatici dei Barberini ai reali d'Inghilterra». *Palatino*, 7, 5-11.
Serio, M. (2004). *Studi sul Barocco romano, scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*. Milano: Skira.
Solinas, F. (1992). «Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII». *Colloquium held at Villa Spelman*. Bologna: Nuova Alfa Ed., 227-61.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

L'iconografia del san Sebastiano a Bologna tra XV e XVI secolo

Alessandro Serrani
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Italia

Abstract The numerous plagues that overflown Bologna in the second half of the 15th century were the reason for the spread of saint Sebastian's iconography in the city, which reached its climax in the last twenty years of the century. The possible political meanings of this iconography are also discussed. Towards the end of the century, we observe a softening of saint Sebastian's figure, which is less burly in build than the examples painted around the mid-century. We focus on several cases, for which the reasons for the choice of this saint are investigated; they also provide the opportunity to reconsider the attribution of a selection of paintings.

Keywords Saint Sebastian. Paintings. Fifteenth century. Bologna. Epidemic.

Sommario 1 Il caso-studio della cappella Vaselli in San Petronio. – 2 I primi esempi in pittura dopo la metà del XV secolo. – 3 Il progressivo addolcimento della figura del san Sebastiano. – 4 Ultimi casi a cavallo tra XV e XVI secolo.

1 Il caso-studio della cappella Vaselli in San Petronio

Le letture iconografiche finora fornite dell'ancora per certi versi misteriosa pala d'altare della cappella Vaselli nella basilica di San Petronio a Bologna non hanno tenuto in debita considerazione l'iscrizione, riemersa in occasione dei restauri tardo ottocenteschi condotti dal conte Francesco Cavazza, che corre lungo il cornicione posto al di sopra della cancellata d'accesso al sacello, il quinto entrando dal-

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/010

la porta maggiore e intitolato a san Sebastiano. L'iscrizione è la seguente: INTERCESSIO SANCTI SABASTIANI POPULUM ET BONONIENSEM A MORBO DEFENDAT // ET DEVOTOS SUO AB OMNI PLAGA PESTIFERA INCOLUMES CONSERVET. Prescindendo da essa, Massimo Ferretti, sviluppando un primo spunto di Daniele Benati (1987, 72-3), riscontrava nella pala, avente come soggetto il *Martirio di san Sebastiano*, i caratteri dello stile di vita della corte di Giovanni II Bentivoglio, ove il racconto agiografico assumeva piuttosto le cadenze di una cerimonia cortigiana, «a cui si adattano i tempi sospesi del racconto pittorico» (Ferretti 1993, 39); successivamente lo stesso Benati (2008a, 40-2), estendendo lo sguardo alla cappella nella sua interezza, in particolare alle altre quattordici tele e alla vetrata, ha fornito una lettura più articolata nella quale l'insieme degli apparati decorativi acquisiva una non proprio velata simbologia antibentivolesca. A san Sebastiano veniva in questo modo attribuito un valore politico: la sua figura si ergeva a vessillo della resistenza della città di Bologna contro la tirannia dei Bentivoglio. Pur trattandosi di una lettura suggestiva, un recente affondo sulla figura del committente, Donato Vaselli, rivelatosi un uomo pragmatico e opportunista, ci sconsiglia dall'attribuirgli una presa di posizione così polemica nei confronti del signore di Bologna, facendoci piuttosto ipotizzare che la scelta del santo possa legarsi a un fatto biografico che lo riguarda. Dal suo testamento inedito risalente al 1468 apprendiamo che era stato colpito da una *pestifera infirmitate* ed è dunque verosimile pensare che Donato, dedicando la cappella a san Sebastiano, si augurasse di allontanare sé stesso e il popolo bolognese dall'incorrere nuovamente in quella malattia.[1] Non era infatti nell'indole di Vaselli porsi in aperto contrasto con Giovanni II, con i sostenitori del quale si era perfino trovato a collaborare negli ultimi anni della sua vita.[2] La nostra lettura acquista ancor più pregnanza se si considera la cronologia delle ondate di peste che interessarono Bologna nella seconda metà del XV secolo. Oltre a quella del 1463-1468, significativo è che se ne registri un'altra nel 1485, poco prima che Donato avviasse le procedure per l'ottenimento del patronato della cappella in San Petronio. Colpito dal morbo una prima volta nel 1468 e scampato alle tre successive ondate del 1476-1479, del 1480 e del 1485, il canonico dovette convincersi a intitolare la sua cappella a san Sebastiano e a far eseguire una pala d'altare e l'oculo centrale della ve-

1 Sull'affermazione del culto di san Sebastiano quale protettore nei confronti della peste cf. Barker 2007; Helke 2010, 223-32, con bibliografia precedente. Il testamento inedito di Donato, da cui è tratta la citazione, sarà trascritto dallo scrivente in un articolo di prossima pubblicazione.

2 Serrani 2020, al quale si rimanda per tutte le altre notizie su Vaselli.

Figura 1 Bologna, basilica di San Petronio, cappella di san Sebastiano (Vaselli), parete di fondo

trata con quel soggetto.[3] I continui dibattiti sulla peste che animavano le vie di Bologna, la lettura – o comunque la conoscenza – di uno dei numerosi trattati sull'argomento che vennero alla luce in quegli anni e il suo legame con gli enti assistenziali cittadini furono fattori che potrebbero averlo spinto ulteriormente verso questa scelta.[4]

Dirigendo ora lo sguardo alla pala d'altare, la presenza di Giovanni II nel corteo riunitosi ai piedi di san Sebastiano e quella, solo simbolica ma comunque riconoscibile, di Giuliano della Rovere potrebbero allora essere interpretate come un affresco della situazione politica del tempo, i cui esponenti principali, pur in aperto contrasto, si raccolgono intorno al santo per invocarne la protezione.[5] Una lettura meno sofisticata ma che ha senza dubbio un ancoraggio alla vita concreta della Bologna di fine secolo, falcidiata da continue epidemie di peste. In tal contesto, la scelta di effigiare i protagonisti della scena politica si inserisce in quella volontà, già riscontrata per altre pale d'altare della seconda metà del XV secolo (Marshall 2002, 247-8), di attualizzare l'evento sacro agli occhi del fedele, il quale veniva fatto sentire partecipe del momento del supplizio. Nella cappella Vaselli, tutti gli apparati decorativi concorrono ad amplificare tale meccanismo di immedesimazione: i dodici *Apostoli* alle pareti, idealmente collocati sotto un portico, così specifico dell'identità bolognese, accompagnano con effetto ritmico l'osservatore verso l'altare; qui, le tre tele della parete di fondo **[fig. 1]** – ai lati della pala d'altare figurano due tele con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata* –, vedendo proseguire il proprio paesaggio in quella attigua, danno vita a un fondale unificato dal quale però emerge, tramite l'adozione di una possente incorniciatura, la pala d'altare, palcoscenico privilegiato in cui si svolge il martirio del santo.[6]

3 Per la cronologia delle epidemie di peste che colpirono Bologna nel XV secolo cf. Duranti 2008, XVI-XVII (con bibliografia precedente), che non segnala quella del 1495 ricordata da Gaspare Nadi ([*ante* 1504] 1886, 213). Proprio quest'ultimo evento, secondo Ugo Berti (1902, 75), sarebbe da leggere in connessione alla decorazione della cappella. Tuttavia, come fa notare Cecilia Cavalca (2013, 239 nota 127), tale evento storico è successivo sia alla dedicazione del sacello a san Sebastiano sia alla progettazione del suo impianto decorativo; pertanto, se può essere condivisa l'idea di agganciare le scelte decorative attuate nella cappella alla peste, l'evento scatenante non può però essere quello del 1495 bensì quelli precedenti da noi portati all'attenzione (in particolare la peste del 1485).

4 Come l'argomento 'peste' fosse di attualità in quegli anni è sottolineato da Raimondi (1987, 77). Sul crescente numero dei trattati, cf. Duranti 2008, XIII-XIV. Per i legami di Vaselli con gli enti assistenziali cittadini, cf. Serrani 2020.

5 È stata Cecilia Cavalca (2003, 53-4 nota 101) a ravvisare, nella quercia con ghirlande e nei girali del basamento su cui poggia san Sebastiano, chiare allusioni a Giuliano della Rovere, vescovo e legato di Bologna dal 1483.

6 La cornice della pala d'altare, pur adottando metodologie che appaiono coscienziose, è stata rimaneggiata in maniera abbastanza consistente (cf. Cavazza 1932, 17; Cavalca 2013, 352-3, nr. 45; tuttavia, l'effetto di avanzamento verso lo spettatore che la

2 I primi esempi in pittura dopo la metà del XV secolo

Quanto nel XV secolo le ricorrenti epidemie di peste abbiano ferito e intimorito il popolo bolognese lo capiamo dall'esteso ricorso al san Sebastiano quale soggetto di dipinti e pale d'altare, di cui si registrano, limitandoci a quelli ove compare a figura intera e non fra altri santi, una ventina di esemplari, la maggior parte dei quali risalenti agli ultimi trent'anni del secolo. Il dipinto appena esaminato della cappella Vaselli ne è un esempio. Il numero delle opere d'arte legate alla peste crescerebbe ulteriormente se si considerasse anche i dipinti raffiguranti san Rocco, anch'egli legato alla peste ma con un'accezione in linea di massima diversa: san Sebastiano evitava di far incorrere nel morbo, san Rocco ne curava gli effetti.[7] Più arduo risulta stabilire quando questa iconografia iniziò a prendere piede in città, dal momento che non se ne registrano attestazioni prima della metà del XV secolo: basti pensare che san Sebastiano non figura nemmeno fra i numerosissimi santi, sia dipinti sia scolpiti, che adornano il polittico della cappella Bolognini in San Petronio, realizzato intorno al 1408. Il primo esemplare a noi noto è quello eseguito ad affresco sulla parete destra di accesso al presbiterio della basilica di San Giovanni in Monte, che, volendo far fede all'attribuzione al giovane Tommaso Garelli suggerita da Carlo Volpe (in Bergamini 1970, 152, 160 nota 26), sembrerebbe ragionevole datare intorno al 1450.

La fortuna di tale soggetto a Bologna non è comunque legata soltanto alle commissioni pubbliche, ma si estende anche a opere di devozione privata: un esempio, di poco posteriore all'affresco appena menzionato, è costituito dalla deliziosa tavoletta, venduta in coppia con un *San Cristoforo* di dimensioni analoghe e attualmente in una collezione privata, riferita come la gemella da Daniele Benati (2004) a Cristoforo di Benedetto.[8] In una recente monografia su Marco Zoppo si è ipotizzato, sulla scia di un suggerimento dello stesso Benati, che però non conosceva le dimensioni dei dipinti – 46 × 14,5 cm ciascuno –, che avessero figurato nei pilieri di un polittico;[9] tuttavia, basterebbe considerare l'altezza delle due tavole per escludere tale soluzione. Esse costituivano verosimilmente le ante esterne di un trittico richiudibile, presumibilmente di destinazione privata. In tal

caratterizza doveva essere il medesimo fin dall'origine, dal momento che, nell'economia complessiva della decorazione lignea, il suo ingombro non poteva essere tanto diverso da quello attuale.

7 Sul culto di san Rocco e sulla sua iconografia, cf. Marshall 1994, 502-6, con ulteriore bibliografia.

8 Le tavolette erano riemerse a un'asta Finarte di Milano del 10 giugno 1987 (asta 602, nr. 39; come Scuola padovana 1460-1470 ca.). La vendita a cui si fa riferimento è: Milano, Il Ponte, 22 ottobre 2019, asta 459, nr. 128.

9 Calogero 2021, 171 nota 36; cf. Benati 2004.

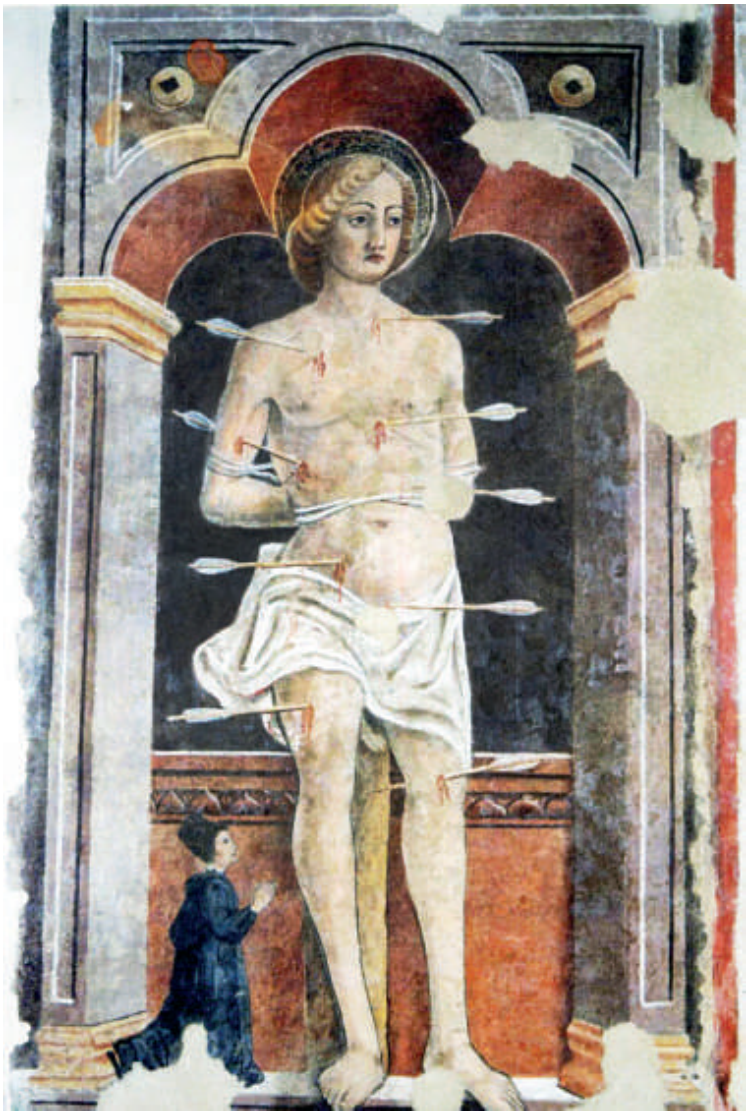

Figura 2 Pittore bolognese del XV secolo, *San Sebastiano*. 1463?. Affresco. Bologna, Real Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente

contesto, andrebbe valutata l'ipotesi di identificare la tavola centrale del trittico con quella passata, anch'essa giustamente sotto il nome di Cristoforo, ad un'asta Bonhams nel luglio dello scorso anno.[10] La coincidenza delle dimensioni, ovvero dell'altezza delle tre tavole e il fatto che quella centrale risulti lunga circa il doppio di ciascuna di quelle ai lati – 31,2 cm –, nonché l'adozione in ognuna della medesima cornicetta rosa dipinta, rendono tale ricostruzione molto suggestiva, anche se la fisionomia della Madonna al centro, più puntuta nei lineamenti rispetto alle figure che la fiancheggerebbero, non consente di accettarla senza riserve. Certamente, se non ai lati di questa *Madonna col Bambino*, le due tavolette pubblicate da Benati avranno svolto la stessa funzione in un trittichetto molto simile a quello idealmente ricomposto in questa sede.

Un altro caso meritevole di attenzione nel contesto della pittura a Bologna dopo la metà del secolo è quello che riguarda l'affresco raffigurante *San Sebastiano* presente all'estremità della parete sinistra della chiesa di San Clemente nel Collegio di Spagna **[fig. 2]**, solo marginalmente preso in considerazione dagli studiosi fino ad ora.[11] Le condizioni conservative in cui si presenta attualmente appaiono discrete, ma il confronto con una foto storica custodita presso la fototeca Zeri testimonia come sia stato oggetto di un recente intervento di restauro, che dovrebbe averlo liberato dalle ridipinture.[12] L'impressione è infatti quella che il restauratore, oltre ad aver ripassato i contorni delle figure, abbia anche rinforzato il dipinto in alcuni punti; tuttavia, in assenza di una relazione sull'intervento condotto, siamo propensi a ritenere l'affresco in buono stato di leggibilità e non ritoccato in maniera eccessiva. Si noti ad esempio la lacuna, non colmata, che interessa il donatore, testimonianza della cautela con cui si è operato.

Il dipinto si qualifica come un affresco devozionale, che doveva accompagnarsi ad altri sullo stesso lato della chiesa. Anche la sua esecuzione potrebbe essere legata a un'epidemia di peste: nella foto appartenuta a Federico Zeri si scorge, ai piedi del santo, la data 1463, oggi quasi del tutto scomparsa, che potrebbe suggerire un'interpretazione dell'affresco come richiesta di protezione nei confronti dell'epidemia che si stava diffondendo proprio in quell'anno (e che si sareb-

10 Londra, Bonhams, 8 luglio 2020, nr. 327 (precedente vendita: New York, Sotheby's, 18 maggio 2006, nr. 10).

11 Accompagnato dalla didascalia «San Sebastiano, affresco trecentesco», viene riprodotto in Gonzáles-Varas Ibáñez 1998, 221 e fig. XXVI; più di recente, ma senza alcun commento: García Valdecasas 2004, 104 (per la segnalazione di questa pubblicazione ringrazio l'amico e collega Orfeo Cellura). Inoltre, ma in maniera piuttosto generica, cf. Cavalca 2018, 325.

12 Bologna, Fototeca Zeri, b. 309, fasc. 6 «Anonimi bolognesi sec. XV: affreschi», inv. 67057: gelatina ai sali d'argento su carta baritata, 265 × 185 mm.

be protratta fino al 1468). Difficile risulta identificare il committente, effigiato in preghiera ai piedi del santo. L'autore dell'affresco mostra molte affinità con le prime prove di Cristoforo di Benedetto: lo si confronti con i santi dipinti da quest'ultimo negli scomparti laterali del polittico, oggi solo parzialmente ricostruito, custoditi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. nrr. 242, 232). Con quelle figure condivide l'aspetto tagliente e solido delle forme, caratteristico di Cristoforo, come anche le fisionomie. Tuttavia, nel nostro affresco notiamo un panneggio insolitamente mosso e svolazzante, diverso rispetto a quelli licenziati dal maestro. In definitiva, non escludiamo che l'autore possa esserne lo stesso Cristoforo o, in maniera più prudenziale, un pittore del suo *entourage*, certamente partecipe di quel clima lendinaresco e zoppesco che tanta fortuna conobbe a Bologna intorno alla metà del secolo. In ogni caso, il pittore dimostra di aver tenuto a modello un precedente prestigioso custodito nella stessa chiesa in cui stava lavorando, ovvero il *San Sebastiano* dipinto da Marco Zoppo nella predella del polittico eseguito in collaborazione con il maestro di legname Agostino de' Marchi, al quale egli tentò di accostarsi con gli strumenti a sua disposizione.

3 Il progressivo addolcimento della figura del san Sebastiano

Vorremmo a questo punto porre l'attenzione su un *San Sebastiano* presente, insieme a un altro *Santo* entrambi a mezzo busto, sulla faccia interna della lunetta **[fig. 3]** sopra l'ingresso della cappella del castello di Ponte Poledrano, edificato per volere di Giovanni II Bentivoglio nel contado bolognese fra il 1475 e il 1481. È stata Paola Tosetti Grandi (1984; in precedenza Ottani Cavina 1967, 122) a riportare in auge per gli affreschi di questa cappella il nome di Lorenzo Costa, rispetto al quale altri studiosi hanno preferito quello del cosiddetto Maestro delle storie del pane (Venturoli 1969, 163; Diana 1986, 46), ovvero colui che a partire da Carlo Volpe ([1958] 1993, 159-61) viene considerato l'autore del ciclo di affreschi in una sala al piano nobile dello stesso castello e di un dittico raffigurante due coniugi della famiglia Gozzadini conservato presso il Metropolitan Museum di New York. Crediamo sia utile anzitutto fornire alcune informazioni su questo luogo. La decorazione della cappella, oggi purtroppo assai deperita, consiste in una serie di dodici *Apostoli* collocati all'interno di vani prospettici dipinti e poggianti su uno zoccolo a finti marmi policromi anch'esso dipinto. Agli angoli della volta figuravano in origine i quattro *Evangelisti* all'interno di clipei e al centro il *Redentore* in un clipeo più grande; solo quest'ultimo e gli evangelisti Luca e Giovanni sono ancora oggi parzialmente visibili. A completare la decorazione interna, oltre ai due santi nella lunetta sopra la porta d'ingresso, vi era probabilmente una pala

Figura 3 Maestro della pala di Monteveglio?, *San Sebastiano e san Rocco*. 1485-1490. Tecnica mista con latte di calce come legante. Bologna, castello di Ponte Poledrano, cappella

d'altare raffigurante la Vergine in una posizione sopraelevata, i santi Lucia, Sebastiano, Apollonia al di sotto e «con due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte».[13] Sulla faccia della lunetta rivolta verso l'esterno, preservata dall'esposizione diretta alle intemperie perché incassata di qualche centimetro nella muratura, è raffigurato un bellissimo per quanto sciupato *Cristo in pietà*, dalla lunga chioma e sul cui torace si riversano rivoli di sangue provocati dalla corona di spine. La testa è leggermente reclinata in avanti tanto che l'aureola, prospettica e a disco, sopravanza l'incorniciatura stessa della lunetta.

13 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Gozz. 322, c. 163*r* (Calindri, Serafino. *Estratti e copie di documenti, appunti, bibliografia, ed altri materiali raccolti per la compilazione del Dizionario della Montagna e Pianura bolognese*, IV. *Repertorio* [XIX sec.]). Non conosciamo l'autore di questa pala, della quale purtroppo non si hanno più notizie. Va precisato che la fonte citata parla di un «quadro» con «S. Lucia, S. Sebastiano, S. Apollonio, B. V. in alto con due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte», ove la parola «quadro» viene segnata sopra «S. Lucia» e non dopo come recentemente trascritto (Tosetti Grandi 1984) facendo pensare a un'interruzione del periodo e quindi a un quadro autonomo raffigurante santa Lucia. La parola, riportata nella sua giusta posizione, si riferisce invece a tutti i santi nominati, alla Vergine e molto probabilmente anche ai «due ritratti a lato che credonsi Giovanni II e sua consorte», i quali, più che due dipinti autonomi in forma di ritratto, sembrerebbero raffigurazioni dei committenti a figura intera interne al dipinto.

Figura 4 Maestro della pala di Monteveglio, *Madonna col Bambino in trono e i santi Tommaso, Teodoro, Lucia e Michele Arcangelo*, particolare. 1495 ca. Tempera su tela, 175 × 182 cm. Monteveglio, chiesa di Santa Maria Assunta, sagrestia

Figura 5
Lorenzo Costa, *San Sebastiano*.
1495 ca. Tempera su tela,
157 × 55 cm. Mamiano di Traversetolo
(Parma), Fondazione Magnani-Rocca

Nonostante gli attributi non consentano un riconoscimento univoco, riteniamo che il santo che affianca san Sebastiano nella lunetta possa essere identificato, per via della loro comune funzione in relazione alla peste, con san Rocco piuttosto che con san Giovanni Evangelista o san Giacomo Maggiore.[14] In questo modo la lunetta acquisirebbe la valenza di una sorta di richiesta di protezione contro la malattia invocata dal committente. La datazione degli affreschi della cappella viene generalmente fatta cadere attorno alla metà del nono decennio. Come alternativa all'attribuzione a Lorenzo Costa, come anche a quella al maestro attivo nel piano nobile del castello, le quali non sembrano a dire il vero aver mai convinto pienamente la critica, potrebbe essere presa in considerazione l'ipotesi di assegnarli a un pittore, il cui ruolo andrebbe a nostro avviso meglio considerato nel panorama artistico bolognese dell'ultimo quarto del XV secolo, artefice di una paletta su tela raffigurante la *Madonna col Bambino e quattro santi* oggi ubicata presso l'abbazia di Monteveglio **[fig. 4]**.[15] In quella prova, che sarebbe successiva agli affreschi della cappella di Ponte Poledrano, egli dimostra, accanto ad alcuni richiami alla produzione di Ercole de' Roberti, tutto il suo debito nei confronti dei modi più larghi e sfiancati di Lorenzo Costa arrivando, inoltre, quasi a sovrapporsi a taluni esiti del cosiddetto Maestro di Ambrogio Saraceno, ma rispetto al quale, a ben vedere, seppe mantenere una certa distanza maturando una propria cifra stilistica.[16] Anche Giovanni II Bentivoglio dovette dunque essere stato intimorito dalle violente epidemie di peste che si verificarono in città nel nono decennio, e questo spiegherebbe il perché della scelta di far raffigurare i due santi protettori proprio all'ingresso della cappella.

14 Per tali ipotesi identificative, cf. rispettivamente Rubbiani 1913, 188; Montanari, Pasquini 2006, 105-9. Propendono per san Cristoforo anche Negro, Roio 2001, 138-9, nr. 75A.a-d.

15 Sulla base dei santi effigiati nella pala ai lati della Vergine (da sinistra: Tommaso, Teodoro, Lucia, Michele), si potrebbe anche tentare di ipotizzarne un'ubicazione originaria nella cappella dedicata ai Santi Teodoro e Michele documentata all'interno del castello di Monteveglio a partire dal 1157 e di cui si hanno testimonianze (Foschi, Porta, Zagnoni 2009, 165 e nota 295; Zagnoni 2013, 18; viene ricordata una cappella di «S. Teodoro iuxta montem») anche nei secoli a venire.

16 Una scheda recente sulla tela di Monteveglio si deve a Cavalca (2017, 50-2), che giustamente rileva lo stretto rapporto col Maestro di Ambrogio Saraceno, ma della quale non riusciamo a condividere l'accostamento all'autore, anch'egli anonimo, della pala Girardi in Santa Maria Maggiore, considerato dalla stessa (Cavalca 2017, 46-9) un collaboratore di Costa nella realizzazione della pala con l'*Assunta* destinata sempre a Monteveglio e oggi divisa tra la Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 10034) e il North Carolina Museum of Art di Raleigh (invv. 60.17.36-38). Sul Maestro di Ambrogio Saraceno, che si è tentato di identificare, su base comunque soltanto indiziaria, in Giovanni Antonio padre di Amico Aspertini, cf. Buitoni 2014, 33-4, con ulteriore bibliografia sull'artista e sulla vicenda critica degli affreschi della cappella di Ponte Poledrano.

La maggiore concentrazione di dipinti aventi come soggetto san Sebastiano negli ultimi trent'anni del XV secolo piuttosto che all'inizio può trovare una spiegazione nel fatto che dagli anni Cinquanta in poi Bologna fu interessata da almeno un'ondata di peste al decennio, con l'aggravante che nel nono se ne verificarono due (1480 e 1485) e che quasi tutte durarono non meno di tre anni. In un quadro così delineato, non va comunque dimenticato che alcuni dipinti potevano raffigurare san Sebastiano per ragioni non legate alla pestilenza ma, per quanto rare stando allo stato attuale degli studi, per motivazioni onomastiche legate al committente o alla sua famiglia.

I san Sebastiani presi in esame fino ad ora si caratterizzano tutti, eccezion fatta per la tavoletta di Cristoforo di Benedetto, così delicata e minuziosa per via della sua destinazione privata, per una certa saldezza della corporatura e per la severità degli atteggiamenti. Tale tendenza può essere spiegata osservando l'andamento della pittura bolognese dopo la metà del secolo, ove le correnti dominanti erano quella lendinaresca e quella zoppesca, suscitate o comunque influenzate dal soggiorno in Emilia di Piero della Francesca e dunque incentrate sulla prospettiva e su una concezione plastica dei volumi. I pittori locali, per certi versi ancora legati alla lezione di Giovanni da Modena, furono attratti da queste nuove soluzioni e cercarono di adeguarsi, ognuno con i propri mezzi, al mutamento dello stile.[17] Ecco allora spiegato il fiorire di figure arcigne, fortemente plastiche e austere nelle espressioni. Tale tendenza, ovvero quella di una pittura legata alla prospettiva e alla saldezza dei volumi, trova un ideale proseguimento in città con i ferraresi Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, che forniscono prove anche nel campo della nostra ricerca. In realtà, del primo non possediamo un *San Sebastiano* autografo ma una derivazione da parte di un seguace bolognese (Benati 2008b); mentre ad Ercole, Carlo Gamba riferì un *San Sebastiano* oggi agli Uffizi (inv. 8542), che la critica sembra oggi propensa, sulla base di un giudizio di Roberto Longhi, a ritenere una copia dal maestro.[18] Anche l'esordiente Lorenzo Costa, Antonio di Bartolomeo Maineri e il Maestro di Ambrogio Saraceno licenziarono *San Sebastiani*, sempre molto arcigni e scultorei.[19] Solo dagli anni Novanta in poi si registra un ammorbidimento delle fisionomie, con santi che adottano pose più disinvolte e con espressioni illanguidite, oppure svogliate. Questo cambiamento ci permette di seguire da un'altra angola-

17 Per l'attività bolognese di Piero, cf. Pacioli 1509, f. 33*r*; sonetto di Giovanni Testa Cillenio nel codice Isoldiano della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 1739) e pubblicato da Ricci 1897.

18 Gamba 1915, 195-6. Cf. Molteni 1995, 196, nr. 59 (come «copia da Ercole»), con ulteriore bibliografia.

19 Rispettivamente: Dresda, Gemäldegalerie, inv. 42 A; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 63; Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 1610.

zione l'evoluzione dell'arte bolognese nell'ultimo quarto del secolo, perfettamente esemplificata dalla decorazione della cappella Vaselli in San Petronio, dove tutti gli apparati decorativi rispondono a un gusto raffinato e superficiale. Verso la fine del secolo la ferrea applicazione della prospettiva che caratterizzava i grandi precedenti bolognesi del secolo, dall'altare di Marco Zoppo per il Collegio di Spagna al polittico Griffoni di Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti,[20] non era infatti più sentita così vincolante. Con la decorazione della cappella Vaselli ci si sta avviando verso modi che hanno perso l'energia morale dei grandi maestri del Rinascimento per ripiegare su soluzioni più facili ma di sicuro effetto, in cui la prospettiva c'è ma è messa in subordine rispetto all'appagamento dell'occhio. Ecco allora che il ritmo si sostituisce alla profondità e gli sfondi «non giocano attivamente nell'opera, fungendo semmai da base naturale» (Longhi [1934] 1956, 51) su cui innestare la narrazione. Quest'aria si respira già nei due *Trionfi* della cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, dove è evidente che «gli ardori robertiani del Costa stanno già raffreddandosi» (54) per approdare a soluzioni più svigorite e dinoccolate per continuare a usare la terminologia adoperata da Roberto Longhi. I *San Sebastiani* eseguiti attorno alla fine del secolo si inseriscono in questo clima, non più erculei ma ammorbiditi e quasi languidi, colpiti ma non feriti dalle frecce.

4 Ultimi casi a cavallo tra XV e XVI secolo

La svolta appena descritta nella rappresentazione del san Sebastiano può essere colta a partire da quello dipinto da Lorenzo Costa nella pala Rossi in San Petronio del 1492. Sulla stessa linea si collocano quelli che eseguirà lui stesso negli anni a venire (Fondazione Magnani Rocca, **[fig. 5]**; Galleria degli Uffizi, inv. 3282) e quelli licenziati dagli altri protagonisti della stagione bentivolesca, ovvero Francesco Francia e Amico Aspertini.[21] In questa sede ci vorremmo però

20 Una ricostruzione di quest'ultimo polittico, la cui carpenteria fu distrutta in seguito allo smantellamento che lo interessò tra il 1725 e il 1726, è stata recentemente fornita, con la collaborazione dello scrivente, da Daniele Benati (2021, 206, fig. 13).

21 Ad Aspertini viene riferito un *San Sebastiano* al Museo di Lipsia (inv. 1384; Winkler 1973, 16; Küster 1997, 13. L'attribuzione è attualmente confermata in Museo), che a noi pare invece prossimo ai modi di Lorenzo Costa attorno al 1505 (l'opera è espunta dal catalogo di Aspertini da Scaglietti Kelescian 1995, che non avanza però ipotesi alternative). In particolare, il dipinto non regge, per qualità, al confronto con le opere sicure di Costa e deve essere dunque stornato verso la sua bottega. Registriamo un'affinità nel costruire i volti con alcune figure della smembrata pala già nell'oratorio della Concezione a Ferrara, in particolare con la Maddalena con le braccia levate nella lunetta (Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. FE 14; la tavola principale è alla National Gallery di Londra, inv. NG1119), quest'ultima certamente non ascrivibile alla mano del mae-

soffermare su alcune figure, attive negli stessi anni ma meno note, come Antonio Rimpatta e Antonio Pirri.

Una pala del primo, Antonio Rimpatta, pittore nato a Bologna ma che presto cercò fortuna altrove, costituisce l'unica licenza alla nostra rassegna di san Sebastiani non fra altri santi, dal momento che ne presenta un'iconografia insolita e assai curiosa. Si tratta della *Madonna col Bambino e santi* conclusa nel 1511 per i canonici regolari lateranensi della chiesa di San Pietro ad Aram a Napoli, dal 1821 al Museo Nazionale di Capodimonte (Leone de Castris 1999). In essa il santo, collocato all'estremità destra rispetto a chi guarda, fa bello sfoggio di un corpo atletico e snello, sul quale non si scorge alcun segno del martirio; egli adotta una posa baldanzosa, per nulla turbato dall'unica freccia che lo ha colpito dietro la coscia o dal minaccioso soldato alle sue spalle. Siamo di fronte a un'interpretazione 'dinamica' del san Sebastiano, che sembra quasi essere stato scortato alla presenza della Madonna col Bambino; nonostante ciò, il pittore non può rinunciare alla colonna, attributo tradizionale del santo guerriero, facilmente individuabile fra le piastrelle del pavimento ma che poi svanisce dietro le sue spalle confondendosi fra quelle dello sfondo. Pur essendo emigrato piuttosto giovane da Bologna, Antonio Rimpatta fu profondamente influenzato da alcuni dei testi pittorici più significativi del Rinascimento felsineo quali la vetrata su cartone di Francesco del Cossa in San Giovanni in Monte e l'*Annunciazione* di Francesco Francia sulla parete di fondo della cappella Vaselli, riprese, la prima, per la figura della Madonna in trono e la seconda per il motivo del colonnato che fugge in lontananza.[22]

Questo san Sebastiano dalla posa baldanzosa è riproposto, con alcune varianti, da Rimpatta in una tavola, oggi presso la Galleria Caylus di Madrid, databile intorno agli stessi anni:[23] l'elemento più rilevante in questo caso è, oltre all'accresciuto numero di frecce e alla colonna sostituita dal tronco d'albero,[24] che il san Sebastiano, alla pari di quello della cappella Vaselli, sta per essere incoronato da una coppia di putti in volo. È assai probabile che l'inserimento di

stro ma piuttosto a quella di un collaboratore, molto vicino e di cultura analoga a colui che eseguì il *San Sebastiano* di Lipsia. Per la vicenda critica della pala, cf. Negro, Roio 2001, 107-9, nr. 33.a-b. Gli altri *San Sebastiani* di Francia e di Aspertini a cui si fa riferimento sono, oltre a quelli che compaiono in pale d'altare insieme ad altri santi: Londra, Hampton Court Palace, Royal Collection, inv. RCIN 403043; Madrid, Collezione Nunez, per il primo; Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.9.1, per il secondo.

22 Il colonnato dipinto da Francia trova a sua volta un precedente in quello impiegato da Ercole de' Roberti al centro della predella del sopra citato polittico Griffoni, oggi smembrato fra vari musei del mondo ma originariamente anch'esso in San Petronio.

23 Di recente, sul dipinto in questione, attribuito a Rimpatta da Everett Fahy, cf. Ugolini 2014.

24 Per i significati simbolici della colonna e del tronco d'albero, cf. Helke 2010, 232-4, con ulteriore bibliografia.

questo particolare debba essere ascritto a una volontà dei rispettivi committenti, i quali, tramite il gesto dell'incoronazione, desideravano rendere ancor più esplicita la sua assimilazione a Gesù, primo martire cristiano.[25] Nel caso della cappella Vaselli però, tale motivo sembra essere proposto in una veste archeologizzante, poiché i due putti in volo, oltre al gesto di incoronare, sorreggono anche un festone floreale. Questo particolare elemento rimanda infatti al vasto repertorio della scultura funeraria romana, che fornisce, assieme a quello della decorazione architettonica, un'ampia casistica di esempi per quanto riguarda i putti reggifestone; dal medesimo repertorio potrebbe discendere anche il gesto dell'incoronazione, assimilabile, con un cambiamento dell'oggetto sorretto, a quello dei putti (o eroti o vittorie) con clipeo nei sarcofagi romani. L'artefice della pala della cappella Vaselli sembra dunque aver unito queste due tradizioni iconografiche per rispondere in maniera originale a una richiesta del committente. Trattandosi però di motivi che conobbero larga diffusione fra i pittori e scultori del Rinascimento che riscoprirono l'antico, fra i primi Jacopo della Quercia, Donatello e Andrea Mantegna, non è scontato che tale riutilizzo sia il frutto di un soggiorno nell'Urbe piuttosto che la suggestione dovuta a una rielaborazione conosciuta a Bologna o in centri limitrofi. Data l'influenza, giustamente rimarcata dalla critica, esercitata sul pittore da parte del Pinturicchio delle imprese vaticane, non è inoltre escluso che il motivo dei putti con corona e festoni possa essere stato elaborato, insieme ad altri,[26] in seguito alla visione degli affreschi dell'appartamento Borgia, dove sono variamente riproposti putti, ghirlande e figure alate che sorreggono clipei.[27] Rimpatta, a sua volta, potrebbe aver deciso di rispondere a una richiesta del proprio committente prendendo a modello il san Sebastiano della pala Vaselli (abbiamo già rimarcato come il pittore abbia guardato con attenzione le due tele con l'*Annunciazione* ai suoi lati), anche se, pure lui, ebbe quasi certamente l'occasione, viste le sue peregrinazioni nell'Italia centro-meridionale, di venire a contatto con motivi dell'antichità classica o con loro rielaborazioni.

25 Sulla valenza del gesto dell'incoronazione cf. Hall 1985; in part. in relazione al san Sebastiano, p. 573. Come l'iconografia del san Sebastiano suggerisse di per sé l'assimilazione con Cristo è un concetto noto agli studi; secondo Mirella Levi D'Ancona (1977, 110-14) l'iconografia del martirio del santo guerriero deriverebbe da quella della Flagellazione. L'assimilazione a Gesù, nella tavola di Rimpatta, sembra essere ulteriormente suggerita dalle braccia alzate del santo, probabile richiamo alla Crocifissione.

26 Già Daniele Benati (1984, 186) notava il debito del pittore della cappella Vaselli nei confronti delle imprese vaticane di Pinturicchio, il cui linguaggio veniva però «riforgiato nel lessico pungente e fortemente patetico del Costa e del Roberti».

27 Va inoltre segnalata la soluzione per certi versi non dissimile presente nel basamento della transenna marmorea di accesso alla cappella Rossi in San Petronio, sulla cui datazione non vi è però accordo fra gli studiosi, cf. Buitoni 2016, 53-8.

In tema di relazioni con la cultura figurativa romana, sembra inoltre utile soffermarsi sui finti bassorilievi che adornano il piedistallo su cui poggia il san Sebastiano della pala Vaselli, già meticciati con il nuovo gusto della 'grottesca' romana (Benati 1984, 186), ma comunque portatrici di significato: trascurate fino ad ora dalla critica, esse presentano delle scene triviali, che possono alludere, a una prima analisi che ci auguriamo sia foriera di sviluppi, alla vittoria del cristianesimo sulla sensualità pagana.

Senz'altro curioso è il fatto che a stimare la pala napoletana di Rimpatta nel marzo del 1511 fu chiamato il secondo pittore su cui vorremmo puntare l'attenzione, ovvero quell'Antonio Pirri che, dopo la rapida menzione nell'*Officina ferrarese* di Longhi, non ha goduto di un'adeguata attenzione.[28] Al suo nome Federico Zeri ([1934] 1956, 54) ha associato il docile e languido *San Sebastiano* del Walters Art Museum a Baltimora, ideale chiusura del nostro percorso sull'evoluzione della rappresentazione del santo, dal momento che ce ne fornisce una versione estremamente delicata, diametralmente opposta a quelle licenziate fino a quindici anni prima. Ciò che colpisce di questa tavoletta è il bellissimo paesaggio, cristallino e lussureggiante, molto simile a quello di una *Stigmatizzazione di san Francesco* oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 322), giustamente accostatale dalla critica, che però non è concorde nell'ascriverle al catalogo di Pirri.[29] A nostro avviso, un'analoga resa ottica e cristallina del paesaggio si ritrova in una *Sacra conversazione* oggi a Canterbury (Canterbury Museums and Galleries, inv. CANCM 4035, 51 × 37 cm), che proponiamo dunque di riferire alla stessa mano: un felice confronto è offerto anche dal panneggio del san Francesco con quello del priore certosino presentato da san Pietro. La composizione di quest'ultimo dipinto, seppur con la variante dell'architettura entro cui si svolge la scena, che ne denuncia una cronologia più arcaica, è adoperata anche in una controversa tavoletta di dimensioni pressoché identiche (51,2 × 37,7 cm), attualmente in mani private, accostata anche a Raffaello (Pedretti, Gutmann, 2010), che va dunque associata a quella di Canterbury e annessa al corpus di dipinti qui individuato.[30]

28 Di recente su Pirri, cf. De Marchi 2009, 55, 57 nota 18; Bliznukov 2014. Per la notizia della stima della pala di Rimpatta cf. Filangieri 1884, 102-3, doc. II.

29 Andrea De Marchi (2009, 57 nota 18) considera le due opere della stessa mano, diversa però da quella di Pirri. Per l'attribuzione di Zeri, cf. Zeri 1976, 201-2.

30 L'associazione degli ultimi due dipinti sembra emergere anche da un parere di Julian Gardner, probabilmente mai messo per iscritto e riportato da Lenia Kouneni in `https://vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/29712`, che li riferisce a Pirri.

Bibliografia

Barker, S. (2007). «The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation». Mormando, F.; Worcester, T. (eds), *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque*. Kirksville: Truman State University Press, 90-131.

Benati, D. (1984). «La pittura rinascimentale». *La basilica di San Petronio in Bologna*, vol. 2. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, 143-94.

Benati, D. (1987). «Sconosciuti di corte. Il Martirio di san Sebastiano in San Petronio». *Nove secoli d'arte a Bologna*. Torino: Umberto Allemandi & C., 65-77.

Benati, D. (2004). Bentini, J.; Cammarota, G.P.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*. Vol. 1, *Dal Duecento a Francesco Francia*. Venezia: Marsilio, 251-2, nr. 95.

Benati, D. (2008a). «Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido». Emiliani, A.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello = Catalogo della mostra* (Bologna, 27 settembre 2008-11 gennaio 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 37-43.

Benati, D. (2008b). «Un modello di Francesco del Cossa da Ferrara a Bologna». *Storie di artisti, storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*. Roma: Donzelli, 119-25.

Benati, D. (2021). «Quanti erano i santini del polittico Griffoni?». Natale, M. (a cura di), *Il Polittico Griffoni. Un dono per la città = Atti del convegno di studi* (Bologna, 29 ottobre 2020). Bologna: Minerva, 59-75, 206-15.

Bergamini, W. (1970). «Dipinti appartenenti alla Compagnia dei Lombardi». *La Compagnia dei Lombardi in Bologna. VIII Centenario 1170-1970*. Faenza: Litografie artistiche faentine, 145-63.

Berti, U. (1902). «Un restauro importante a Bologna: la Cappella di San Sebastiano». *Rassegna d'arte*, 2, 72-5.

Bliznukov, A. (2014). «Bernardino di Bosio Zaganelli». Chiodo, S.; Padovani, S. (a cura di), *The Alana Collection*. Firenze: Mandragora, 41-8.

Buitoni, A. (2014). «Percorso di Giovanni Antonio Bazzi tra Reggio, Bologna e Parma». *Nuovi Studi*, 19, 31-49.

Buitoni, A. (2016). «La cappella Rossi poi Baciocchi: storia e arte dal XV al XIX secolo». Buitoni, A.; Fanti M., *La cappella di San Giacomo (cappella Rossi poi Baciocchi) nella Basilica di San Petronio. Un memoriale dell'età napoleonica in Bologna*. Bologna: Basilica di San Petronio, 9-104.

Calogero, G.A. (2021). *Marco Zoppo ingegno sottile. Pittura e Umanesimo tra Padova, Venezia e Bologna*. Bologna: Bononia University Press.

Cavalca, C. (2003). «Una Crocifissione del Maestro di Ambrogio Saraceno e la pittura su tela a Bologna alla fine del Quattrocento». *Nuovi Studi*, 9, 31-55.

Cavalca, C. (2013). *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città, 1450-1500*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Cavalca, C. (2017). Cerami, D.; Iseppi, G. (a cura di), *Memoria e tutela. Il patrimonio artistico del territorio di Monteveglio*. Bologna: Bononia University Press, 46-9, 50-2.

Cavalca, C. (2018). «Luis de Fuente Encalada e il polittico firmato da Marco Zoppo nel Real Collegio di Spagna: un committente castigliano a Bologna, a metà del Quattrocento». Parada López de Corselas, M. (ed.), *Domus Hispanica: el Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la historia*

del arte = Actas de congreso (Bolonia, 20-21 abril 2015). Bolonia: Bononia University Press, 321-45.

Cavazza, F. (1932). «I restauri compiuti nella basilica di S. Petronio dal 1896 ad oggi». *Il comune di Bologna*, 7, 9-20.

De Marchi, A. (2009). «Una predella rosa e turchese». Elsig, F.; Etienne, N.; Extermann, G. (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 49-57.

Diana, M.G. (1986). «Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa». *Paragone*, 431-433, 45-53.

Duranti, T. (2008). «Due trattati sulla peste di Girolamo Manfredi». Duranti, T. (a cura di), *Girolamo Manfredi: Tractato de la pestilentia / Tractatus de peste*. Bologna: CLUEB, XI-XLVIII.

Ferretti, M. (1993). «In cerca di Guido Aspertini». *Arte a Bologna*, 3, 35-63.

Filangieri, G. (1884). «Di un dipinto finora attribuito ad Antonio Solario, detto lo Zingaro». *Archivio storico per le province napoletane*, 9, 91-103.

Filippini, F. (1917). «Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna». *Bollettino d'Arte*, 11, 49-63.

Foschi, P.; Porta, P.; Zagnoni, R. (2009). *Le pievi medievali bolognesi (secoli VIII-XV). Storia e arte*. A cura di L. Paolini. Bologna: Bononia University Press.

Gamba, C. (1915). «Ercole ferrarese». *Rassegna d'arte*, 15, 191-8.

García Valdecasas, J.G. (2004). «Scomparsa e ricomparsa di un affresco». *FMR*, n.s., 1, 96-104.

Gonzáles-Varas Ibáñez, I. (1998). *Dietro il muro del Collegio di Spagna*. Bologna: CLUEB.

Hall, E.; Uhr, H. (1985). «Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography». *The Art Bulletin*, 67, 567-603.

Helke, G. (2010). «The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna Saint Sebastian». Signorini, R.; Rebonato, V.; Tammaccaro, S? (a cura di), *Andrea Mantegna impronta del genio = Atti del Convegno Internazionale* (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), vol. 1. Firenze: Olschki, 221-71.

Küster, U. (1997). «Fritz von Harck und das Museum der bildenden Künste». *Museum der Bildenden Künste Leipzig. Jahresheft*, 7-16.

Leone de Castris, P. (1999). Leone de Castris, P. (a cura di), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie*. Vol. 1, *Dipinti dal XIII al XVI secolo*. Napoli: Electa Napoli, 74-6, nr. 41.

Levi D'Ancona, M. (1977). «An Image not Made by Chance: The Vienna St. Sebastian by Mantegna». Lavin, I.; Plummer, J. (eds), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, vol. 1. New York: New York University Press, 98-114.

Longhi, R. [1934] (1956). *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955*. Firenze: Sansoni, 5-109. Opere complete V.

Marshall, L. (1994). «Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly*, 47, 485-532.

Marshall, L. (2002). «Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art». Muir, B.J. (ed.), *Reading Texts and Images*. Exeter: University of Exeter Press, 237-72.

Molteni, M. (1995). *Ercole de' Roberti*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Montanari, M.; Pasquini, L. (2006). «Le "Storie del Pane" tra politica agraria e testo figurativo». Trombetti Budriesi, A.L. (a cura di), *Il Castello di Bentivoglio*. Firenze: Edifir, 103-41.

Nadi, G. [*ante* 1504] (1886). *Diario bolognese*. A cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua.

Negro, E.; Roio, N. (2001). *Lorenzo Costa 1460-1535*. Modena: Artioli.

Ottani Cavina, A. (1967). «La cappella Bentivoglio». Volpe, C. (a cura di), *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*. Bologna: Officine grafiche poligrafici il Resto del Carlino, 117-31.

Pacioli, L. (1509). *De divina proportione*, parte 1. Venezia: Paganino Paganini.

Pedretti, C.; Gutmann, N. (2010). Buranelli, F.; Vezzosi, A. (a cura di), *And there was light: Michelangelo, Leonardo, Raphael = Catalogo della mostra* (Göteborg, 20 marzo-15 agosto 2010). Roma: L'Erma di Bretschneider, 195-6, nr. 28.

Raimondi, E. (1987). *Codro e l'Umanesimo a Bologna*. Bologna: il Mulino.

Ricci, C. (1897). «Un sonetto artistico del secolo XV». *Arte e Storia*, 16, 27-8.

Rubbiani, A. (1913). «Il Castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano». *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Prov. di Romagna*, 4(3), 145-234.

Scaglietti Kelescian, D. (1995). Faietti, M.; Scaglietti Kelescian, D. (a cura di), *Amico Aspertini*. Modena: Artioli, 213, nr. 73R.

Serrani, A. (2020). «Donato Vaselli: un ambizioso ecclesiastico ai tempi di Giovanni II Bentivoglio». *Strenna storica bolognese*, 70, 313-24.

Tosetti Grandi, P. (1984). s.v. «Costa, Lorenzo». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30. https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-costa_%28Dizionario-Biografico%29/.

Venturoli, P. (1969). «Lorenzo Costa». *Storia dell'arte*, 1-2, 161-8.

Volpe, C. [1958] (1993). «Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna». Benati, D.; Peruzzi, L. (a cura di), *Carlo Volpe: La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*. Modena: Artioli, 152-68.

Ugolini, A. (2014). Sgarbi, V.; D'Amico, A. (a cura di), *San Sebastiano. Bellezza e integrità nell'arte tra Quattrocento e Seicento*. Ginevra; Milano: Skira, 62-3, nr. 11.

Winkler, G. (1973). *Italienische, spanische und französische Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Museum der bildenden Kunste.

Zagnoni, R. (2013). *La pieve di Santa Maria Assunta di Monteveglio dalle origini al secolo XIV*. Porretta Terme: Gruppo di studi alta valle del Reno.

Zeri, F. (1976). *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, vol. 1. Baltimore: The Trustees.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

The Metaphor of the *duo luminaria* and Its Political Impact in the *De potestate regia et papali* of John of Paris

Tara Arrouet
Università Ca' Foscari Venezia, Italia; Université de Strasbourg, France

Abstract This article aims to shed a light on the use of the religious metaphor in its link to political discourse. Particularly emphasised in the *De potestate regia et papali* of John of Paris, this argumentative method is aimed to give strength and representativeness to the political speech by sustaining it as a communicative tool. If we have chosen to discuss this question in the treatise of John of Paris it's for his original use of the metaphor, notably the one called *duo luminaria* in the course of his tract insofar as it serves him as a basis for destroying the theocratic positions he denounces.

Keywords Religious metaphor. Politics. Theology. Philosophy. France. Ecclesiology.

Summary 1 Introduction. – 2 The Exegetical Method of John of Paris. – 3 The Metaphor of the *duo luminaria* in the *De potestate regia et papali*. – 4 Conclusion.

1 Introduction

It is in chapter V of the *De potestate regia et papali* that John of Paris expresses himself quite directly on his position on causality and interdependence regarding ecclesiastical and royal power.

The Author would like to thank Janet Thompson for the translation check of this paper.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/011

> Et ideo potestas secularis in aliquibus maior est potestate spirituali, scilicet in temporalibus, nec quoad hoc est ei subiecta in aliquo quia ab illa non oritur, sed ambe oriuntur ab una suprema potestate, scilicet divina. (Leclercq 1942, 184)
>
> So therefore, in temporal matters the temporal power is greater than the spiritual since it is not derived from it. Both take their origin from one supreme power, namely God. (Watt 1971, 93)

This conclusion, of which we have taken up a few lines above, perfectly sums up the original direction that John of Paris political discourse was to take and allows us to enter the heart of the matter concerning the argumentative method that he was to put forward as a legitimate and rational demonstration of his intellectual position.

It is also in this chapter that, for the first time in the treatise, John of Paris refers to the metaphor of the *duo luminaria*, which he cites from Innocent III's Decretal *Solitae*. Supposed to be the representation of the sun and the moon through their causal link, in the image of the pontifical power and the royal power, the metaphor of the *duo luminaria* transports us into an argument that is both moral and juridical; its true function is then to give contentment to the political discourse by serving as a rhetorical support thanks to its representative scope, and this at different levels to which we will return later. But before doing so, we need to recontextualise our discussion in order to account for the intellectual approach of John of Paris, which, in our opinion, is one of the keys to interpret the real argumentative content of this religious metaphor.

Indeed, if the *De potestate regia et papali* is known in the field of medieval politics, it is mainly for its synthetic and reasoned reinterpretation of the French political and ecclesiastical situation at the beginning of the 14th century. Theologian and philosopher, member of the Dominican convent of Saint-Jacques in Paris, John of Paris, or John Quidort, was one of the first theologians of his generation to rethink the juridical, physical and metaphysical links between the pope and the king of France, offering a new conclusion, particularly regarding to his vision of royal autonomy. For John of Paris, the aim of the *De potestate regia et papali* was to give a clear and precise outline to the exercise and functions of the two political powers of the time, which appeared of being since several years, an important question.

We will not repeat here, in its entirety, the context in which the *De potestate* was written, but it is not useless to recall that, at the time when John applied himself to show that *sunt potestates distincte episcopalis et temporalis* (Leclercq 1942, 194) ("episcopal power and temporal power are distinct powers"; Watt 1971, 115) and, moreover that they are *non solum re sed subiecto* (1942, 195) ("not only in themselves, but also in relation to their own subject"; 1971, 115), the French

political and intellectual situation has been more than tense for the last ten years, particularly in relation to the conflicting relations between Philip the Fair and Boniface VIII on one side and, on the other, in relation to the equally conflictual situation of the Parisian academic milieu, which is more or less a direct reflection of questions of authority in terms of social status but also, scientifically speaking, in relation to theological authority. In this environment, which we will briefly mention, the question of the relationship between temporal and spiritual power in varying degrees, whether in terms of authority, dignity or even legitimacy, is a burning issue.

It is therefore in this context that we wished to return to the use of religious metaphor in its relation to politics and, more specifically, in its relation to persuasion within the discourse. The question that needs to be asked first in order to analyse John of Paris' argumentation in a global way is the following: what rhetorical means are available to a theologian to write and discuss politics in the medieval period? If we start from this premise, we can already draw some interesting introductory conclusions, which will allow us to go further and question more strictly the argumentative value of the *duo luminaria* metaphor.

It is interesting to note that, throughout the *De potestate*, each argument put forward and each response to it is an expression of the author's desire to be both realistic by rooting his discourse in a specific context on the one hand, but also, on the other, to be literal in his interpretation of the Scriptures. Indeed, this literalness gives him the opportunity to furnish a clear and direct picture of the argumentative force of the Scriptures and of the way in which they must be interpreted in order to give an account of what they are really supposed to teach us in relation to the events that were contemporary to him. In the end for John of Paris, it is a matter of getting as close as possible to the French politico-religious reality, as he envisaged it, through its direct and current expression.

Indeed, we wondered earlier what rhetorical tools might be available to a theologian to discuss politics and, more broadly, to rethink the entire French ecclesiastical and social system according to his own understanding of their links and distinctions. It is in this vein that it is appropriate, in our opinion, to question the place and value accorded to the Holy Scriptures in the discourse of John of Paris. Indeed, in order to show the interest of the use of religious metaphor in his treatise, we would like to address the dialectical foundations of such an approach by asking the following question: what is the purpose, the interest and the argumentative power of religious metaphor in the *De potestate regia et papali*? In other words, it is appropriate to ask what is John's relationship with the Holy Scriptures and in what way do they act as guarantors of the argumentative value of his conclusions? If these questions seem a priori classical and common in the philosophical and theological literature of this period, we intend to show the specificity of John

of Paris thought in that he uses scriptural arguments to give back its autonomy to the royal power on the one hand, but also, on the other hand, to establish an ecclesiology rethought around the papal prerogatives, while respecting the limits of orthodoxy.

To do this, we would like to proceed in two stages: firstly, we will approach the problem from a more global angle concerning the place and argumentative value of the Holy Scriptures in the *De potestate regia et papali*, which will be the occasion to return to their precise role in his dialectical approach, and will allow us to shed a light on the rhetorical stratagems he uses, particularly regarding the metaphor of the *duo luminaria*, which will be the focus of the second part of our paper. This will give us the opportunity to refer to the argumentative polysemy of John of Paris, which is intended to serve his political ambitions which, although never explicitly expressed in the course of the treatise, seems to betray his penchant for a new French societal dynamic that we will call a posteriori, that of the 'nation-state'.[1]

2 The Exegetical Method of John of Paris

Who was John of Paris and what arguments did he choose to put forward in his *De potestate regia et papali*? In fact, little is known about his intellectual biography and much of his history still needs to be reconstructed.

We know him mainly for his political and social approach in the *De potestate regia et papali*. Written at the very beginning of the 14th century, the central argument of the treatise is based on a reconsideration of the powers of the pope through a new interpretation of the role and proper spheres of the spiritual and temporal powers. If the *De potestate* became more or less famous after the date of its writing, it is partly because of the context in which it was written and the problems it addresses, but also because of the sometimes-radical positions taken by John of Paris for his time, particularly regarding papal authority and the legitimacy of its intervention in relation to the power and authority of the King of France.

Reframing papal prerogatives and attempting to address the ecclesiological problem of the ecclesiastical hierarchy through a discourse that is both rational and demonstrative, John of Paris uses various rhetorical stratagems in the *De potestate regia et papali*, these are intended to establish the validity of his positions by means of a discourse that is meant to describe the immediate impact of the facts stated in a specific context: the political, doctrinal and social situation in France at the beginning of the 14th century.

1 For example, see Jones 2011 whose point of view is very relevant in this case.

The *De potestate*, despite its political ambitions, can't be read like a classic treatise teaching good government, like those in the literary genre of 'mirrors of princes', for example. At no point does John of Paris question the moral value of the person in power, at least not directly.[2] He is in fact interested in the position itself and the status of the institution, whether on the side of the pope or the king. In this sense, the *De potestate regia et papali* seems to be more the product of a reflection on the political institutions of the time, than an educational synthesis on the principles of good governance and the best possible regime. It is perhaps this argumentative approach that makes it an interesting treatise to study in the context of a particular rhetorical approach, especially in relation to religious metaphor as an instrument for discussing politics.

Earlier we emphasised the importance of one question in particular, that of interrogating the means available to a theologian to speak about politics and to produce a discourse worthy of being heard and noticed in this field. Also, in this vein the intervention of the Holy Scriptures but also of the canon law is fundamental. They are both the main routes to a structured discourse on the links, separations, and interactions between temporal and spiritual power. From a more strictly philosophical point of view, the importance of Aristotelian sources on politics and the form of discourse must also be emphasised in this scheme because precisely here, John of Paris is not an exception. Futhermore, like most political treatises written at that time, the *De potestate regia et papali* is the fruit, in part, of a reflection on Aristotelianism and, precisely, on Aristotle's *Politics*. We quickly underline this point because it is not useless to understand the impact of the metaphor of the *duo luminaria* in the *De potestate* to have in mind the form of the discourse of John of Paris, especially in terms of ecclesiology. Indeed, when John proposes to set up a more balanced hierarchy in the ecclesiastical field, he tends to take up the outlines that Aristotle had drawn up to discuss the organisation of the city, in order to apply them to a sphere that Aristotle himself would not have envisaged, obviously.[3]

It is thus easier to imagine the turn that John of Paris will take in the interpretation of this famous metaphor, if we are able to identify, globally, the general meaning of what he says in the *De potestate regia et papali*. Moreover, if John of Paris' rhetorical strategy is to be more 'literal' in the interpretation of the biblical sources, which is also an important element to understand the way he uses them in order to give value to his discourse, it should also be noted that this desire for interpretive clarity is based on his argumentative perspectives,

2 On this point see Renna 1978.

3 See here the argumentation of the chapter VI of the *De potestate regia et papali* (Leclercq 1942, 185-9).

so it can also be assumed that his interpretation of the biblical sources is based on what he himself has decided to show, hence the need to question this apparent literalness in relation to the general argumentation of the *De potestate*.

In order to come more strictly to the evocation of the canonical image of the *duo luminaria* and its impact in the *De potestate regia et papali*, it is also necessary to underline the stylistic importance, as we can say, in the discourse of John of Paris, of a precise dialectic in which politics is said and discussed through faith insofar as the latter serves as a communicative springboard for the former, thus making it possible to make representable to readers the true epistemological function of the religious metaphor in relation to the specificity of a particular subject, namely, the distinction between temporal and spiritual power.

In sum, when it comes to arguing, John of Paris refuses to use allegory. Only the literalness of a biblical text, according to him, allows us to be able to produce a convincing discourse in the sense that it would be based on a discussion whose premises and conclusions could be justified. In fact, he engages himself in an analysis of the content of the sacred texts, thus proposing to give them an interpretation worthy of being directly and currently understood, in relation to the subjects he wishes to address. As we pointed out earlier, this rhetorical approach on the part of John of Paris is reminiscent of the aim of his treaty, which is to restore a certain form of autonomy to royal power.

What is interesting is the way he approaches metaphor. In fact, metaphor is not a direct transcription of reality, it is an image of it. Also, taking into consideration the fact that John of Paris is committed to putting forward a literal interpretation of the sacred texts by rejecting the allegorical meaning, why did he decide to use the canonical image of the *duo luminaria* as a justification within his discourse? In order to understand this, we need to look at the various allusions to it in the *De potestate*.

3 The Metaphor of the *duo luminaria* in the *De potestate regia et papali*

The first occurrence of the image of the *duo luminaria* is found in chapter V of the treatise, which aims to question the superiority, in terms of dignity, of papal power over royal power. In order to answer this question, John of Paris follows a classical path, which consists in taking into consideration the end of each of the two spheres. Indeed, if the temporal sphere has as its end the life in society according to virtue, the spiritual sphere must lead us towards divine beatitude. Thus, not surprisingly, John of Paris asserts that because of these different ends, *potestatem sacerdotalem maiorem esse potestate regali et ipsam precellere dignitate* (Leclercq 1942, 183) ("sacerdotal power is greater

than the royal and excels it in dignity"; Watt 1971, 92). Now, not satisfied with this conclusion, which is as obvious as necessary, John of Paris will try by all means, to show that even if the dignity of the spiritual power is greater than that of the temporal one, this conclusion cannot be understood in a general and universal way for all the other points that could be debated in terms of the distinction between the two powers, particularly in relation to their own field of action and legislation.

He then uses the metaphor of the *duo luminaria* to destroy its argumentative basis and to prove that it cannot be used as a theocratic argument. He explains that royal power does not derive from spiritual power and that in this sense it cannot be absolutely subject to it. Indeed, both come directly from God, so neither has a direct impact on the other. In fact, chapter V of the *De potestate* is crucial in the overall architecture of the treatise because it is the first passage where John clearly delineates the distinctions between the two powers by concluding that the temporal is not subject to the spiritual. Moreover, if this conclusion is interesting, it is because it opens the political discourse of John of Paris to crucial subjects that will make his treatise original, such as conciliarism, which, moreover, is not unconnected with his interpretation of the Scriptures.

Indeed, in the thinking of John of Paris, there is no pre-understood universality in our reading of the Scriptures. To understand them, it is necessary to be an enlightened man, that is to say, educated and moral. Theological authority, which is gained through function and title, is of primary importance here. John of Paris knows that as a theologian he has the possibility and the duty to propose an interpretation of the Scriptures that is in line with the subject they support.[4] Thus, if God placed in the firmament of the sky two great lights, one to command the day and the other to command the night,[5] it must be understood in this sense and not in another. This is purely self-evident and does not need to be carried over into another discussion to symbolise the relationship between the temporal and spiritual spheres.

He thus addresses the problem again in chapter XI of the *De potestate*, this time in connection with another central theme in his political thought, namely the possession of temporal goods. Indeed, if the central point of the *duo luminaria* metaphor in its relation to the two powers derives from the interdependence of the moon in relation to the sun, insofar as the sun provides the light necessary for the moon to be (i.e., to exist), it follows that, if this is applied to both temporal

4 It's an argumentative technic that is common to John of Paris. See for example his *Tractatus de antichristo*.

5 "God made the two great lights: the greater to rule the day, the lesser to rule the night […]. God placed them in the firmament of heaven to give light to the earth, to command the day and the night, to separate light from darkness" (Genesis 1.16-18).

and spiritual powers, the latter has precedence over the former in all circumstances. Thus, John of Paris understood that to differentiate the two powers in a conclusive manner, it would not be enough to say that each derived its origin directly from God, it was still necessary to be able to prove it by means of precise situations.

If he comes to discuss private property, it is because it is a subject of individual right that is close to his heart and on which a part of his thinking is based. Indeed, John defines private property in the temporal sphere, as the fruit of personal labour, which gives every individual the right to possess what he himself has created through his own work and efforts (cf. Coleman 1983). Thus, if this theory is to have any argumentative value, it must be both detached from papal power and authority on the one hand, but also, to some extent, from royal ones.

There is more to say on this point, but we will limit ourselves to a brief exposition, taking up the conclusion of John of Paris. If we are to consider the full extent of the right of each citizen to dispose freely of his property, we must admit that each person is detached from the jurisdiction of the spiritual power in the secular sphere. It is then easier to understand the need to separate the two powers not only in relation to their proper nature, but also in relation to their area of jurisdiction.

It is precisely in this sense that we pointed out earlier that the study of the religious metaphor of the *duo luminaria* in the text of John of Paris transports us into a moral and juridical argumentation: it is a question of understanding the way in which each of the two powers is established to lead men towards a virtuous life, which of course includes a moral aspect through the image of the good citizen, but also a religious one insofar as it must lead us to a higher level, which is that of eternal beatitude. Thus, the separation of the two powers which depends in the first place on the distinction of their origin insofar as they are not interdependent of each other, allows John of Paris to reconsider the legal contours of both spheres.

We now come to the last occurrence of this metaphor in the *De potestate*, which is in chapter XIV of the treatise. This chapter is constructed as an organised response to various theocratic arguments that John had discussed earlier in his text. The metaphor returns to argument four, which responds precisely to the argument in chapter XI, which we have just discussed. There are various elements here that deserve to be taken up such as John of Paris rejection of what he calls "mystical" (Leclercq 1942, 218)[6] explanations, which are similar to what we said earlier, namely, going against a literal interpretation

6 John relies here on Dyonisus in his *Epistola* 9. c.1 by saying that *Mystica autem theologia, secundum Dionysium, nihil arguit nisi accipiatur eius probatio ex alia scriptura, quia mystica theologia non est argumentativa* ("According to Denis a mystical reading cannot be accepted unless a proof is found from other passage of Scripture, because mystical exegesis [is not argumentative]"; Watt 1971, 165).

of the sacred texts, and also his completely different explanation of the metaphor that he is going to give and which we will discuss below.

Indeed, there is one important thing that must be mentioned in John's relationship with the Scriptures in connection with this requirement for rationality: while he rejects the mystical interpretation of metaphor, he adds that he would be willing to accept it if there were other passages in the Scriptures that could attest it. Thus, the exegetical principle of John of Paris can be described as follows: the literal meaning is, a priori, the only one that can be worthy of providing a convincing argument but, under certain circumstances, if another passage in the Scriptures allows for allegorical meaning, then he would be ready to submit to it. It is therefore question of context and information to be brought into the discussion. Finally, to conclude on this last passage, it is interesting to note the way in which John skilfully manipulates the arguments of his opponents by turning their own interpretation of this metaphor against them. He then takes a more 'scientific' interpretation by analysing the qualities of the moon and the sun. Indeed, if the sun produces heat, the moon he says, produces humidity and cold. So, insofar as its effects are the opposite of the sun's, it can only be indirectly related to it, simply by the light it provides, like the spiritual power that illuminates the prince with its wisdom by offering him the instruction of faith. Thus, the fundamental differences in the effects that each produce can only be, according to him, the proof of their independence.

This last point is interesting because it reveals, in a few lines, the totality of John of Paris' thinking on this subject. We have already alluded several times to the fact that if John of Paris was in favour of the autonomy of royal power, this was to be understood within a precise framework. In fact, he was not a radical thinker since he did not envisage the total separation of the two spheres, but only their distinction, which is quite different. Thus, just as the moon and the sun would be linked by the light they share but distinct in the effects they produce, the temporal and spiritual powers are linked insofar as one cannot function without the other, although this does not mean that the temporal power is absolutely interdependent with the spiritual.

4 Conclusion

Thus, to conclude, it is very interesting in our opinion to note the crescendo of the use of the metaphor of the *duo luminaria* in the *De potestate*, which makes it possible for John of Paris to elaborate his thought around an affirmation that is initially general, namely that of the distinction of spiritual and temporal powers, and then becomes more specific in relation to themes that are implied and interwoven in the course of his thought. The polysemy of his use of the metaphor

of the *duo luminaria* allows him to orient himself towards different subjects such as conciliarism through the reconsideration of papal power which becomes, in the course of the treatise, a question of ecclesiology, or the theme of private property that we have mentioned, and then to move on to a more strictly juridical issue, which is that of the distribution of the rights and functions of each of the two powers in relation to the place of the citizen within his kingdom.

Bibliography

Briguglia, G. (2016). *Le pouvoir mis à la question: théologiens et théorie politique à l'époque du conflit entre Boniface VIII et Philippe le Bel*. Paris: Les Belles Lettres.

Coleman, J. (1983). "Medieval Discussions of Property: 'Ratio' and 'Dominium' According to John of Paris and Masilius of Padua". *History of Political Thought*, 4(2), 209-28. https://www.jstor.org/stable/26212443.

Jones, C. (2011). "Understanding Political Conception in the Latter Middle Ages: The French Imperial Candidatures and the Idea of Nation-States". *Viator*, 42, 83-114.

Jones, C. (2015). *John of Paris: Beyond Royal and Papal Power*. Turnhout: Brepols.

Leclercq, J. (1942). *Jean de Paris et l'ecclésiologie du XIIIe siècle*. Paris: Vrin.

Marmursztejn, E. (2007). *L'autorité des maîtres: scolastique, normes et société au XIIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres.

Renna, T. (1978). "Aristotle and the French Monarchy, 1260-1303". *Viator*, 9, 309-24. https://doi.org/10.1484/J.VIATOR.2.301552.

Tierney, B. (1998). *Foundations of the Conciliar Theory*. New York: Brill.

Ullmann, W. (1949). "The Development of the Medieval Idea of Sovereignty". *The English Historical Review*, 64(250), 1-33. https://doi.org/10.1093/ehr/lxiv.ccl.1.

Watt, J.A (transl.) (1971). *John of Paris: On Royal and Papal Power*. Toronto: The Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Wilks, M. (1963). *The Problem of Sovereignty in the Later Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

Behind / Beyond Madness

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Образ юродивого в русской агиографической традиции и проблема визуального

Nadezhda Gayevskaya
Russian Christian Humanitarian Academy, Saint-Petersburg, Russia

Abstract The image of the holy fool is the mental image of Russian culture. The study of the visual in culture allows us to solve the following tasks: to identify the mental visual characteristics and images of both hagiography and iconography, in which the national mentality is expressed; to study the genesis of cultural tradition. The connection between words and images in the cultural consciousness is determined by mental characteristics. The interpenetration is a fact of their internal structure. The word is the protograph and archetype for expressing the image of the holy fool in the image. The image of the holy fool is comprehended by the cultural consciousness from the primary hallucinatory vision to epiphany and sacred knowledge. From mask to face, from face to face, there is a vector of comprehension of the image of the fool. The aesthetics of foolishness (holy fool) has a strong position in Russian culture. The phenomenon of foolishness is mastered in the cultural consciousness from the mental characteristics of the image to the tradition of the image, from the traditional image to the history of the visual.

Keywords Holy fool. Image. Visual. Hagiography. Cultural tradition. Epiphany. Aesthetics.

Summary 1 Введение. – 2 Образ и нарратив. ‘Вхождение в подвиг’. – 3 Визуальность как социальное. Стигма. – 4 Визуальность как память. Чудо. – 5 Заключение.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/012

1 Введение

Тема визуальности и визуального, образа и изображения получила новое развитие в культуре начала XXI века. Система визуального формируется на основе образов, воспринимаемых как культурные образцы и ментальные паттерны. Одним из таких паттернов в русской культуре стал образ юродивого, который воспринимается как социальный, содержащий информацию о социально-психологических сценариях повседневного и как религиозный, хранящий знание о нравственно-этических нормах, способах культурного охранения и выживания.

Юродство определяется как культурный и религиозный феномен социальной действительности, проявляющийся в определенном типе поведения и свойствах личности; социальный топос, вид служения. Блаженный юродивый – один из религиозных чинов в структуре чинов и типов христианской церкви. Благодаря добровольному самоуничижению и отказу от социального статуса юродивый освобождается от ложных приоритетов профанного мира и обретает способность к связи с божественным, трансцендентным. Сущность юродства есть религиозный подвиг мнимого безумия Христа ради с целью достижения особых религиозных состояний, в которых юродивый может провидеть грех, способен к духовной брани и трансформации греховного поведения человека.

> Разумного огонь не жжет, Бог не дает ему даров неистовства, яростного безумия. Делез в работе Платон и симулякр помещает между неистовым и симулякром разумного, который только имел желание стать неистовым. У Платона душа и неистовство мании связаны видением божественного. Без мании, без безумия нельзя увидеть Бога. (Делез 1998, 230)

Эти метафоры хорошо показывают сущность юродства и мнимого безумия, которое принимает на себя совершенно здоровый человек для достижения особых религиозных состоянии, в которых возможно провидение, предсказание и обнаружение чужих грехов.

К.Г. Исупов, современный петербургский философ, историк русской и мировой культуры, сосредотачиваясь главным образом на христианском понимании этого феномена, определяет юродство как экстремальную форму самоотречения, вид практической религиозно-бытовой аскезы внеуставного содержания; тип святости (Исупов 2020, 277).

Агиографические тексты основной источник информации о феномене юродства. Обращение к текстам житий юродивых позволяет выявить культурную традицию, проследить ее генезис,

исследовать структуру подвига юродства и структуру образа юродивого, а также основные мотивы юродского поведения. Актуальная задача изучения визуального в культуре определяет направление данного исследования – это визуальные характеристики образа юродивого в нарративе, в слове, в тексте, в фольклоре, в агиографии. О.А. Туминская пишет:

> В современном гуманитарном знании прослеживаются два направления в трактовке восприятия образа: образ как обобщенное и всеобщее отражение действительности и образ как конкретный и неповторимый случай всеобщего. В литературе художественный образ имеет двуединое начало: объективную информацию и субъективное ее восприятие. (Туминская 2021, 42)

В связи с тем, что жития могут рассматриваться как исторический источник, образный ряд жития представляет субъективное видение автором и читателем культуры и истории народа, закрепленную в каноне социально-религиозную норму и исторические свидетельства. Для характеристики образа важно, что связь слова и визуального в культурном сознании определяется ментальными характеристиками. Взаимопроникновение есть факт их внутренней структуры. Образ юродивого постигается культурным сознанием от первичного галлюцинаторного видения до прозрения и сакрального знания. От маски к лицу, от лица к лику есть вектор постижения образа юродивого. В русской культуре сильна эстетика юродства. Сущность эстетического переживания – духовная красота безобразного перед вызовом вечности. Философ XIX века И. Киреевский писал: «русский человек более золотой парчи придворного уважает наготу юродивого» (Афанасьев 2003, 101). Нагота есть символ нищеты как состояния духа.

Феномен юродства обязан своим существованием эволюции религиозного опыта и имеет свое начало в дохристианских формах. Первые сведения о феномене относятся к III-IV вв., ко времени зарождения христианской веры в Палестине и Египте. Особое развитие юродство получило у народов, исповедовавших православие, в средневековой Руси XIV-XVI вв. Первые русские юродивые – это Исаакий Печерский (XI в.) и Авраамий Смоленский (XII в.). Расцвет юродства связан с освоением северных новгородских земель, вологодских, онежских, пинежских в XIV веке. Строившиеся новые северные монастыри принимали ‘божьих’ людей, как звали юродивых, они всегда могли найти место для остановки в паломничестве в холодную зиму. Наиболее яркий образ юродивого мы находим в житие Прокопия Устюжского, совершавшего свой подвиг в городе Великий Устюг, что восточнее Вологды. Житийное описание биографии Прокопия задало канву тради-

ции юродского подвига. Выходец из далеких ‘нерусских’ земель, из немецкого города Любека, богатый торговый человек, купец, сменил веру католическую на православную, ушел в Хутынский монастырь под Новгородом, принял юродство Христа ради. Жил на улице зимой и летом, спал с собаками, ночевал на церковной паперти, одет был плохо.

> Появление в городе неизвестного юродивого с кочергами в руках и едва прикрытого рубищем скоро обратило на него внимание жителей, он и здесь скоро сделался предметом насмешек и поругания. (Верюжский 1879, 8)

Поведение Прокопия носило символический характер, он носил три кочерги, по положению которых жители Устюга догадывались о плохом или хорошем предвестии. Мотив ‘далекой неродной земли’ нашел развитие в юродстве многих юродивых, выходцев из европейских городов: Исидора Ростовского, Иоанна Власатого.

> Яко похаб творя, хотяща таити свое рождение, и преже бывшее отечество и преупокоиться в безмолвии, в уничижении, без славы. (Дмитриев 1958, 113)

Нет сведений о семье и родственниках юродивого, он избегает семейных и брачных отношений, он всегда один, наедине с Богом. Юродивого гонят, над ним смеются, его ругают. Он не носит одежду, будучи нагой, или одет в рваное и грязное, его внешний вид уродлив. Все это принимается юродивым и окружающими как предельное испытание, унижение и уничижение, позволяющее искупить грехи и достигнуть благодати Божьей. Так Глеб Успенский пишет о юродивом, которого видел в детстве в середине XIX века:

> Он носил на теле настоящие, подлинные и притом ужасные язвы. Вериги были закованы на нем наглухо, на веки веков, а он, надевший их в молодых летах, рос, кости его раздавались, и железо въедалось в его тело. (Успенский 1922, 32)

Зародившееся в XI веке, юродство исповедуется в России до сегодняшнего дня, давая сведения к пониманию русской культуры и русского менталитета. В 1975 году под Петербургом была известна юродивая Любушка Сусанинская, в июле 2021 года умер последний юродивый псковской земли Коля Липа.

2 Образ и нарратив. ‘Вхождение в подвиг’

В повествовании о жизни юродивого создается его образ. Житийный материал показывает знакомство с будущим подвижником, его домом, семьей.

> О родителях его известно только, что они были Новгородские граждане и были люди благочестивые. Св. Феодор в детстве получил книжное образование. Дома проводил он время в чтении духовных книг и в домашних занятиях. Почерпая из книг уроки мудрости духовной, он тотчас же старался прилагать их к своей жизни и возрастал в повиновении своим родителям, помогая им в их трудах и занятиях. (Забелин 1896, 8)

> Любил он посещать окрестные обители, непрестанно посещал городские церкви и молился там о благоденствии своих сородичей. (16)

Мотив детской смиренности, боголюбия, послушания становится устойчивым житийным топосом. Перед читателем предстает образ боголюбивого дитя.

В антитезе к нему возникает мотив иного, трагической случайности, стихии, катастрофических событий. Это внезапная потеря сознания, болезнь, удар молнии, смерть близких, – ряд аффективных переживаний. Потрясение подводит героя к границе восприятия, аффект открывает трансцендентное. В этом состоянии человек обращается к Богу, ищет Встречи с ним, возможно, защиты или указания.

Указание на будущее юродство происходит в необычных обстоятельствах в раннем детстве:

> С малолетнего еще возраста с дочкою ея приключилось что-то странное: будто заболела девочка и, пролежавши целые сутки в постели, встала не похожей сама на себя. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 4)

Образ будущего юродивого дополняет свидетельство о необычном, таинственном, нереальном. Сама структура образа, создаваемого по принципу бинарных оппозиций, способствует этому восприятию.

Наступает ответная реакция профанного мира. Принять юродство, значит разрушить установленные нормы социального поведения: «те, которые видели ее, порицали ее и обвиняли», «уговаривали ее и срамили, даже и били, но ничего не помогало, так и бросили» (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 4). Окружающие юродивого – это семья, самые близкие люди. Затем к

Иллюстрация 1
Портрет. Святая блаженная Пелагия Ивановна (Серебренникова), Христа ради юродивая Серафимо-Дивеевского монастыря. Фототипия. Работа выполнена сёстрами Дивеевского монастыря. 1885 г. Художественные мастерские Серафимо-Дивеевского монастыря. Фототипическая бумага, картон для паспарту. 24,5 × 16,5 см. Из фондов музея Дивеевского монастыря

ним присоединяются жених или невеста, родственники, горожане, странники. И, наконец, обретенная юдоль – монастырь, а значит настоятели и монашествующие. Тексты свидетельствуют о настоящих физических мучениях:

> Все же мнили его как юрода и умом погубившегося. И много досаждения и укорения и ран давали ему. (Иванов 2000, 75)

> Многие, за внешнею неразумностью его поведения, не видевшие внутреннего подвига, оскорбляли блаженного, смеялись над ним, преследовали его не только насмешками и бранью, но и побоями. (Забелин 1896, 15)

> Он скитался, терпеливо снося ругательства, а иногда и побои от людей безрассудных. (Краснянский 1876а, 109)

Юродивого воспринимают как другого, чужого, его ждет позор, физическое насилие. Традиционные способы проверить правду-ложь, честность или обман.

> Митрополит Иоанн Зизиулас пишет о том, что «для современного человека свойственен страх Другого. В нашей культуре защита от другого является фундаментальной. Однако, мы должны помнить, что страх Другого – это сущность греха. (Зизиулас 1995, 212)

Следующий этап в создании образа юродивого – брак, свадьба. В житиях представлены различные варианты этого сюжета и показано его влияние на формирование образа юродивого:

> Выросла Палага, и, как всегда водится, лишь только ей минуло 16 лет, мать постаралась поскорее пристроить дурочку-то, – выдать в замужество. Так она все представлялась дурочкой перед женихами. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 5)

> По убеждению родителей, Амвросий сочетался браком, но удалился тайно в великий Новгород. (Краснянский 1876b, 77)

Мотив отрицания брачных отношений и самого брака – устойчивый мотив и топос житийной литературы о юродивых.

Топологическая группа мотивов имеет танатологический характер. Это мотивы одиночества, покинутости, появляющиеся в описании вместе с мотивом смерти:

> Промысел Божий устроил так, что вскоре он умер, оставив жену свою и трех малолетних детей сиротами. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1997, 3)

Смерть важный элемент в структуре подвига юродства. Она появляется рядом с юродом в момент знакового, указующего события, от стихийных сил до несчастья в доме и семье. Герой отказывается от имени, социального статуса, дома и семьи.

> Он ничей сын, ничей брат, ничей отец, у него нет дома. По сути, юродивый не преследует ни одной корыстной цели. Он ничего не добивается. Ему нечего терять, он умирает каждый день. (Babington Smith, De Beausobrë 1983, 26)

Демонстрация мнимого безумия обрывает последние связи с окружающими. Смерть в повседневном, профанном для жизни в ином становится сутью образа юродивого. Внешний вид юрода, костюмированность или обнаженность, детали фигуры, скрытость лица, босоногость, судорожное бормотание в сочетании с надрывным жестом говорят не просто о табуированности, но о смертоносности. ‘Носящие смерть’ юроды – ритуальная фигура, через которую проявляется сакральное. Перед читателем образ

юродивого, умирающего для мира, становящегося странником в мире ином. Будучи связанный с потусторонним, образ соединяется в архетипическом сознании с образом мертвеца, что так страшит окружающих.

Момент смерти родственников становится моментом принятия решения:

> Впрочем мать Пелагеи вскоре вышла за второго мужа, человека сурового и строгого. Поэтому жизнь их в доме вотчима не могла быть покойна и радостна. Неудивительно после этого, что в девочке очень рано зародилось желание уйти и никогда не вступать въ среду таких уз. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 4)

> Отец Трофима скоро помер, после его смерти блаженный отрок хотел пребывать в девстве, остаться свободным от мирских связей. (*Житие преподобного Трифона Вятского* 1907, 3)

С этого дня лицо героев сокрыто под грязной повязкой, тряпкой вместо шапки или платка: «головное покрывало у нее было ветхое и непотребное», «а голову обернет какою-нибудь самою грязною тряпкою, и пойдет или в церковь, или куда-нибудь на гулянье, – чтобы все ее видели» (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 11).

Впереди героя ждут страдания и испытания юродства, образ приобретает завершенность, совпадает с житийным каноном и внутренней культурной памятью читателя.

3 Визуальность как социальное. Стигма

Необходимо заметить, что визуализация и видение, представление есть разновидности социального действия. Как в исследовании любого действия, в исследованиях визуального важен контекст. В восприятии агиографических образов происходит производство, репродукция и восприятие символических образцов. Образ юродивого приобретает символические характеристики, становится символом. Однако для образа юродивого характерна фиксация на бытовых подробностях. Надо отметить, что это не противоречит идеализации образа. Значение вещности определяется ролью бытовых деталей в житии, которые получают в агиографии функцию отрицания действительности. Вещность переводит происходящее в трансцендентный план: бытовые реалии приобретают антибытовую функцию. Вот и одежда юрода самая ничтожная, уничижительная: «Риза вохряная с чернью, плечо голо, ноги босы, колени голы» (Филимонов 1874, 52).

> Блаженному Паисию подарят рубаху, он выпачкает ее в грязи, отрежет кусок или рукав. Раздерет ее в нескольких местах и оденет. Все вокруг ругаются и смеются. Василий Самарский наберет на кладбище похоронных венков, повесит на себя. Телогрейку оденет наизнанку, мехом наружу. Пугает всех. Григорий Пензенский носит женскую одежду: красный сарафан, кофточку на голове. (Наумов 2001, эл. публ.)

Жизнь в обыденном, реальном – жизнь неподлинная, поэтому вещи воспринимаются как символы, хранящие знание о вечном и подлинном. Так происходит стигматизация – нанесение стигмы, знака отвержения.

Современные процессы в социальном позволяют говорить о двойственности стигматизации. Показывая знаки ‘испорченности’, ‘порчи’, собственной испорченной идентичности, юродивый провоцирует окружающих на продолжение нанесения стигм в попытке управления этой идентичностью. По мнению И. Гофмана «стигма указывает на постыдный статус индивида как такового» (Гофман 2001, эл. публ.). Перверсивные реакции, возникающие в результате аффективных переживаний, способствуют переносу значения – нанося стигмы юроду, обыватель пытается управлять собственной идентичностью. Приходит осознание ее недостаточности, искаженности в грехе, а вместе с этим надежда на обретение истинной полноты идентичности личности и целостности.

> Понятие социальной нормы – исторически сложившееся ценностно-функциональное ядро социальной культуры. Ненормативное поведение определяет функцию изгоя. Поведение выводит на социо-коммуникативную границу опыта восприятия и опыта переживания. В результате обостряется поле эмпирического в процессе обработки и передачи информации. Экзистенциальная коммуникация для участников усложняется приближением к сакральному. Изгой приобретает социальную значимость, становится посредником при встрече с сакральным. В христианском сознании тип изгоя разделен на несколько подтипов, одним из которых является юродство. (Гаевская 2016, 40)

Стигматы юрода обращают их свидетеля к покаянию. Ибо только отвергнув мир, подвижник мог в наибольшей степени посвятить себя Христу, стремясь обрести идентификацию в подобии. Коммуникативное пространство вокруг юрода сжимается и искажается. Связь становится односторонней, окружающие пытаются установить контакт, герой устраняется от любых контактов либо отношений, провоцируя этим всех вокруг, вызывая реакцию, взрыв, скандал. Провокация тем сильнее, чем слабее коммуникация.

Говоря о визуальном, надо отметить различие видов визуализации. Видимое и зримое, зрелище и показанное напоказ объясняются различными контекстуальными условиями и различными задачами. Скандал юродивого – это зрелище, но это и позор, уничижение и выставление на всеобщее посмеяние. Так в провокации юродивому открывается обезличенность. Когда в пространстве социального прерван возврат к индивидуальному, субъективное приобретает характеристики объективного.

Фигура юрода наделена трансцендентным смыслом, что определяет характеристики содержания, воспринимаемого нами. Внешний вид, костюмированность или обнаженность, детали фигуры, скрытость лица говорят не просто о табуированности, но о смертоносности. Участники коммуникации с юродивым, наблюдающие необычный внешний вид юродивых, испытывают волнение и тревогу. Реакция коммуникантов: страх, опасение, тревога или смех как защитные перверсивные реакции, ответ на фрустрацию. Но именно фрустрация запускает механизм галлюцинаторной стимуляции, механизм воображения. В подсознании коммуникантов рождается не просто ответная реакция, но активизируется генетическая культурная память, культурный код. Таким образом происходит ответное воссоздание значимого образа в сознании, происходит эффект удвоения образа.

Для юродивого начинается долгий путь в испытаниях, которые положил Бог для подвига необыкновенного. Окружающие проверяют, уличают юродивого всерьез, со всей силой сопротивления, которую дает страх и пробужденное подсознание. Кажется, что они готовы пожалеть, посочувствовать, но подсознательный запрет заставляет снова и снова уличать. Ответом на проверку, уличение становится нарастание депривации, самолишение. Смирение аскезы, голод, одиночество в молчании, – все служит цели обрести опору в мгновении единения с Богом: «Арсение, бежи, молчи, безмолвствуй, – та бо суть корения несогрешению» (Орлинский 2009, 37). «И молчанием великим победил их», «блаженный доблестно претерпевал все мучения, не нарушая своего молчания, так что все дивились неизреченному терпению и молчанию его», – свидетельствуют тексты жития. Молчание позволяет юродивому сохранить сакральную дистанцию. Свидетельство откровения, утешая, становится тайной, которую мы храним в молчании. Безмолвие становится условием безгрешной жизни. Так перед читателем возникает образ мученика:

> При всем том ни у кого самопроизвольный мученик не искал покоя для своей плоти. Это был мученик из любви к Богу. (Верюжский 1879, 9)

> Мученичество юрода – это не муки крови, а сокровенное мученичество совести и сердца. Он – живая притча. Он соучаствует в страданиях, его призвание – это путь со-страдания. (Уэр 2005, 48)

Дальнейшее действие жития разворачивается в непрестанной молитве, ночах на паперти, страданиях от людей. Юродивого уличает все, процесс тотален. И только через многие годы открываются для героев двери монастырские:

> Да вот и сама страдалица без всякого сопротивления с полною охотою оставила кров родной матери своей и с радостью отправилась в Дивеево. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 26)

> И пришел от живущих там в один из монастырей, именуемый Хутынским. И вошел он в тот монастырь, и припал к ногам преп. Варлаама и начал его молить со многими слезами. (Завадская 2003, 19)

Так в образе юродивых проявляется христианский взгляд на мир как безумие в глазах Бога. Особенно важным становится на юродском пути признание конфидента:

> Отче Серафим (Саровский) сказал: эта женщина, которую ты видишь, будет великий светильник на весь мир. Выходит батюшка такой взволнованный, и объясняет, что Пелагея Ивановна великая раба Божья, и что не он ея, а она его исповедала. (*Сказания о Пелагии Серебренниковой* 1967, 9)

> Но особенным другом и очевидным свидетелем юродства его был раб Божий по имени Симеон, отец великого Стефана, епископа Пермского. (Завадская 2003, 47)

Механизм восприятия основан на воображении. Соединение восприятия и воображения есть активный синтез нашей субъективности, которая раскрывает не внешнее, но внутреннее. Но восприятие есть галлюцинация, восприятие галлюцинаторно, что порождает проблему нормы. Решение вопроса о норме принадлежит социуму. Что видит большинство, то существует, чего не видит большинство, то не существует. В соответствии с этим устанавливается граница девиации, граница между нормальным и ненормальным. Надо отметить, что состояния юродивых получают одобрение социума. Традиция одобрения сохранена и сегодня. Юродивые есть признанная обществом культурная ценность.

Можно заключить, что художественный образ произведения представляет собой продукт и форму человеческой деятельно-

Иллюстрация 2
Портрет юродивой Ксении Петровой (Ксении Петербургской). Конец XVIII – начало XIX века. Холст, масло. (из фондов Государственного Эрмитажа). Поступление: 1941, из ГМЭ; ранее: 1930 – в ИБО ГРМ с территории Смоленского кладбища. Морозов, 26 / IX 1930 г. Санкт-Петербург. Инв. № ЭРЖ-653. Каталог выставки *Портретная живопись в России XVIII – начала XX века* в выставочном центре «Эрмитаж–Выборг» (Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018)

сти, получившей соответствующее материальное воплощение в слове. Он совмещает в себе коллективное понятие об устройстве мира и сценариях поведения.

4 Визуальность как память. Чудо

«Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» – эти слова из послания апостола Павла определяют парадигму исследований визуального и памяти в культуре.

Житийные тексты могут рассматриваться в антропологическом дискурсе и как предмет религиоведческих и культурологических исследований. Эта расширение тематического пространства исследования связано с тем, что жития входят в ряд исторических источников. Агиографические тексты дают представление об истории и культуре древнего государства. Образный ряд жития представляет субъективное видение автором и читателем культуры и истории народа, сохранившиеся в визуальном и культурной памяти.

Канон хранитель памяти. При создании образа юродивого субъективное и каноническое входит во взаимодействие. При внимательном рассмотрении и изучении композиции текстов о юродивых, можно заметить, что жития написаны по такой же канонической схеме, как и жития других религиозных персонажей. Слабая позиция такого текста состоит в том, что природа агиографии не отражает противоречивого пафоса социального поведения юродивых как буйных во Христе.

> Так в косноязычной речи древнерусского юродивого проборматывалась та единственная правда, что несказуема в слове; этому бормотанию отвечал 'нелепый' гротескный жест и шокирующий поступок. Поведение юродивого – это буесловие, феномен, в котором соединены слово, жест и поступок. Уникальный терминологический аппарат выражает особые характеристики образа юродивого как в словесном, так и изобразительном тексте. Слово 'буй' – дерзкий, своевольный, буйный, выраженное в слове, жесте и поступке. Слово 'буй' дало начало понятиям 'Буе–словие', 'буе–началие', этимология которых происходит от начальной формы 'буй'. Буесловие становится характеристикой образа юродивого и предстает в тексте жития как сакральный компонент юродства, комплекс поведенческих принципов, этико-нравственных позиций, и религиозных убеждений. (Туминская 2016, 294)

Буесловие зафиксировано в визуальном, воображение в памяти вновь и вновь возвращается к визуальному в образе. Так происходит культурное функционирование юродства, в котором выражается провокационный характер самого явления и задействуются механизмы образности широкого характерологического спектра. В создании образа задействованы ирония, смех, гротеск, игры антиномий, что порождает аффективность восприятия и отражается в социальном. В ходе коммуникации с юродивым наблюдается поведенческая аффективность субъектов, направленная на провокацию скандала. Скандал проявляется как ноумен и как процесс, в котором унижение и поношение создают предельно высокий эмоциональный фон. В эмоциональном пространстве аффекта и надрыва формируются предпосылки к возникновению импринтинга и пробуждению архетипической памяти, и как следствие формированию культурного кода. В дальнейшем активация функции юродивого связана с механизмом памятования.

С юродивыми связано представление о чуде, чудесных знамениях и посмертных чудесах. По мнению Ю.Е. Арнаутовой, это проявления народной религиозности, которая бытует в пространстве культуры, за которой стоит архаический мифологический тип мышления, остающийся основным способом осмысле-

ния повседневности (Арнаутова 2004, 16). В качестве атрибутов народной религиозности называется стремление к чуду и социально-религиозная надежда (Уколова 2008, 583). Исследования современной агиографии показывают, что стремление к чуду как фактор народной религиозности объясняет актуальность практик почитания юродивых и их антропологическую ресурсность.

5 Заключение

Изучение визуального в культуре позволяет решить задачу определения ментальных визуальных характеристик агиографических образов, проследить генезис культурной традиции. В современной антропологии изучение визуального определяет возможности галлюцинаторных состояний и прогнозирует границы восприятия и воображения.

Исследование визуальных характеристик образа юродства позволяет понять закономерности видения и понимания мира русским человеком. Образ юродивого раскрывается в житийном повествовании, мотивы одиночества, иного, ухода, безымянности и безбрачия, смерти подготавливают читателя к восприятию трагизма юродского подвига и формируют топику юродства.

В житийном тексте образ юродивого становится видимым, визуализируется. Эти процессы способствуют деятельному проявлению в социальном, формируют уникальные механизмы парадоксального взаимодействия с миром. История юродства позволяет говорить о том, что основная сфера проявления юродства – служение в миру. Традиция подвижническая ‘служения миру’ находит свое особое воплощение в подвиге юродства, только юродивый имеет заслуженное в муках и страдании право говорить правду, открывать истину о грехах этого мира, обличать и уличать. Традиция отражена в тексте жития. Так в образе юродивого находят выражение социальные свойства.

Механизмы памяти и памятования, основанные на воображении, являются базовыми для визуализации образа. Архетипическая память активируется в коммуникации с юродивым. В столкновении защитной реакции и стремления к познанию тайны сакрального возникают сформированные архетипической памятью первичные механизмы восприятия. В подвиге юродства раскрывается сущность парадоксальных антитетичных отношений профанного и сакрального миров. Каноническое и доктринальное совмещается в тексте и находит выражение, в частности, в коммеморативных мотивах. В коммеморативном дискурсе фиксируется память, места подвига юродивых становятся местами памяти и культурными топосами. Почитание христианских подвижников, юродивых и блаженных и сегодня наблюдаются как

в сельской местности, так и в городах – от провинции до крупных мегаполисов. В XX веке в культуре активны традиционные практики почитания юродивых святой блаженной Ксении Петербуржской, Дивеевских юродивых, Матроны Московской, зафиксированы и новые практики почитания юродивых, в частности Матрены Петровны Мыльниковой.

Современность вносит в осмысление религиозного свои изменения, архимандрит Савва (Мажуко) говорит:

> В наше время понятие о святости наполнится новым содержанием, а чин святого, святой человек будет восприниматься иначе. (Мажуко 2016, аудиозапись)

Сегодня мы видим, как юродство сохраняет свою способность обнаруживать обманность, кажущность, мнимость окружающего. Опыт подвига юродства фиксируется в культурном коде. Активизация кода происходит в коммуникации, в пространстве отношений сопереживания и со-причастия. Так рождается пространство смыслов, которое закрепляется в религиозном опыте и культурной памяти.

Библиография

Арнаутова, Ю.Е. (2004). *Колдуны и святые. Антропология болезни в средние века*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Афанасьев, В.В. (2003). *Житница жизни*. Калуга-Козельск: Свято-Введенская Оптина пустынь.

Верюжский, И.П., архимандрит Иоанн. (1879). *Святой праведный Прокопий, Устюжский чудотворец*. Вологда: Типография В.А. Гудкова-Белякова.

Гаевская, Н.З. (2016). «Юродивый и социальная норма». Егоров, В.А. (ред.), *Свято-Троицкие чтения. Сборник*. Санкт-Петербург: РХГА, 39-40.

Гофман, И. (2001). «Стигма: Заметки об управлении испорченной идентичностью (Переведённые главы из книги: Goffman E. Stigma: Notes on the Management of the Spoiled Identity. N.J., Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1963)». *Социологический форум. Электронный журнал.*, 1. https://www.hse.ru/data/2011/11/15/1272895702/Goffman_stigma.pdf.

Делез, Ж. (1998). *Платон и симулякр. Интенциональность и текст. Сборник*. Найман, Е.А. (ред.). Томск: Водолей.

Дмитриев, Л.А. (1958). *Повесть о житии Михаила Клопского*. Москва: Наука.

Житие преподобного Трифона Вятского (1907). Москва: Синодальная типография.

Забелин, П.Ф. (1896). *Житие святого праведного Феодора, Христа ради юродивого, Новгородского чудотворца*. Новгород: Издательство губернской типографии.

Завадская, С.В. (ред.) (2003). *Житие Прокопия Устюжского*. Москва: Агиографический совет Русской православной церкви.

Зизиулас, И., митрополит Пергамский. (1994). *Общение и инаковость. Континент*. 83. Париж- Москва: Издательство «Московский рабочий».

Иванов, С.А. (2000). *Повесть о Прокопии Вятском. Сборник*. Editio princeps. Florilegium. К 60-летию Флори, Бориса Н. Москва: Наука.

Исупов, К.Г. (2020). *Космос русского самосознания: словарь*. Москва: Центр гуманитарных инициатив.

Краснянский, Г. (составитель) (1876a). *Житие Николая Кочанова. Месяцеслов Новгородских святых угодников*. Новгород: Типография и литография Сухова.

Краснянский, Г. (составитель) (1876b). *Житие Арсения Новгородского. Месяцеслов Новгородских святых угодников*. Новгород: Типография и литография Сухова.

Мажуко, Д.И., архимандрит Савва. (2016). *Новая святость. Аудиозапись выступления*. Санкт-Петербург: архив РХГА.

Наумов, Р.А. (2001). «Меня раздело Евангелие: внешний облик юродивых Христа ради». *Духовный Собеседник*, 3(27). http://www.vernost.ru/jurodivyj.htm.

Орлинский, Е.П., архиепископ Евсевий (2009). *Алфавитный патерик, или Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов*. Москва: Сретенский монастырь.

Сказания о Пелагии Серебренниковой (1967). Jordanville (NY): Holy Trinity Monastery.

Туминская, О.А. (2016). *Икона юродивого*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Туминская, О.А. (2021). *Образ юродивого в слове и изображении*. Санкт-Петербург-Калуга: Золотая аллея.

Уколова, В.И. (2008). *Средневековая культура Западной Европы. История средних веков*, I. Москва: Издательство Московского Государственного Университета.

Успенский, Г.И. (1922). *Парамон-Юродивый*. Харьков: Центр помощи голодающим.

Уэр, К., епископ (2005). *Внутреннее царство*. Киев: Дух і літера.

Филимонов, Георгий Д. (ред.) (1874). *Сводный иконописный подлинник XVIII века*. Москва: Общество древнерусского искусства.

Babington Smith, C.; De Beausobrë, J. (1983). *A Russian Christian in the West*. London: Darton. Longman & Todd.

Behind / Beyond Mediation

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

‘Dopo’ l’immagine. Aspetti della pittura di ricordi a Roma nel Seicento

Elisa Martini
Università degli Studi di Ferrara, Italia

Abstract This paper deepens the pictorial genre of souvenirs during the 17th century. Through an account of the state of the art and some significant examples, the research aims at analysing a type of painting that has not been extensively investigated yet by scholars so far. After focusing on general issues concerning vocabulary, formal characteristics, and functions of souvenirs paintings – to clarify the difference between this type of artwork and oil sketches – the attention is turned to artists such as Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Carlo Maratti, Luca Giordano, and Filippo Lauri. Those painters were all authors of small-sized replicas reproducing entirely or a detail of a large-scale work, painted by the artist for himself or for some collector. This practice played a major role especially in Filippo Lauri’s career, so much so that his work provides a unique opportunity to pinpoint the history of this type of artwork. His souvenirs enjoyed a large appreciation, telling of the cultural dynamics of late-baroque Rome, relating to its burgeoning art market, and representing an early example of the culture of collecting, which eventually developed through the *Grand Tour*.

Keywords Painting of souvenirs. Small-sized paintings. Oil sketches. Art market. Seventeenth century. Collecting in Rome. Grand Tour.

Sommario 1 Fortuna e sfortuna critica di un genere pittorico. – 2 La pratica del ricordo tra i pittori nel XVII secolo: qualche esempio. – 3 Il caso di Filippo Lauri (Roma, 1623-1694), maestro del ‘fare in piccolo’.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/013

1 Fortuna e sfortuna critica di un genere pittorico

La produzione di ricordi a Roma nel Seicento è un fenomeno per molti versi indefinito e indefinibile. La sua storia s'intreccia e si confonde con quella del bozzetto e del modelletto, con il risultato di dissolversi entro l'ampia letteratura dedicata ai processi creativi delle opere d'arte.[1]

Basti pensare che non esiste, nel vocabolario italiano, una definizione del ricordo in quanto genere pittorico e che le ricerche non sono ancora confluite in uno studio monografico, contrariamente a quanto è avvenuto per i bozzetti.[2] La parola stessa 'ricordo', che in questa sede si è scelto di utilizzare, compare accanto a termini quali '*d'après*', 'derivazione', 'ripetizione', 'memoria', 'pittura in piccolo', 'pseudo-bozzetto a posteriori' o '*oil sketch* a posteriori', tutti neologismi che evocano il carattere conseguente di questi dipinti rispetto a qualcos'altro. A quanto ci risulta, esso fu impiegato per la prima volta da Rudolph Wittkower (1967, XXI) e, a partire da quel momento, servì a definire quelle pitture che replicano opere maggiori (pale d'altare o cicli ad affresco) o dettagli di esse, nel formato ridotto di un quadro da cavalletto.[3]

Tracciare la storia del ricordo non è impresa facile. Nell'Introduzione alla mostra *Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*, tenutasi a New York alla Galleria M. Knoedler and Company nell'aprile del 1967, Wittkower (1967, XXI) affermava che: «a modello and a ricordo are anyway so close in character that without documentation they are sometimes indistinguishable», volendo avvertire i lettori dell'estrema somiglianza tipologica di questi due prodotti artistici, accomunati oltre che dal formato ridotto e dal soggetto riconducibile ad un'opera maggiore, anche dall'alto grado di finitezza pittorica e compositiva.[4] A complicare le cose, gli studi successivi, soprattutto di Linda Bauer, hanno posto il problema dell'ambiguità lessicale di fonti e documenti antichi, nei quali i termini impiegati per definire bozzetti, modelletti e opere non fini-

1 Donatella Sparti (2012, 103) per prima ha evidenziato il problema.

2 Si fa riferimento innanzitutto al libro di Oreste Ferrari (1990) ma si vedano anche i contributi di Linda Bauer (1978; 1984; 1987), nonché L. Bauer, G. Bauer 1999. Sparti (2012, 110 nota 77) ha sottolineato l'assenza della definizione di 'ricordo' nei vocabolari di lingua italiana e nei dizionari storico-artistici.

3 Nel testo di Wittkower (1967, XXI) il 'ricordo' definisce quel tipo di «oil sketch post festum» destinato a strumento di bottega, diversamente dalla «reduced replica», dipinta per essere venduta. Il termine è utilizzato dallo studioso in italiano e così verrà impiegato dalla letteratura successiva.

4 Analogamente, Linda Bauer (1984, 16) asserirà qualche tempo dopo: «in actual practice distinctions between prima idea bozzetti on one hand and modelli or ricordi on the other can seldom be made with any certainly». Cf. anche Zava Boccazzi 1984, 95; Sparti 2012, 104.

te – 'schizzo', 'disegno', 'bozza', 'abbozzo', 'modello', 'macchia' –, sono i medesimi che compaiono in riferimento a repliche a posteriori e sono utilizzati in maniera pressoché interscambiabile.[5] Rischioso, quindi, affidarsi alle descrizioni offerte dai documenti per provare a distinguere un modello, nato in funzione preparatoria, da un ricordo, eseguito a posteriori per essere venduto.[6]

Un avanzamento critico importante sull'argomento, recentemente proposto da Donatella Sparti, ha permesso di chiarire quantomeno l'effettivo grado di interesse da parte di collezionisti e *amateurs* di epoca barocca per bozzetti e modelli preparatori. È emerso che, contrariamente a ciò che molti studiosi erano inclini a pensare, tra XVII e XVIII secolo non vi era ancora un gusto diffuso e, dunque, un interesse collezionistico, per materiale preparatorio, eccezion fatta che tra gli artisti, i quali conservavano i propri modelli gelosamente come strumenti di bottega.[7] Si conoscono, è vero, casi in cui il committente di un'opera maggiore desiderò conservarne anche il modello preparatorio: i Barberini, per esempio, trattennero il materiale che Pietro da Cortona e Andrea Sacchi produssero in fase di elaborazione dei loro affreschi nel palazzo alle Quattro Fontane (Mochi Onori 2002, 206-7).[8] Gli esempi di tale pratica sono, tuttavia, troppo pochi per poter parlare di un vero e proprio fenomeno collezionistico ed è comunque probabile che, più che il carattere 'non finito' e provvisorio che qualifica un dipinto preparatorio, ad interessare fosse la funzione documentaria che esso poteva rivestire, riproducendo più o meno fedelmente, su un supporto mobile, un'invenzione maggio-

5 La questione dell'ampiezza di significati attribuiti a ciascun termine nella trattatistica rinascimentale e barocca emerge già, implicitamente, dallo scritto di Luigi Grassi ([1955] 1957). Sebbene Bauer (1978) abbia poi affrontato la questione offrendo alcuni punti fissi attraverso lo studio sistematico di fonti e documenti dell'epoca, l'assenza di nette distinzioni viene poi esplicitata dalla stessa studiosa (Bauer 1987, 97) e di nuovo in L. Bauer, G. Bauer 1999. Anche Ferrari esprime le stesse perplessità in apertura al suo volume (1990, 5) e più tardi (1993, 63). La questione è ripresa da pressoché tutta la critica successiva, in particolare Sparti 2003, 189-90; 2010, 55; 2012, 95-8 e 99-101; Mazza 2014b, 54-5; Fumagalli 2017, 58-9.

6 Come indicava Wittkower (1967, XXI), i destinatari di queste pitture erano, *in primis*, i collezionisti ma poteva anche accadere che un artista decidesse di replicare una propria invenzione particolarmente ben riuscita, per consentire alla bottega di avere un modello su cui esercitarsi. Vedi anche la definizione di Ferrari (1993, 52): «mementoes painted by the artist himself for his own purposes or for some collector». L'opinione è condivisa dalla maggior parte della critica: Zava Boccazzi 1984, 99; Sparti 2012, 110 nota 75; De Marchi, in De Marchi, Ammannato 2015, 39.

7 Si vedano le perplessità già espresse in L. Bauer, G. Bauer 1999, 524-5 e soprattutto i contributi della Sparti (2010, 55; 2012, 98-9 e 102) ripresi in Mazza 2014b, 54-5.

8 Un'attenzione similare venne dimostrata dai Del Rosso nei confronti di bozzetti eseguiti da Luca Giordano, sebbene non riferibili ad opere da questi commissionate, (cf. Sparti 2003, 206).

re generalmente inamovibile.[9] Ridimensionata dunque l'interpretazione che voleva l'esistenza di una sensibilità e di un collezionismo di dipinti preparatori tra Seicento e Settecento, si è così profilata più chiaramente la produzione di piccole pitture derivative, desunte da opere già realizzate – pertanto estranee al processo di elaborazione – su committenza o per il mercato. A partire dal contributo di Franca Zava Boccazzi (1984) sulle «repliche» di Giambattista Pittoni e, più recentemente, grazie alle ricerche di Sparti (2003; 2010; 2012) sulle cosiddette «macchie» di Luca Giordano e di Francesco Petrucci (2011) sulle repliche giovanili di Carlo Maratti, si è cominciata a mettere a fuoco la specificità di questo particolare prodotto artistico, al quale è oggi possibile tributare un'autonomia nell'ambito degli studi sulla produzione e sul collezionismo tra Sei e Settecento.[10] Infatti, che l'esecuzione di repliche fosse una prassi diffusa durante questi due secoli, lo confermano gli studi dedicati a pittori quali Andrea Sacchi, Giacinto e Ludovico Gimignani, Filippo Lauri, Guillaume Courtois, Corrado Giaquinto e Gregorio Lazzarini – oltre ai già citati casi di Pittoni, Giordano e Maratti –, tutti autori di quadri di formato ridotto che ricordano, con varianti più o meno consistenti, un'invenzione da questi dipinta o affrescata.[11]

Trattandosi di quadri da galleria a tutti gli effetti, destinati ad una fruizione frontale e non di sotto in su, nei ricordi l'opera che fa da modello subisce delle rettifiche che consentono di renderla adatta ad un quadro da stanza. Per esempio, il ricordo di una composizione dipinta su una volta o una cupola non presenta la sagoma dell'architettura a cui pertiene l'affresco, non avendo la funzione di simularne l'effetto finale.[12] Nei ricordi, inoltre, l'illuminazione è frontale e lo scorcio è ridotto e, sebbene in certi casi essi siano eseguiti con un *ductus* sciolto e 'alla prima', non presentano errori o pentimenti, come accade nei dipinti preparatori, specialmente nei bozzetti, in cui

9 L'intuizione è stata avanzata già da Sparti (2003, 204) in relazione a Luca Giordano. Cf. inoltre Sparti 2012, 101-2 e Mazza 2014b, 54-5.

10 Oltre ai saggi di Sparti si veda anche Fumagalli 2017. La stessa interpretazione delle macchie del pittore napoletano si trova in Giannini 2005.

11 Per ragioni di spazio non mi è possibile, in questa sede, citare esempi per ognuno degli artisti menzionati ma si segnala almeno che una replica autografa di una pala d'altare di Giaquinto è, secondo Arnauld Brejon de Lavergnée, quella con l'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri* del Musée Fesch di Ajaccio, per cui vedi la scheda nel catalogo della mostra *Les cieux en gloire* (Olivesi 2002, 401, cat. 104) e che un ricordo di Giacinto Gimignani è quello esposto alla mostra sui *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo*, tenutasi nel 1988, come suggerisce Ursula Fischer Pace nella sua scheda in catalogo (Di Giampaolo 1988, cat. 15). Sui ricordi di Guglielmo Cortese, cf. Di Giuseppe Di Paolo 2014, 12; su quelli di Lazzarini cf. Craievich 2008. Si vedano inoltre i casi citati in Mazza 2014b.

12 Come è invece evidente, giusto per citare un esempio celebre, nel modello finale per la volta della chiesa del Gesù eseguito da Giovan Battista Gaulli conservato nella Galleria Spada di Roma. Cf. Zeri 1954, 85 e 158, cat. 581.

sovrapposizioni e incongruenze testimoniano la ricerca *in fieri* da parte dell'artista. Il ricordo è un'opera d'arte compiuta, nel senso di completa e in sé conchiusa, a prescindere dalla condotta pittorica più o meno libera e compendiaria. Il modello, da parte sua, pur essendo anch'esso un quadretto del tutto rifinito, presenta le qualità luministiche e cromatiche dell'opera finale. Inoltre, raramente in bozzetti e modelli di presentazione l'artista indugia in aggiunte e preziosismi successivamente omessi nel dipinto finale, non nascendo come opere commercializzabili ma come strumenti di bottega. I ricordi, invece, possono presentare piccoli dettagli, assenti nell'opera maggiore, che concorrono ad impreziosire la composizione e a variarla, oppure possono essere eseguiti su supporti particolari e in formati inconsueti. Inoltre, l'artista che dipinge un ricordo appone in qualche caso la propria firma, cosa che non ha ragione di fare su un dipinto nato per rimanere tra gli strumenti di bottega. Nella Roma seicentesca la produzione di repliche è una pratica non episodica ma vasta e ben organizzata, soprattutto presso pittori particolarmente inseriti nelle dinamiche del mercato artistico, i quali sfruttano il diffondersi di un gusto sempre più orientato verso il quadro di piccolo formato, adatto ad arredare gli ambienti di ville e palazzi ma anche ad essere facilmente commercializzato e trasportato. La produzione di quadri diventa infatti, a metà Seicento, il risultato di un'organizzazione della bottega simile a quella di una «moderna manifattura» (Spezzaferro 2004, 330), dove l'artista può contare su una schiera di collaboratori ai quali affidare il compito di eseguire repliche e versioni con varianti di proprie invenzioni. Questa pratica è comune a molti artisti attivi alla metà del secolo, da Pier Francesco Mola ad Andrea Sacchi, da Giovan Battista Gaulli a Carlo Maratti. In tale panorama, configuratosi all'inizio del Seicento e protrattosi per tutto il secolo, il ricordo trova un perfetto terreno di diffusione e non stupisce che molti artisti vi si siano dedicati, intuendone i benefici: le repliche *d'après* assicuravano un facile e veloce guadagno e la diffusione delle proprie invenzioni presso un pubblico vasto.

2 La pratica del ricordo tra i pittori nel XVII secolo: qualche esempio

Facciamo alcuni esempi. Di mano di Andrea Sacchi esistono numerose repliche a posteriori in piccolo formato della *Visione di san Romualdo*, soggetto della pala dipinta nel 1631 per l'omonima chiesa a Roma. Dello stesso artista, anche la tela con la *Vergine, il Bambino e i santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano*, presso il Detroit Institute of Arts, è oggi unanimemente considerata un ricordo dell'affresco eseguito sulla volta della Farmacia (o Spezieria)

del Collegio dei Gesuiti a Roma (1629).[13] L'opera è, infatti, identificabile con il «quadretto di S. Ignazio cola Madonna et altri santi piccolo» (Costello 1950, 273) acquistato nel 1631 dal mercante siciliano Fabrizio Valguarnera per trenta scudi. Una replica su tela, di formato ridotto, dell'affresco con l'*Allegoria della Divina Sapienza* (Palazzo Barberini, 1629-31), venne commissionata all'artista dal cardinale Antonio Barberini, entro il 1658, per farne dono al neoeletto papa Chigi, con il duplice intento di sponsorizzare il pittore e di sottolineare la continuità politica del nuovo pontificato con quello dello zio Urbano VIII (Bonfait 1994, 150).[14] Casi come questi, dove il ricordo serviva a tramandare e a diffondere un'immagine altrimenti inamovibile, consentivano non soltanto di mostrare un saggio delle qualità inventive dell'artista, ma servivano soprattutto a trasmettere un messaggio simbolico dal valore politico. Rispetto alle repliche a posteriori 'pronte', destinate alla generica clientela del mercato, questo tipo di riproduzioni si basava su un rapporto diretto tra artista e mecenate, in cui il valore attribuito all'invenzione dell'artista era esplicito.[15] Un caso analogo è quello riguardante le repliche commissionate dai Barberini a Pietro da Cortona. Dal ciclo di Costantino, la celebre serie di arazzi disegnati dal Berrettini per la manifattura della famiglia pontificia, furono tratte due tele di piccolo formato ancora oggi esistenti. Come per Sacchi, i committenti desideravano conservare un ricordo dell'invenzione cortonesca e, per farlo, richiesero all'artista di riprodurre due scene tratte dal ciclo nel formato ridotto del qua-

13 È noto che il Sacchi era solito ripetere soluzioni già collaudate e di successo, come racconta Bellori e come risulta dal gran numero di repliche, autografe o di bottega, dei suoi dipinti. Cf. Ferrari 1990, 32-3 e O. Ferrari in Strinati 1999, 21; cf. inoltre Mochi Onori 2002, 197-207, in part. 201. Per la citata replica della *Visione di san Romualdo* cf. Sutherland Harris 1977, 61-2. Per il dipinto di Detroit cf. Wittkower 1967, 12-13, cat. 7 e fig. 7, dove già il dipinto era riconosciuto come un «record»; Sutherland Harris 1977, 57 e 67; Ferrari 1990, 32 e 230-1. Cf. inoltre Cosmi 2020, 152-3. Un bozzetto preparatorio per questa composizione, già nelle collezioni dei Barberini, fu identificato da Roberto Longhi (1961, 509), che lo acquistò per la propria raccolta.

14 Per il dipinto di Palazzo Barberini e per le altre versioni, cf. Sutherland Harris 1977, 58 e A. Sutherland Harris in Borea, Emiliani 2000, 2: 453-5. Si veda inoltre la scheda di P. Nicita in Cappelletti, Gennari Santori 2021, cat. III.6, con bibliografia precedente. I Barberini fecero eseguire altre versioni su tela dell'affresco, da recare in dono a personaggi illustri. Una delle repliche autografe di questa fortunata invenzione fu acquistata da Fabrizio Valguarnera per settanta scudi direttamente al Sacchi. L'opera è citata nei documenti del famoso processo del 1631, per cui cf. Costello 1950, 273. Secondo la Costello, la versione Valguarnera potrebbe essere stata in seguito acquistata dai Barberini ed essere identificabile con quella donata al principe von Eggenberg nel 1638 (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o con quella regalata al cardinale Richelieu entro il 1642 (San Pietroburgo, Ermitage). Cf. Pierguidi 2010, 67-8.

15 Un ulteriore caso di replica autografa nell'opera di Sacchi è quello della pala per la chiesa di Santa Maria della Concezione raffigurante sant'Antonio resuscita un morto, della quale esistono varie versioni in piccolo, per cui cf. Vodret 1997.

dro da cavalletto (85 × 65 cm ca.) (Mochi Onori 2002, 206-7).[16] Non si conosce, invece, l'originaria provenienza della tela desunta dall'affresco con il *Trionfo della Divina Provvidenza*, dipinto dal Berrettini nel salone di Palazzo Barberini (1633-39). L'opera fu eseguita da un allievo di Pietro da Cortona dopo che la grandiosa 'macchina' barocca venne ultimata ma non è noto se allo scopo di conservare in bottega una memoria della composizione, per essere destinato a dono diplomatico – secondo quanto proposto da Sebastian Schütze (S. Schütze in Frings 2005, 280-1) –, oppure per offrire uno strumento che agevolasse la lettura del complesso programma iconografico (Mochi Onori 2002, 232, cat. 33).[17] Questa funzione 'didattica' potrebbe essere stata alla base delle cosiddette 'macchie' di Luca Giordano, forse nate come corredo illustrativo degli affreschi della Galleria e della Biblioteca di Palazzo Medici Riccardi a Firenze (1682-85).[18] Secondo parte della critica, le dodici tele acquisite da Sir Denis Mahon e oggi in deposito presso la National Gallery di Londra, furono commissionate al pittore dagli stessi Riccardi per consentire una più agevole fruizione del complesso programma iconografico della volta, figurando probabilmente sulle pareti dello stesso ambiente, «non troppo diversamente da come accade oggi nelle mostre o nei musei dove supporti cartacei o multimediali integrano l'immagine cifrata che l'opera d'arte propone» (Acidini Luchinat 2005, 29).

Un altro maestro del Barocco romano che fu solito eseguire repliche in piccolo formato delle proprie invenzioni, lo si è detto, è Carlo Maratti. La consuetudine a replicarsi, come ha sottolineato Petrucci, dovette derivargli dal maestro Andrea Sacchi e Maratti cominciò a cimentarvisi in età giovanile, verso la fine del sesto decennio del Seicento. Esistono, ad esempio, due deliziose repliche autografe su tela dell'*Adorazione dei Pastori* affrescata nel 1657 nella Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale, di cui quella dipinta, a soli due anni di distanza, per il cardinal nipote Flavio Chigi, esemplifica perfettamente l'alta qualità esecutiva raggiunta dall'artista nella trasposizione dell'invenzione dal grande al piccolo formato.[19]

16 I Barberini vollero una replica anche del *Martirio di sant'Erasmo* di Poussin, oggi conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (98 × 75,4 cm), per cui cf. Mochi Onori, Vodret 2008, 315. Blunt (1966-67, 1: cat. 98) ricorda anche, di mano del Poussin, una versione in collezione Ojetti a Firenze (100 × 74 cm), da considerare più che il modelletto di presentazione della pala, una versione in formato ridotto.

17 Per il dipinto cf. Briganti [1962] 1982, 397; Merz 1991, 274. L'opera è stata recentemente esposta nella citata mostra *Tempo Barocco*, alla cui scheda di catalogo si rimanda per ulteriore bibliografia: P. Nicita in Cappelletti, Gennari Santori 2021, cat. III.7.

18 Si vedano, a tal proposito, le proposte avanzate da Meloni Trkulja (1972, 41) e da Sparti (2003, 188-206; 2010, 56).

19 Per questa e per le altre repliche dell'affresco si veda la scheda di Stella Rudolph in Tartuferi 1991, cat. 29 e Petrucci 2011, 117 e 112, fig. 1. L'altro ricordo dall'affresco della Galleria a Montecavallo si trova a San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1501.

Un caso particolare, o meglio un *unicum*, di ricordo a posteriori è quello del piccolo rame di collezione privata, firmato dal fiammingo Peter Van Lint **[fig. 1]**. Esso è, infatti, desunto non da un dipinto o da un affresco ma da un apparato effimero floreale, riadattato in forma di raffinato quadro da stanza. L'opera raffigura una scena con *Pellegrini davanti alla statua e alla tomba di san Pietro* e reca sul retro della lastra un'iscrizione autografa che recita «Petrus Van Lint Antuerpiensis Pinxit ex Imagini ex Horum materia fabrefacta à Petro Paulo Dreio, anti Beati Petri Confessio anno 1635». Si conoscono, di questa e di altre due composizioni dedicate alla vita di san Pietro, tre incisioni di mano di Pieter de Bailliu, anch'esse datate 1635, che sono state recentemente messe in rapporto ad un ciclo di opere floreali allestite nella basilica di San Pietro tra 1635 e 1637 da Pietro Paolo Drei, attivo per la Fabbrica della basilica.[20] Il piccolo dipinto di Van Lint costituisce quindi una rara testimonianza di una di queste 'pitture di fiori', fino ad oggi note solo tramite incisione, probabilmente eseguita per qualche collezionista.

3 Il caso di Filippo Lauri (Roma, 1623-1694), maestro del 'fare in piccolo'

La pittura di ricordi è un fenomeno vistoso soprattutto dell'attività di Filippo Lauri, tanto che di questo genere egli può essere considerato uno dei più assidui e prolifici maestri del suo tempo.[21] Al di là della semplice reiterazione di alcuni soggetti, fatto comune a molti artisti, la produzione di dipinti da cavalletto di Lauri, infatti, è costellata da una vasta serie di piccole tele simili, riferibili alle principali commissioni eseguite dal pittore tra sesto e ottavo decennio del Seicento, nella fase giovanile della sua attività. Queste deliziose pitture autografe, caratterizzate da poche e semplici varianti, sono state fino ad oggi interpretate per lo più come bozzetti preparatori e solo in rari casi è stato suggerito di considerarle repliche a posteriori. Il gruppo di dipinti condivide le stesse caratteristiche delle repliche fin qui menzionate, ovvero le dimensioni ridotte, il rapporto con la figurazione di un'opera maggiore e il grado di finitezza composi-

20 Sull'apparato floreale del Drei e le relative incisioni del Bailliu, cf. Giffin 2021. Finora le incisioni erano state ricollegate ad un ciclo perduto dipinto da Van Lint per il Duomo di Ostia senza tuttavia valide attestazioni documentarie. Cf. Bodart 1970, 1: 133-4 note 3-5; 1970, 2: figg. 52-54; Busiri Vici 1987, 4-5, tavv. 3-5.

21 Sull'artista, del quale mi sto occupando per la tesi di dottorato, oltre a rimandare alla biografia di Francesco Saverio Baldinucci pubblicata da Bianca Riccio (1959) e alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Pierguidi 2005), mi permetto di rinviare ad un mio articolo di prossima pubblicazione (Martini c.d.s.) dove sono trattati alcuni degli argomenti qui proposti.

Figura 1 Peter van Lint, *Pellegrini presso la Tomba di San Pietro*. Firmato e datato 1635. Olio su rame, 33 × 24 cm. Collezione privata

Figura 2 Filippo Lauri, *Studio per due telamoni per il soffitto di Palazzo Borghese*. Datato 1671. Matita grigia su carta, 127 × 195 mm. Già Finarte Roma, 25/05/2021, lot 59, collezione privata

tiva e cromatica proprio di un quadro da stanza, tutte qualità che indicano una natura derivativa e non preparatoria. Questi raffinati prodotti per il collezionismo privato, per lo più riconducibili alla fase matura della sua carriera artistica, nei decenni 1670-90, riproducono in gran parte dettagli desunti dalle due maggiori imprese decorative condotte dal pittore, gli affreschi della Villa Farnese a Porta San Pancrazio (1652-54 e 1662-68), e quelli di una stanza nei mezzanini di Palazzo Borghese in Campo Marzio (1671-72). Alla prima impresa, purtroppo andata persa durante i bombardamenti del 1848-49 ma nota attraverso l'accurata descrizione di Francesco Saverio Baldinucci e alcuni bozzetti preparatori, sono da ricondurre diverse tele che compongono una serie con allegorie delle *Quattro Stagioni*.[22] Alcuni esempi autografi con l'allegoria della *Primavera* e dell'*Estate* si trovano a Chatsworth (Derbyshire), nella collezione del duca di Devonshire, e in due tele passate ad un'asta londinese dove riconosciamo l'*Estate* e l'*Inverno*,[23] mentre una *Primavera* su rame, di dimensioni simili alle tele precedenti ma da considerare opera di bottega, è circolata nel mercato di recente.[24] Uno di questi ricordi è menzio-

22 Cf. Riccio 1959, 8-10 per la descrizione degli affreschi. Sul cantiere decorativo e su alcuni dei bozzetti preparatori cf. Bartoni 2011 e 2016.

23 Le tele sono state vendute all'asta Christie's London, 31/10/1997, lot 86.

24 Bonhams London, 07/12/2011, lot 10.

nato dal pittore, tra le sue migliori opere, come «il Sole che guida il suo Carro et laurora che li precede avanti buttando fiori, et la Notte che fugie dal Giorno con il Silenzio avanti» (Matteoli 1975, 175).[25] La piccola tela, già ricollegata da Laura Bartoni agli affreschi Farnese, fu eseguita per John Cecil quinto Conte di Exeter insieme ad altre otto opere, tutte ancora oggi conservate nella dimora inglese di Burghley House. È, questo, un caso singolare di ricordo a posteriori in quanto Lauri replica, a distanza di tre decenni, una propria invenzione utilizzando un linguaggio libero e una pennellata compendiaria che presenta tutte le qualità della 'prima idea', pur essendo pensato come prodotto da vendere ad un preciso committente, come indica il fatto che l'artista vi appone la firma e la data.[26]

Diverse opere su tela o su rame sono da mettere in relazione anche all'altra grande impresa decorativa di Lauri, gli affreschi dei mezzanini di Palazzo Borghese, per i quali è recentemente apparso sul mercato antiquario un raro disegno preparatorio **[fig. 2]**.[27] Alcuni di questi quadri rappresentano composizioni che l'artista eseguì solo in fase di progettazione senza poi tradurli ad affresco, come nel caso dell'episodio con *Giove invia Mercurio presso Argo*, noto in più repliche autografe, tra cui una tela di formato ottagonale che Giuliano Briganti ricordava in collezione Canchi **[fig. 3]**[28] o la scena con *Pan e Siringa*, che non troviamo tra gli affreschi ma solo in un noto disegno preparatorio conservato a Windsor Castle, più volte reimpiegata per realizzare piccoli ricordi, come la versione di formato ovale della collezione Marabottini in Palazzo Baldeschi a Perugia.[29] Due tele replicano, con leggere varianti, l'episodio che orna uno dei lati lunghi del mezzanino con *Latona e i pastori della Licia*, affrescato entro un paesaggio di Gaspard Dughet **[fig. 5]**,[30] mentre una piccola tela di forma ovale, attualmente presso la galleria parigina Tarantino, ricorda l'episodio con *Giove e Io spiati da Giunone*.[31] La qualità di queste ver-

25 L'elenco redatto da Filippo Lauri con le migliori opere da lui dipinte tra 1678 e 1686 è pubblicato in Matteoli 1975, 174-6.

26 Sul dipinto, firmato «F.L.» e datato 1684, cf. Bartoni 2016, 137.

27 Per la descrizione di Baldinucci di questi affreschi cf. Riccio 1959, 11-12. Sulla commissione cf. Fumagalli 1994, 71-82.

28 Iscrizione manoscritta sul retro della foto conservata presso la Fototeca Giuliano Briganti a Siena, inv. B06965. Una versione su tela con questo soggetto, di formato rettangolare, è passata ad un'asta Christie's a Roma nel 1986 e si trovava prima in collezione Bautier a Bruxelles insieme a due tele di stesso formato e misure (27 × 42 cm), queste firmate «F.L»., con *Argo, Io e il padre Inaco* e *Alfeo e Aretusa*, pubblicate da Bodart (1970, 1: 173; 1970, 2: rispettivamente figg. 68, 69 e 70). Sono evidentemente, anche queste tre versioni, delle repliche a posteriori e non, come riteneva Bodart, dei bozzetti («ésquisses» nel testo).

29 Per quest'ultima vedi la scheda di L. Bartoni in Zappia 2015, cat. 76.

30 L'altra versione è passata all'asta da Sotheby's London, 14/04/2011, lot 57.

31 *Giove e Io spiati da Giunone*, olio su tela ovale, 29 × 38 cm, Parigi, Galerie Tarantino.

Figura 3 Filippo Lauri, *Giove invia Mercurio presso Argo. Post* 1671. Olio su tela ottagonale. Già collezione Canchi. Fotografo non identificato, gelatina sali d'argento/carta. Fototeca Giuliano Briganti, inv. B06965

sioni a posteriori non sempre appare all'altezza del pittore, il che dimostra come egli facesse largo uso, per questi dipinti 'pronti', della propria bottega. Vanno inoltre tenute in conto le parole di Baldinucci, che racconta come nel Settecento molti quadri di Lauri venivano «copiati da molti eccellenti maestri per inghilesi e per altri, invogliati molto della bella e rara sua maniera» (Riccio 1959, 13-14). Alcuni degli esempi pienamente autografi recano la firma del pittore, come nel caso della tela con il raro episodio di *Argo, Io e suo padre Inaco* già in collezione Bautier a Bruxelles, o il dipinto su rame con *Giove e Garamantide*, passato ad un'asta Christie's a Londra nel 2008 **[fig. 4]**, entrambi monogrammati «F.L.».[32] È, quest'ultimo, un soggetto pres-

32 Per la tela già in collezione Bautier vedi la nota 28.

Figura 4 Filippo Lauri, *Giove e Garamantide*. *Post* 1671. Olio su rame, 27 × 20,7 cm. Firmato «F.L.». Christie's London, 11/07/2008, lot 91.
Photo © Christie's Images / Bridgeman Images

soché unico nella pittura italiana seicentesca e se ne conosce soltanto un altro esempio ad opera del cavalier d'Arpino. Esso è desunto, diversamente dagli altri tre episodi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dalla *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, nota sin dalla metà del XVI secolo tramite la sua volgarizzazione ad opera di Giuseppe Betussi, edita a Venezia nel 1547 (Pierguidi 2018).[33] La tela con l'inseguimento della ninfa Aretusa da parte del Fiume Alfeo del Musée du Louvre, ritenuta da Ferrari (1990, 178-9) un bozzet-

33 Lucy Whitaker segnala anche il caso di un'altra invenzione con questo soggetto, probabilmente da ascrivere ad Annibale Carracci, nota attraverso incisioni e copie da un disegno originale del maestro perduto, forse destinato alla Galleria Farnese (cf. L. Whitaker in Whitaker, Clayton 2007, 385 nota 3).

Figura 5 Filippo Lauri, *Latona trasforma i contadini della Licia in rane*. *Post* 1671. Ubicazione sconosciuta. Fotografo non identificato, gelatina sali d'argento/carta, Fototeca Giuliano Briganti, inv. B06942

to preparatorio, dev'essere anch'essa considerata un ricordo di uno dei quattro tondi che ornano le finestre del mezzanino. I colori saturi e brillanti e le rettifiche di cui si è detto lo accomunano agli altri esempi della stessa serie, come la versione di stesso soggetto in collezione Pallavicini e il suo *pendant*, raffigurante *Glauco e Scilla*, in cui è proposta una nuova e originale figurazione. In quest'ultima versione Lauri ha eliminato la cornice architettonica dipinta con telamoni a chiaroscuro, rendendo la scena mitologica ambientata entro un paesaggio il solo soggetto della figurazione. Nemmeno in questo caso si tratta di bozzetti preparatori ma di repliche a posteriori, probabilmente servite da prototipo per le decine di repliche esistenti di questa fortunata coppia.[34]

Sono raffinatissimi ricordi tratti dagli affreschi Borghese anche le due versioni a tempera su carta con gli episodi di *Alfeo e Aretusa* e di *Argo, Io e il padre Inaco*, conservati presso la galleria antiquaria Alessandra Di Castro a Roma. L'uso del supporto cartaceo non de-

34 Il primo ad aver proposto l'identificazione della tela del Louvre come una replica a posteriori è Stephane Loire (2006, 198-9), dove sono citate altre versioni di questo soggetto. Bianca Riccio (1959, 3, fig. 4), che per prima la pubblicava quando si trovava probabilmente ancora in collezione Busiri Vici, non si esprimeva a riguardo. Per i dipinti Pallavicini, cf. Zeri 1959, catt. 259-60, con figg.

ve trarre in inganno: la carta era un ottimo mezzo per realizzare un prodotto di qualità ma leggero e facilmente trasportabile, oltre che economico. Tramite questi dipinti si intuisce il *modus operandi* che Filippo Lauri adoperò per adattare l'immagine affrescata al supporto mobile: in prima istanza, lo scorcio quasi vertiginoso, dato dalla volta ribassata del mezzanino, è drasticamente ridotto in favore di una visione e di un'illuminazione frontali. Inoltre, per adattare la composizione al perimetro del quadro, Lauri inserisce uno sfondo di paese, assente nel modello ad affresco. Altre piccole modifiche e aggiunte trasformano l'articolata invenzione a *trompe l'œil* dei finti ovali della volta in squisite figurazioni d'intonazione arcadica, evidentemente molto apprezzate dalla clientela internazionale dei viaggiatori, i quali ne fecero incetta, rappresentando un precoce episodio di collezionismo da Grand Tour. Al contempo, questi dipinti incontrarono i gusti dei collezionisti che amavano raccogliere piccoli oggetti rari e raffinati dipinti dai formati più disparati, da contemplare in privato o da donare. È, quella della 'pittura in piccolo', un'attitudine che Filippo Lauri ereditò dalla cultura fiamminga del padre – pittore anch'egli, originario di Anversa – e che seppe sfruttare a proprio vantaggio coniugandola con uno stile e un repertorio figurativo tutto romano, pervenendo a soluzioni formali originali, di gusto proto-rococò. Anche il maestro di Filippo Angelo Caroselli, a detta del Passeri, era incline all'uso del formato ridotto ma egli, al contrario dell'allievo, fu incapace di sfruttarne il potenziale per via dell'eccessiva lentezza con cui dipingeva.[35] Lauri fu, invece, più abile del Caroselli nel mettere a frutto i vantaggi di una produzione di opere di piccole dimensioni e dai soggetti simili, variando nei formati e nei supporti per offrire, di un medesimo soggetto, di volta in volta un *unicum*, tanto da poter parlare nel suo caso di un vero e proprio specialismo. Non sembra infatti che si possa indicare, nel panorama artistico romano di secondo Seicento, un esempio altrettanto appariscente per quantità e varietà. Bisogna quindi concludere che, nel caso di Filippo Lauri, ragioni economiche e attitudine personale trovarono nella produzione di ricordi un felice punto d'incontro.

35 «In cose piccole, e nelle mezze figure prevalse più, che in altra; poiché concludendo assai esattamente, e riducendo le parti estreme a gran sine (benché con lunghezza di tempo) rendeva le opere sue degne di ammirazione. Tuttavia quello stile è poco vantaggioso per acquistare ricchezze; poiché non bada il prezzo, ancorché profuso a pagare il tempo che vi si impiega, e faticando assai, ed essendo soddisfatto degnamente non si può supplire al necessario bisogno» (Hess 1934, 191-2).

Bibliografia

Acidini Luchinat, C. (2005). «La volta della galleria di Luca Giordano: percorsi terreni, trionfi stellari». Giannini, Meloni Trkulja 2005, 25-54.

Aurigemma, M.G. (a cura di) (2011). *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*. Roma: Campisano.

Bartoni, L. (2011). «Nuovi documenti su Filippo Lauri e la perduta occasione del Casino Farnese a Porta San Pancrazio». Aurigemma 2011, 390-5.

Bartoni, L. (2016). «Girolamo 'ultimo cardinal Farnese' nella Roma del Seicento: la villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti». *Storia dell'arte*, 143/145, 131-58.

Bauer, L. (1978). «'Quanto si disegna di dipinge ancora'; Some Observations on the Development of the Oil Sketch». *Storia dell'arte*, 32/34, 45-57.

Bauer, L. (1984). «Some Early Views and Uses of the Painted Sketch». Klessmann, Wex 1984, 14-24.

Bauer, L. (1987). «Oil Sketches, Unfinished Paintings, and the Inventories of Artist' Estates». Hager, Munshower 1987, 93-103.

Bauer, L.; Bauer, G. (1999). «Artist's Inventories and the Language of the Oil Sketch». *The Burlington Magazine*, 141, 520-30.

Blanc, J.; Osnabrugge, M. (a cura di) (2020). *Roma 1629. Una microstoria dell'arte*. Roma: Artemide.

Blunt, A. (1966-67). *The Paintings of Poussin*. 3 vols. London: Phaidon.

Bodart, D. (1970). *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*. 2 vols. Bruxelles; Rome: Institut historique belge de Rome.

Bonfait, O. (a cura di) (1994). *Roma 1630: il trionfo del pennello = catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 1994-1995). Milano: Electa.

Borea, E.; Emiliani, A. (a cura di) (2000). *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000). Roma: De Luca.

Briganti, G. [1962] (1982). *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni.

Brown, B.L. (ed.) (1993). *Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch = exhibition catalogue* (Texas, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 September-12 December 1993). Milan: Electa.

Busiri Vici, A. (1987). *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint: 3 pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*. Roma: Bozzi.

Cappelletti, F.; Gennari Santori, F. (a cura di) (2021). *Tempo Barocco = Catalogo della mostra* (Roma, Barberini Corsini Gallerie Nazionali – Palazzo Barberini, 15 maggio-3 ottobre 2021). Milano: Officina Libraria.

Cosmi, A. (2020). «Nuove ipotesi sull'ingresso di Andrea Sacchi nell''entourage' Barberini e sull'"Allegoria della Divina Speranza" (1629-1630)». Blanc, Osnabrugge 2020, 145-61.

Costello, J. (1950). «The Twelve Pictures 'Ordered by Velasquez' and the Trial of Valguarnera». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 237-84. https://doi.org/10.2307/750214.

Craievich, A. (2008). «Gregorio Lazzarini: bozzetti, modelletti, repliche». *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 26, 85-98.

De Marchi, A.G.; Ammannato, C. (2015). *'600 a spicchi, Classicismo e non*. Roma: Campisano.

Di Giampaolo, M. (a cura di) (1988). *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo = catalogo della mostra* (Torgiano, Museo del Vino, 28 ottobre-20 novembre 1988). Perugia: Electa.

Di Giuseppe Di Paolo, V. (2014). *Guillaume Courtois detto 'il Borgognone': i Santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*. Ariccia: Arti Grafiche Ariccia.
Ferrari, O. (1990). *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*. Napoli: Electa.
Ferrari, O. (1993). «The Development of the Oil Sketch in Italy». Brown 1993, 42-63.
Frings, J. (Hrsg.) (2005). *Barock im Vatikan: 1572-1676 = Ausstellungskatalog* (Bonn, Bundeskunsthalle, 25. November 2005-19. März 2006). Leipzig: Seemann Henschel.
Fumagalli, E. (1994). *Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata*. Roma: De Luca.
Fumagalli, E. (2017). «Luca Giordano a Firenze: dipinti e 'macchie'». Griffo, Simari 2017, 53-69.
Giannini, C. (2005). «Fra 'modello' e 'ricordo' le macchie di Luca per i Riccardi e il gusto tardo barocco per l'inaccompli». Giannini, Meloni Trkulja 2005, 1-23.
Giannini, C.; Meloni Trkulja, S. (a cura di) (2005). *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi - I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre = catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 aprile-17 luglio 2005). Firenze: Olschki.
Giffin, E. (2021). «Pietro Paolo Drei's Flower Mosaics Revealed in Print». *Print Quarterly*, 38(1), 17-29.
Grassi, L. [1955] (1957). «I concetti di schizzo, abbozzo, macchia e 'non finito' e la costruzione dell'opera d'arte». Studi in onore di Pietro Silva. Firenze: Le Monnier, 97-106.
Griffo, A.; Simari M.M. (a cura di) (2017). *Gli Uffizi e il territorio: bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*. Firenze; Milano: Giunti.
Hager, H.; Munshower, S.S. (eds) (1987). *Light on the Eternal City: Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome*. University Park: Pennsylvania State University.
Hess, J. (1934). *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*; *nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit anmerkungen versehen von Jacob Hess* (ante 1679). Leipzig: Keller.
Klessmann, R; Wex, R. (Hrsgg.) (1984). *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert = Tagungsband* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 28-30. März 1984). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.
Loire, S. (2006). *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, vol. 2. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
Longhi, R. (1961). *Edizione delle opere complete. Scritti Giovanili, 1912-1922*, vol. 1. Firenze: Sansoni.
Martini, E. (in corso di stampa). «Dal disegno al 'ricordo'. Filippo Lauri e il secondo seicento a Roma nelle collezioni del Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo». *Rivista d'Arte*.
Matteoli, A. (a cura di) (1975). *Francesco Saverio Baldinucci: Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1725-30). Roma: De Luca.
Mazza, A. (a cura di) (2014a). *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli = Catalogo della mostra* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 11 febbraio-11 maggio 2014). Firenze: Giunti.
Mazza, A. (2014b). «Bozzetti, modelletti, ricordi. Il fascino delle invenzioni». Mazza 2014a, 45-61.
Meloni Trkulja, S. (1972). «Luca Giordano a Firenze». *Paragone*, 267, 25-74.
Merz, J.M. (1991). *Pietro da Cortona: der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*. Tübingen: Wasmuth.

Mochi Onori, L. (2002). «Pierre de Cortone et Andrea Sacchi au Palais Barberini». Olivesi 2002, 197-209.
Mochi Onori, L.; Vodret, R. (a cura di) (2008). *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini: i dipinti. Catalogo sistematico*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
Olivesi, J.-M. (a cura di) (2002). *Les cieux en gloire: paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque; bozzetti, modelli, ricordi et memorie = Catalogo della mostra* (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002). Ajaccio: Musée Fesch.
Pegazzano, D. (a cura di) (2012). *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*. Firenze: Edifir Ed.
Petrucci, F. (2011). «Repliche nella produzione giovanile del Maratta». *Storia dell'arte*, 129, 111-33.
Pierguidi, S. (2005). s.v. «Lauri, Filippo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64. https://bit.ly/3KhWdIk.
Pierguidi, S. (2010). «Marcello Sacchetti, Francesco Valguarnera e il Ratto delle Sabine di Pietro da Cortona». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 22, 57-68.
Pierguidi, S. (2018). «Il Cavalier d'Arpino e un raro episodio mitologico: Giove insegue Garamantide». *Lazio ieri e oggi*, 54(10/12), 225-8.
Riccio, B. (a cura di) (1959). «Francesco Saverio Baldinucci: Vita di Filippo Lauri». *Commentari*, 10, 3-15.
Sestieri, G. (1994). *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*. 3 voll. Torino: Allemandi.
Sparti, D.L. (2003). «Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 47, 159-221.
Sparti, D.L. (2010). «Macchie e ricordi nell'opera murale di Luca Giordano». Úbeda de los Cobos 2010, 53-60.
Sparti, D.L. (2012). «Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento». Pegazzano 2012, 95-111.
Spezzaferro, L. (a cura di) (2004). *Mercanti di quadri*. Bologna: il Mulino.
Strinati, C. (a cura di) (1999). *Andrea Sacchi 1599-1661 = Catalogo della mostra* (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000). Roma: De Luca.
Sutherland Harris, A. (1977). *Andrea Sacchi: Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*. Oxford: Phaidon.
Tartuferi, A. (a cura di) (1991). *Collezione Gianfranco Luzzetti: dipinti, sculture, disegni, XIV - XVIII secolo*. Firenze: Centro Di.
Úbeda de los Cobos, A. (ed.) (2010). *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural = Actas del congreso* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008). Turnhout: Brepols.
Vodret, R. (1997). «Guercino, Vouet, Sacchi e gli altri. Recuperi dal patrimonio in deposito esterno della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini». *Bollettino d'Arte*, 98, 115-40.
Whitaker, L.; Clayton, M. (2007). *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*. London: Royal Collection Publications.
Wittkower, R. (ed.) (1967). *Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo = Exhibition catalogue* (New York, Knoedler and Company, 4-29 April 1967). New York: Columbia University in the city of New York.
Zappia, C. (a cura di) (2015). *Collezione Alessandro Marabottini*. Roma: De Luca editori d'arte.
Zava Boccazzi, F. (1984). «Considerazioni sul 'modelletto' di Giambattista Pittoni». Klessmann, Wex 1984, 94-105.
Zeri, F. (1954). *La Galleria Spada in Roma*. Firenze: Sansoni.
Zeri, F. (1959). *La Galleria Pallavicini in Roma: catalogo dei dipinti*. Firenze: Sansoni.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Il sonno della Storia produce miti
Il Seicento e le origini della xilografia

Lorenzo Gigante
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The scarce space that Giorgio Vasari dedicates in his *Vite* to the woodcut technique meant a long exclusion of wood engraving from Italian artistic historiography, a silence that survived its author for at least two centuries. Only from the second half of the 18th century did a debate on the origins of woodcut begin to develop in Italy. However, the void of historiography was partly filled between the 16th and 17th centuries by significant episodes of interest in 15th-century woodcut, linked not so much to their artistic aspect, but rather to their devotional one. The analysis of a series of cases highlights a certain need at the time to deal with the origins of woodcut. Despite the silence of the official treatises, responses offered often surprising results.

Keywords Woodcut. Historiography. Giorgio Vasari. Giovanni Baglione. Jacopo Ligozzi. Madonna del Fuoco. Miraculous images.

Sommario 1 Introduzione: Vasari e il silenzio sulla xilografia. – 2 Una pala di Ligozzi: l'esistenza di una questione? – 3 La *Madonna del Fuoco* di Forlì: il mito sacro. – 4 Giovanni Baglione e l'origine della xilografia: il mito pagano. – 5 Dall'inesistenza di un problema alle sue soluzioni.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-11-25 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/014

1 Introduzione: Vasari e il silenzio sulla xilografia

Se per la stampa come fatto artistico le origini sono a tutt'oggi piuttosto oscure e nebulose, disperse tra lontanissime ascendenze asiatiche e l'arrivo in Europa in un indefinibile momento attorno al XIV secolo, ciò che invece sembra avere una data sicura e precisa è il suo ingresso, o meglio la sua affermazione, nella storiografia artistica. Nel 1568, quando Vasari pubblica a Firenze, per i tipi dei Giunta, la seconda edizione delle sue *Vite*, introduce tra le tante novità una biografia – o meglio un curioso ibrido tra più vite e cataloghi di artisti – dedicata alla *Vita di Marcantonio bolognese e di altri intagliatori*.[1]

Non che le *Vite*, già nella prima edizione del 1550, non contenessero accenni alla produzione incisoria di qualche artista, o ad alcuni momenti salienti della storia della stampa d'arte. Solo nel 1568, tuttavia, questi elementi assunsero un disegno coerente con il resto dell'opera, improntati dunque a quegli stessi principi cui soggiacciono le *Vite* stesse: una visione di sviluppo – di storia, da cui nascerà appunto la storia dell'arte – che vede l'incisione progredire dalle sue origini fino all'enorme diffusione che raggiunse alla metà del XVI secolo.

Pur essendo il primo testo dedicato al tema della stampa come fatto artistico, lo sguardo di Vasari a riguardo non fu però privo di censure e pregiudizi. La sua storia dell'incisione infatti si rivela essere, nonostante qualche significativa eccezione, essenzialmente una storia dell'incisione su rame. Chi ne fece le spese fu principalmente la xilografia, che si ritrovò relegata a un ruolo marginale fra le pagine delle *Vite*, paradossalmente proprio nello stesso momento in cui le stesse *Vite* divenivano un volume illustrato grazie ai ritratti degli artisti incisi in legno.[2]

Diversi fattori, teorici come pratici, si opponevano all'introduzione della xilografia nell'impianto delle *Vite*: in parte già individuati e discussi dalla critica, basterà qui accennarne brevemente, rimandando ad altra sede per un ulteriore approfondimento.[3] Le origini oscure della xilografia avrebbero impedito a Vasari di stabilire un punto di partenza da cui far iniziare uno sviluppo in termini di storia, come avveniva per il resto delle *Vite*; tanto più di fronte al problema della lunga durata che caratterizza l'uso delle medesime matrici, o delle stesse iconografie, per decenni quando non addirittura secoli. Senza contare poi il fattore qualitativo che, agli occhi di Vasari, poteva sva-

1 Per una bibliografia relativa alla *Vita di Marcantonio* si vedano almeno Landau 1983; Borea 1989-90; Getscher 2003; Gregory 2012; ma soprattutto i saggi contenuti in Fara 2021.

2 Si vedano a riguardo almeno Prinz 1966; Collobi Ragghianti 1971; Kliemann 1981; Gregory 2012, 83-114.

3 L'argomento, già in parte sviluppato da Evelina Borea (1987), sarà oggetto di uno specifico approfondimento da parte di chi scrive in Gigante 2021.

lutare i primi esperimenti xilografici. Ancora, un enorme problema era dato dal coinvolgimento di una seconda persona oltre all'artista creatore: un artigiano che, nel tradurre il disegno sulla matrice, poteva facilmente tradirlo; a maggior ragione non essendo l'intagliatore tra le figure annoverate da Vasari negli artisti degni di considerazione per le sue *Vite* (Gigante 2021, 5-6, 15-16, 28-32).

A conferma di ciò, basti considerare l'unica vera eccezione all'interno delle *Vite*, ovvero il giudizio positivo che Vasari riserva al chiaroscuro. Anche se dipendente dalla tecnica della xilografia, di cui costituisce un'evoluzione, il chiaroscuro ha, secondo Vasari, un inventore preciso, Ugo da Carpi, e dunque un preciso punto di inizio da cui far partire una sua propria storia. Per l'aretino, inoltre, il chiaroscuro richiede l'intervento diretto dell'artista nel «dare i lumi» (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 170-1) alla seconda matrice, limitando in qualche modo l'azione di intermediazione dell'artigiano che intaglia il legno e salvaguardando, così, il valore artistico del risultato (Gigante 2021, 3-6).

Al di là delle cause, la scelta di Vasari di dedicare la sua *Vita di Marcantonio* agli incisori su rame non rimase priva di conseguenze. Vasari aveva lasciato un modello e sancito una sorta di canone, prontamente ricevuto in Italia. Nello stesso 1568 in cui usciva la seconda edizione delle *Vite*, Benvenuto Cellini nel suo trattato accennava all'incisione su rame a partire dalla figura di Maso Finiguerra, inventore per Vasari del niello (Cellini 1568, 1-2): una scelta naturale considerata la formazione di Cellini come orafo. Nel Seicento poi, con qualche significativa eccezione di cui si parlerà, la trattatistica italiana si dedicherà essenzialmente alla stampa su rame. È del Baldinucci (1686) il testo più significativo a riguardo. Sin dal titolo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' piú eccellenti maestri della stessa professione* del 1686, il trattato è esplicito nel dichiarare che il soggetto sarà l'incisione in rame, e nell'annunciare una fedeltà all'ideale vasariano, tanto nel delineare un progresso – dunque una storia – quanto nell'adesione alla struttura divisa in vite biografiche.

Le biografie degli *Intagliatori* del Baglione, di parecchi anni precedenti, mostrano come potessero esistere anche visioni differenti. Si tratta di un capitolo a parte, come lo definì Schlosser (1967, 461), delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti* uscite nel 1642, che mantengono una struttura biografica di stampo vasariano, benché suddivisa secondo giornate dedicate agli artisti attivi a Roma nei pontificati succedutisi tra Gregorio XIII e Urbano VIII.[4] Alcune vite, sorprendentemente, riguardano artisti attivi nel campo della xilografia, scelta tutt'altro che scontata, includendo anche artefici non sempre di pri-

4 Le biografie degli *Intagliatori* sono disponibili ora in edizione critica, a cura di G.M. Fara: Baglione [1642] 2016.

missimo piano (Baglione [1642] 2016, 7). In questo caso, però, si tratta di personaggi contemporanei, o appena precedenti rispetto all'autore del testo. È dunque una storia della stampa contemporanea, che interessa il periodo dal 1572 al 1642: non priva di accenni e informazioni su quanto avvenuto in passato, non è però – né intende essere – una storia generale della stampa d'arte, a differenza di quanto farà (almeno per l'incisione in rame) il Baldinucci una quarantina di anni dopo.

Manca quasi del tutto, insomma, una riflessione generale, nell'Italia tra Cinque e Seicento, sulla xilografia, ma ancor più risulta assente in maniera pressoché totale una storia della xilografia, in particolare dalle sue origini, a partire da ciò che Baldinucci avrebbe definito il *Cominciamento*; probabilmente per le stesse ragioni che causarono il silenzio di Vasari: l'anonimato degli autori, le origini oscure della xilografia, l'aspetto primitivo delle prime immagini superstiti.[5]

Paradossalmente – ma forse non a caso – il recupero del dibattito sulla xilografia delle origini, due secoli dopo la pubblicazione delle *Vite*, avvenne proprio nel segno di Vasari, contestando l'assunto dell'origine fiorentina della stampa artistica. È questo, infatti, il presupposto da cui muove la lettera di Tommaso Temanza a Francesco Algarotti del 1760 su un documento veneziano del 1441, che mostrava come la produzione di xilografie risalisse almeno ai primi decenni del Quattrocento, ben prima dunque della presunta invenzione del niello da parte di Finiguerra secondo la vulgata vasariana (Temanza 1761, 18). Una ripresa di interesse scaturita non già per tramite di un'immagine, ma curiosamente attraverso un documento, quasi a ribadire una persistente diffidenza verso le prime immagini xilografiche. Quella lettera, ripubblicata nel 1764 da Bottari, divenne il punto di avvio per un nuovo interesse intorno alle origini della xilografia, in Italia e non solo (Borea 1987, 19). Ironia della storia: esclusa da Vasari, la xilografia primitiva torna alla ribalta proprio per confutare quel primato fiorentino tanto caro a Vasari. Riempire il silenzio vasariano sull'argomento doveva infatti servire a battere Vasari sul suo stesso campo, più campanilistico che nazionalista, consegnando a Venezia il primato sulla stampa. Questa prospettiva – allo stesso tempo nuova e vecchia di secoli – sotto cui guardare alla xilografia delle origini ebbe un'incredibile fortuna nei secoli successivi, di pari passo con la nascita dei nazionalismi.

Le rivendicazioni sul primato della stampa divennero così un fenomeno europeo che vide contrapposte Germania, Francia e Italia. Ancora nel 1903, la confutazione del preteso primato tedesco fu la cor-

5 È curioso constatare come Papillon, in Francia nella seconda metà del XVIII secolo, scrivendo una delle prime trattazioni sull'origine della xilografia (Papillon 1766), si riagganci a una sorta di mito di un primo inventore di questa tecnica, identificandolo nei gemelli Cunio (Parshall, Schoch 2005b, 4-5).

nice che vide la pubblicazione da parte di Leonello Venturi dell'allora sostanzialmente inedita *Madonna del Fuoco*, probabilmente sfruttata anche come pretesto per un tentativo di risvegliare l'attenzione in Italia sulla xilografia delle origini (Venturi 1903; si veda a riguardo anche Gigante 2020, 134-9), un campo dove anni prima suo padre, Adolfo Venturi, aveva investito soldi ed energie (nonostante un clima di scarso interesse) per acquisire allo stato la raccolta di legni già Soliani, tutt'ora alla Galleria Estense di Modena (Goldoni 1994, 158-9).

Ma nei due secoli di silenzio che trascorsero tra Vasari e la ripresa – o meglio la confutazione – di Vasari, cosa ne fu della xilografia delle origini? Nessuna voce riempì il silenzio lasciato dall'aretino?

Nel frattempo, quelle stesse immagini continuavano a esistere, ad esempio nella produzione corrente di botteghe che mantenevano nel loro repertorio matrici vecchie di oltre un secolo, come i Soliani a Modena o gli Scolari a Verona.[6] Queste immagini tuttavia rimanevano, per quotidianità e continuità di pratica, un qualcosa di sostanzialmente contemporaneo per i loro fruitori, non potendo così innescare domande o dibattiti sulla stampa delle origini. Differente è il caso di immagini che invece portavano con sé la loro storia, o meglio dovevano a essa fama e sopravvivenza, come le immagini miracolose. Non diversamente da moltissime altre tipologie di immagini, innumerevoli xilografie erano destinate alla devozione privata nelle case come in luoghi pubblici, tabernacoli o crocicchi, appese nei campi come ai lati delle strade, secondo prassi diffuse ancora ai nostri giorni. Poteva accadere, e accadde, che qualcuna di queste immagini, grazie al coinvolgimento in eventi prodigiosi o miracolosi, varcasse i confini di una devozione popolare e privata approdando a luoghi più istituzionali, quali gli altari delle chiese. La conseguente venerazione e il trasporto sugli altari permisero così ad alcune xilografie quattrocentesche di conservarsi attraverso i secoli.[7] Queste immagini erano strettamente legate al passato e a una data – quella del miracolo che le coinvolse – che tanto più era antica e tanto più aumentava l'interesse verso la stampa stessa: ciò comprendeva in sé almeno la possibilità, raramente divenuta effettiva realtà, di innescare i prodromi di un dibattito sulla natura della stampa quattrocentesca. Non ne nacque mai – va sottolineato – un dibattito trasversale, quanto casomai momenti episodici, non necessariamente collegati tra di loro, ma comunque significativi da un lato dell'esistenza – o meglio della persistenza – di quelle immagini; e dall'altro di un'esigenza di confrontarsi con esse, in un modo o nell'altro.

6 Per i Soliani di Modena si rimanda a *Legni incisi* 1986 e *Legni incisi* 1988, nonché al numero monografico della rivista *Studi di Memofonte* dedicato all'argomento nel 2017; per la produzione di Scolari a Verona si veda Brugnoli, Fagagnini 1985.

7 Si vedano a riguardo Vecchi 1968 per un'introduzione generale; Gigante 2018; Clavarino 2019.

In qualche modo, così, in maniera non sistematica, il silenzio vasariano sulla xilografia poteva essere rotto da qualche prima, timida traccia di una problematizzazione: non necessariamente nei trattati dedicati all'argomento, ma tra le righe della letteratura devozionale, o nei dettagli di un dipinto.

2 Una pala di Ligozzi: l'esistenza di una questione?

In questi che potremmo definire i secoli silenziosi della xilografia delle origini, un primo curioso caso di attenzione al tema non viene infatti né da un documento né da una stampa, ma da un dipinto su tela.

Quando, nel 1593, Jacopo Ligozzi dipingeva la pala con *San Girolamo* per la chiesa di San Giovanni Evangelista, o San Giovannino degli Scolopi **[fig. 1]**, Giorgio Vasari era morto da quasi vent'anni.[8] Nel frattempo, la situazione sociale e artistica era cambiata non poco, e nel dibattito intorno alle arti il problema si era spostato principalmente sul decoro e sulla funzione delle opere, in rispondenza ai dettami della Controriforma. La xilografia e le sue origini, intanto, rimanevano confinate nel loro cono d'ombra.

Non è noto, al momento attuale, da dove Ligozzi possa aver tratto un particolare della sua pala, estremamente significativo quanto, a oggi, poco considerato. A lato del santo sorretto da un angelo, in un brano di natura morta indagata dal pittore con lo stesso scrupolo descrittivo che lo impegna nei disegni naturalistici per la corte medicea, si nota infatti un quadretto che altro non è se non una xilografia quattrocentesca. Il livello di dettaglio è tale da trascrivere con precisione e rendere leggibili minuzie quali la ceralacca che la incolla alla tavoletta lignea che funge da cornice, con la scritta «FAMMI CHE PUOI DELLA TUA GRAZIA DEGNO» **[fig. 2]**.[9] Altrettanto comprensibile è l'immagine stessa, una *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, già nota per una versione simile conservata ad Amburgo **[fig. 3]**.[10] Ligozzi è così preciso da permettere un confronto tra la sua versione dipinta e la xilografia tedesca: una in controparte rispetto all'altra, diffe-

8 Per la pala si vedano la scheda di M.M. Simari in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 240-1 e la scheda di M. Bacci in *Seicento fiorentino* 1986, 93-5.

9 Questo tipo di montaggio su tavole (quando non direttamente sui muri) è frequente per le xilografie quattrocentesche: si veda oltre il caso della *Madonna del Fuoco*, descritta come *Carta imbrocada* (Gigante 2018, 383).

10 Lippmann 1888, 34; Hind 1935, 2: 447-50. L'opera è censita nell'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento, a cura di Laura Aldovini, David Landau e Silvia Urbini (`https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000038/atlante-xilografie-italiane-del-rinascimento.html`, di qui in avanti citato come ALU: si vedano a riguardo Aldovini, Landau, Urbini 2016 e Aldovini, Landau, Urbini 2018), scheda ALU.0354.

Figura 1 Jacopo Ligozzi, *San Girolamo sostenuto da un angelo*. 1593. Olio su tela, 321,5 × 207 cm. Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi

Figura 2 Jacopo Ligozzi, *San Girolamo sostenuto da un angelo*, dettaglio. 1593. Olio su tela, 321,5 × 207 cm. Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi

Figura 3 Anonimo italiano, *Madonna con il bambino e san Giovannino*. 1490-1500. Xilografia, 375 × 257 mm. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Foto: Oliver Schweers. Hamburg, Hamburger Kunsthalle. © 2021. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

renti in dettagli come lo sfondo e le aureole, ma anche, stilisticamente, per le ombreggiature presenti nella copia dipinta e assenti nella stampa. Ancora, l'accostamento delle due immagini permette di comprendere come dovesse essere il modello di partenza per entrambe le versioni, evidenziando nette differenze stilistiche tra la parte inferiore e quella superiore nella xilografia tedesca. Gli angioletti reggicorona e gli elementi paesaggistici della stampa tedesca sono infatti di qualità e resa formale di gran lunga inferiori rispetto alle figure principali, che dovevano costituire la comune traccia originaria delle due immagini: un modello già individuato nei modi di Raffaellino del Garbo, come conferma ulteriormente un tondo passato di recente sul mercato antiquario milanese **[fig. 4]**. Che la xilografia amburghese non possa essere l'originale, ma una derivazione da un precedente modello, è ulteriormente confermato dal fatto che il bambino stia benedicendo il cugino con la mano sinistra, evidente errore tipico della trasposizione sulla matrice di un disegno da un prototipo nel verso corretto.[11]

Non è nota, purtroppo, la provenienza del modello xilografico che Ligozzi dovette avere senza dubbio di fronte agli occhi mentre dipingeva la pala, né se, dunque, questo sia stato richiesto e/o fornito dagli stessi Gesuiti, committenti dell'opera destinata a uno degli altari della loro chiesa di San Giovannino. Mancano, al momento, segnali o documentazione che leghino in qualche modo i Gesuiti o il preesistente oratorio di San Giovanni Evangelista alla xilografia raffigurata nel dipinto.[12] Pure, intorno alla tela qualcosa non dovette andare esattamente secondo i piani originari, dal momento che essa venne sostituita da un'altra pala dipinta dallo stesso Ligozzi appena un anno dopo, e spostata all'interno del convento (Conigliello 1990).[13] Dif-

11 Non pare condivisibile, a questo punto, l'idea espressa dai redattori della scheda ALU.0354 (Silvia Urbini e Andrea Meggiato) che la xilografia provenga dalla stessa bottega fiorentina del *San Giovanni* (ALU.0353) che però non presenta gli stessi scarti qualitativi della xilografia di Amburgo. Nonostante i dubbi di Hind (1935, 2: 450), la derivazione da modelli della cerchia di Raffaellino del Garbo sembra da confermarsi: si veda a confronto il tondo venduto da Sotheby's Milano, 9-10/06/2009, *Old Master Paintings, XIX Century Paintings, Furniture, Ceramics And Works Of Art And Books*, lot 9: Cerchia di Raffaello de' Carli o Capponi, detto Raffaellino del Garbo, *Madonna con Bambino, san Giovannino e Angeli*, olio su tavola, un tondo, diametro 82,5 cm. Quanto il modello fosse diffuso a Firenze è testimoniato ancora dal tondo in asta presso Christie's London, 07/12/2021, *Old Master Evening Sale*, lot 24: Florentine School, circa 1500, *Madonna and Child with the Infant Saint John and two Angels*, olio su tavola, tondo, diametro 95,9 cm; in cui la figura della Vergine corrisponde pienamente alla xilografia, mentre il bambino risulta in controparte, benedicendo correttamente con la mano destra.

12 Le principali fonti antiche sulla chiesa di San Giovannino sono Del Migliore 1684, 187-97 e Richa 1754-62, 5: 108-62, entrambe silenziose riguardo a ogni possibile collegamento con una xilografia antica.

13 Manca nella storiografia antica, nonostante la segnalazione dello spostamento (Del Migliore 1684, 194-5; Richa 1754-62, 5: 146, 148) alcuna spiegazione a questa repentina sostituzione.

Figura 4 Raffaellino del Garbo, *Madonna con il bambino e san Giovannino*. Fine XV-inizi XVI secolo. Olio su tavola, diametro 82,5 cm. Già Milano, mercato antiquario

ficile, dunque, credere che la stampa raffigurata nella pala avesse un particolare valore pubblico, tale da doverne salvaguardare la memoria attraverso la riproduzione in una pala d'altare, se quello stesso dipinto veniva rimosso e sostituito quasi immediatamente. Possibile, allora, che l'inserimento del dettaglio fosse dovuto a una scelta dello stesso Ligozzi, per ragioni al momento ignote.

Eppure, la scelta del pittore dà comunque informazioni preziose e non scontate. Intanto Ligozzi, se pure non fosse stato pienamente conscio della storia e degli sviluppi della xilografia quattrocentesca, risultava quantomeno al corrente dell'esistenza di questa stampa devozionale. Non solo, ma ne aveva una conoscenza approfondita al punto tale da poterla riprodurre con assoluta precisione, non soltanto nei suoi valori formali ed iconografici, ma anche nelle sue funzioni d'uso, ossia riproducendo anche il montaggio sulla tavoletta di legno e le parole della litania che il fedele recitava davanti all'imma-

gine stessa, visualizzandone in un certo senso anche la pratica devozionale. Una pratica che all'epoca doveva risultare attuale, come forse anche l'immagine, che poteva essere ancora stampata, copiata e disponibile nelle botteghe dei cartolai locali.

Tuttavia, nell'economia della pala d'altare l'inserimento di una xilografia quattrocentesca non può essere casuale. Né Ligozzi era nuovo a scelte iconografiche simili, con il recupero di dettagli e iconografie medievali inseriti nei dipinti quasi a evocare un passato lontano, talvolta caratterizzato, altre volte meno.[14] A maggior ragione un inserto così evidente – e così evidentemente rivolto allo spettatore – non può mancare di significato: il dettaglio infatti è palesemente volto all'esterno, completamente al di fuori dello spazio narrativo della pala. In mancanza di ogni dato che possa collegare la committenza a questo dettaglio, rimane aperta la possibilità che sia il pittore stesso ad attribuire un significato all'inserto: cosa poteva voler dire una xilografia quattrocentesca alle soglie del XVII secolo? In mancanza di confronti palmari,[15] si può tentativamente mettere in relazione il dettaglio con il soggetto della pala. In questo modo, la xilografia quattrocentesca può diventare un dispositivo atto a connotare il dipinto nel tempo o nello spazio. Nel tempo, rimandando a un'epoca più antica: non già il IV secolo di san Girolamo, ma una non meglio precisata idea di passato, una vaga definizione di tempi bui, caratterizzati da un'arte a suo modo rozza? Considerata la prossimità che il pittore dovette avere con la xilografia raffigurata, e la lunga durata che caratterizza questa tipologia di immagini, è improbabile che il dettaglio rimandasse esclusivamente a un indeterminato passato. Più plausibile allora che la xilografia, attaccata a una tavoletta di legno, potesse evocare scenari differenti, significando magari il concetto di selvatico del luogo, isolato e selvaggio, in cui avviene il ritiro spirituale di Girolamo ma soprattutto l'adeguamento a modelli di *pauperitas* anche nei materiali della sua devozione: insomma, la sua distanza dai lussuosi modelli che caratterizzavano la città contemporanea, e l'avvicinamento alle pratiche devote domestiche del popolo comune, in un reciproco rapporto di imitazione tra il santo e i fedeli di fronte all'altare.[16]

14 Si veda ad esempio l'inserimento del dipinto con una Madonna con il Bambino e la sua cornice di stile goticheggiante sullo sfondo del *San Diego risana gli infermi* nella chiesa fiorentina di San Salvatore d'Ognissanti, datata 1595 (scheda di A. Bisceglia in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 244-5).

15 Un'immagine mariana si intravede nello sfondo del *San Girolamo* di Ligozzi conservato a casa Vasari, ma l'immagine non è altrettanto caratterizzata come nella pala di san Giovannino, né l'immagine è volta verso lo spettatore, ma nascosta nell'ombra della spelonca del santo (scheda di A. Bisceglia in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 164-5).

16 Considerata l'insistenza con cui Richa sottolinea la povertà materiale per cui si caratterizzano i primi gesuiti arrivati a Firenze, come nel caso di Iacopo Lainez (Richa

Si tratta di ipotesi non dimostrabili, ma resta in ogni caso l'idea che la xilografia quattrocentesca, nel contesto della pala di san Giovannino, abbia una funzione che – quale che sia – identifichi qualcosa di 'altro', differente nel tempo o nello spazio dal dipinto di Ligozzi. È una testimonianza incompleta, ma segnala da un lato la ricezione dell'esistenza della xilografia quattrocentesca, mentre dall'altro è sintomo di una sua problematizzazione: analizzata e descritta scientificamente come un disegno naturalistico (M.M. Simari in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 240), dunque studiata e compresa nelle sue caratteristiche fisiche, si inizia a porre il problema della sua collocazione: nel presente, come nella storia, come in una pala d'altare.

3 La *Madonna del Fuoco* di Forlì: il mito sacro

Se la pala di san Giovannino, nel 1593, è un caso precoce di interesse verso la xilografia quattrocentesca, un altro caso, quello della *Madonna del Fuoco* di Forlì, mostra un rapporto con il problema della stampa dell'origine più complesso e maturo. La storia dell'immagine **[fig. 5]**, tra le più antiche stampe in legno italiane ed europee, è ben nota: nella notte del 4 febbraio 1428, in un edificio di Forlì adibito a scuola, un incendio distrugge ogni cosa tranne una xilografia raffigurante la *Madonna e santi* che, ritenuta miracolosa, venne portata nella cattedrale cittadina dove è tutt'ora oggetto di venerazione.[17] La popolazione forlivese, dunque, si trovava quotidianamente a interagire con un incunabolo della stampa figurativa. Nei primi resoconti della vicenda, contemporanei o di poco successivi all'incendio del 1428, lo status dell'immagine riceveva attenzione per lo più in relazione alla sua materialità, come oggetto cartaceo in grado di sopravvivere miracolosamente alle fiamme. Giovanni di Mastro Pedrino, cronista e testimone dei fatti, la cita infatti come «una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo», mentre la didascalia che accompagna la figurazione del miracolo in una lunetta dipinta conservata nella stessa cattedrale, attribuita allo stesso Giovanni, descrive l'immagine come «*FI[GU]RA IN UNA CARTA IMBROCADA IN UN ASSE*» **[fig. 6]**.[18] Pochi decenni più tardi, un panegirico all'immagine dell'umanista Girolamo da Pansecco, noto oggi solo in una trascrizione settecentesca, indicava come l'immagine «Maiestas virgi-

1754-62, 5: 123-7), non è improbabile un rimando in questo senso. Manca invece documentazione, al momento, che possa trattarsi della documentazione di una sorta di reliquia legata a questi padri fondatori.

17 ALU.0055; cf. Venturi 1903; Pasini 1936; Hyatt Mayor 1950-51; Fabbri 2003; Pon 2015a (cui si rimanda per una più completa bibliografia); Gigante 2018, 383-6.

18 Gigante 2018, 383-4. Per il dipinto nella cattedrale forlivese si vedano Pon 2015a, 83-5; Viroli 1998, 34-5; Tambini 1982, 173-5.

Figura 5 Anonimo, *Madonna con il bambino, Crocifissione, Annunciazione e Santi (Madonna del Fuoco). Ante* 1428. Xilografia colorata a mano, 496 × 396-39 mm. Forlì, cattedrale di Santa Croce

Figura 6 Giovanni di Mastro Pedrino, *Miracolo della Madonna del Fuoco*. 1450-60 ca. Tempera su tavola, 68 × 134 cm. Forlì, cattedrale di Santa Croce

nea circumtexta figuris impressa esset».[19] Dunque, della *Madonna del Fuoco*, nel corso del Quattrocento, si conosceva bene la natura xilografica: pure, questa non doveva suscitare grandi interrogativi o problemi, in un momento in cui la xilografia andava diffondendosi sempre più, di anno in anno. Ciò che era più rilevante era piuttosto la sua natura cartacea, la cui resistenza alle fiamme aveva autorizzato a gridare al miracolo e portare l'immagine agli onori di un altare.

A distanza di oltre un secolo, gli eventi costrinsero a ripensare la *Madonna del Fuoco*. Il rifacimento dell'altare e della cappella dedicati alla *Madonna del Fuoco* nella cattedrale di Forlì fu infatti l'occasione per trasformare la traslazione in una solenne festa barocca, con una processione di carri allegorici che attraversò tutta la città nel 1637 (Pon 2015a, 121-93; 2015b). Ne fu testimone Giuliano Bezzi, segretario della comunità, che scrisse per l'occasione *Il Fuoco Trionfante*, volume che illustra le celebrazioni per la traslazione, i carri allegorici, ma anche la storia dell'immagine, eternando così i fasti effimeri del momento (Bezzi 1637). La storia della *Madonna del Fuoco* raccontata da Bezzi, che inizia dal miracolo del 1428, non può evitare di confrontarsi con l'immagine stessa, descritta come:

> una Imagine di nostra Signora rozzamente stampata in legno sopra un foglio non più grande d'un piede. Era *ancor nuovo allhora*

19 Il panegirico di Giovanni Pansecco è trascritto in Fabbri 2003, 55-8. Vanno segnalati tuttavia errori nella traduzione italiana, ripresa da quella pubblicata nel periodico *La Madonna del Fuoco*, 2(1), 1916, 12-14 e riutilizzata da Pasini (1936, 27-9), quali la traduzione, estremamente significativa in questo contesto, di «impressa» con «disegnata».

> *quell'artificio*, e chi sà, che fusse la prima stampa, che uscisse dal suo primo artefice, come la Vergine fu la prima ad uscire dalle mani del Facitore del tutto? (Bezzi 1637, 7; corsivo aggiunto)

Al di là delle iperboli, necessarie a ribadire il carattere sacro dell'immagine quasi iscritto nel suo DNA, questo brevissimo accenno costituisce il primo documento che sembra interrogarsi, coscientemente benché pretestuosamente, sul rapporto tra xilografia e origini della stampa. L'antichità non era tra le caratteristiche strettamente necessarie, ma senz'altro tra le più caratterizzanti per un'icona definita miracolosa, soprattutto a partire dall'epoca controriformata, mentre il dibattito sulle immagini contrapponeva cattolicesimo e riformisti.[20] Nelle poche righe che descrivono la stampa le informazioni fornite si concatenano l'una all'altra, giustificandosi in chiave pratica quanto teologica. L'immagine è, certo, «rozzamente stampata», ma questo si spiega con la novità del procedimento, che a sua volta stimola l'idea che la *Madonna del Fuoco* possa essere il prototipo stesso della stampa xilografica, giustificando così il parallelo con la creazione divina. L'ingenua descrizione della *Madonna del Fuoco* come «prima stampa» tradisce tuttavia la consapevolezza che nel 1428 la xilografia fosse un artificio «ancor nuovo», un'informazione che, leggendo la coeva trattatistica – o meglio l'assenza di trattatistica –, appare tutt'altro che scontata.

Si tratta a questo punto di stabilire se l'idea della *Madonna del Fuoco* come stampa delle origini derivi a posteriori dal suo status miracoloso, o se invece non sia l'antichità dell'immagine ad autorizzare il paragone con la creazione. È vero che, in questo caso, vi è la data documentata del 1428. Tuttavia, qui l'informazione svolge un ruolo relativo: ancora oggi la critica è divisa sulla datazione della *Madonna del Fuoco*, che oscilla di decenni più a causa della mancanza di esemplari con cui confrontare una xilografia italiana di inizio Quattrocento che per un fatto di fiducia o meno nella data attestata dai documenti.[21] Se nel 1637 l'attestazione della data del miracolo

20 Quanto l'età di un'immagine potesse costituire un problema nella presentazione di un'immagine miracolosa è evidente nel caso di un'altra immagine xilografica, la *Madonna del Sangue* di Bagno di Romagna, nel cui primo resoconto del miracolo (1498), presentato al generale camaldolese Pietro Dolfin, doveva avere maggior peso la descrizione del muro su cui l'immagine era appesa che non l'immagine stessa: muro di cui si sottolinea l'antichità, caratteristica che l'immagine non poteva vantare (Gigante 2018, 384).

21 Possibilista ma con qualche dubbio si dichiarava Hind (1935, 2: 162) seguito da Servolini (1962, 433-8) e Rosenthal (1963, 359). Per l'opzione più antica si esprimeva anche Hyatt Mayor (1971, n.n. [20]). Dubbi più consistenti sono espressi da Körner (1979, 85), ma negati da Bellini (Bellini, Borea 1987, 28-30) e Tambini (1982, 173), quest'ultima ripresa da Viroli (1998, 161-2). Fabbri sostiene l'ipotesi ante 1428 (2003, 40-50) L'opinione più autorevole relativa a una datazione più recente è quella di Field (2005, 32 nota 5). Né Areford (2010, 10-12) né Pon (2015a, 48, che riassume in parte il dibat-

era essa stessa un atto di fede nel miracolo, manca del tutto qualsivoglia informazione su cosa, all'epoca, si pensasse sull'origine della stampa xilografica.[22] Così, l'opinione assolutamente di parte di Bezzi va presa con le dovute cautele. Più che come una testimonianza di informazioni allora note sull'origine delle stampe, essa va piuttosto inquadrata nell'ambito di una prima, possibile, apertura del problema della stampa delle origini: una questione che né la documentazione contemporanea al miracolo né chi successivamente ne aveva scritto pare si fossero mai realmente posti. Nel momento in cui, con la solenne traslazione verso la nuova cappella, la *Madonna del Fuoco* si riafferma come patrona e protettrice della città, una generica attestazione di antichità, più o meno necessaria, può trasformarsi in un nuovo motivo di gloria: da «carta imbrocada» a «prima stampa».

4 Giovanni Baglione e l'origine della xilografia: il mito pagano

Negli stessi anni, una singolare attenzione verso la xilografia si riscontra in tutt'altro contesto, nelle citate biografie che Giovanni Baglione dedica agli *Intagliatori*. Alcune delle vite sono dedicate specificatamente a xilografi: ad esempio quelle di Andrea Andreani, o quelle di personaggi poco conosciuti come i membri della famiglia Parasole, o ancora Giovan Giorgio Nuvolstella. Pur trattando dell'arte del suo tempo, dal terzo quarto del Cinquecento in avanti – e dunque non scrivendo nel contesto di una generale storia dell'arte, incisoria o meno –, Baglione si sente in dovere di accennare alla tecnica xilografica con qualche riga che descriva il procedimento tecnico dell'intaglio della matrice. Si tratta, ancora una volta, della lunga eredità del canone vasariano: una suddivisione biografica, e accenni agli aspetti tecnici della materia come nelle sue *Teoriche*. La sua descrizione della tecnica xilografica è piuttosto semplice ed elementare:

> Cava è la parte, che non serve; e l'altra, che serve, restandovi a guisa di basso rilievo, mostra l'imagini e rappresenta l'historie; e lo stromento a ciò fare è un ferro, che dall'Artefice maneggiato co'l taglio opera, e mentre sminuisce la materia, cresce la forma, e dal mancamento delle parti riceve la perfettione il tutto. (Baglione [1642] 2016, 40)

tito), prendono invece apertamente posizione, quest'ultima dichiarando di fatto irrisolvibile il problema.

22 Si confronti qui di seguito quanto espresso da Giovanni Baglione nel 1642.

Il confronto con Vasari, più o meno consapevole, emerge chiaramente da queste poche righe: la descrizione dello strumento di lavoro ricorda non poco l'analogo atteggiamento dell'aretino nei confronti del bulino, nella XXXIII *Teorica*, quella relativa al niello e alla stampa in rame (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 165). Una certa polemica con Vasari potrebbe leggersi nella scelta del termine «Artefice» per l'intagliatore, voce che Vasari mai avrebbe accostato alla xilografia, per lui essenzialmente lontana dal mondo dell'Arte descritto nelle sue *Vite* (Gigante 2021, 28-32). D'altronde, che l'obiettivo di Baglione fosse, almeno in parte, quello di riscattare la xilografia e i suoi artefici, emergeva già qualche pagina prima, nella vita dedicata a Lionardo, Isabella e Bernardino Parasoli:

> alla memoria mi si rappresenta Lionardo Parasole Norcino, il quale in legno le sue opere formava et acquistonne lode, per essere in ragione di taglio più difficile e più pericoloso quello del legno, che del rame. (Baglione [1642] 2016, 37)

Per quanto – di fatto – le biografie del Baglione riguardino in parte solo minoritaria gli intagliatori in legno, l'affermazione è significativa, proponendo una prima rivalutazione della xilografia in virtù di una sua presunta maggior complessità dal punto di vista tecnico. Ma ancor più interessante, in funzione di una inedita considerazione dell'intaglio su legno, è il modo in cui Baglione sente la necessità di aprire la sua parentesi tecnica sopra citata, con una sorprendente introduzione:

> E veramente questa invenzione è degna di lode. L'antichità per gran tempo ne' legni formò le sue imagini, onde leggesi d'essere stata scolpita Diana in cedro, Giunone in cipresso, Ercole in faggio, Venere in mirto, Marte in tiglia, Giove in vite selvaggia. Et hora l'età nostra mirasi ne' legni figurar gl'intagli delle sue opere. (Baglione [1642] 2016, 40)

Di nuovo, il modello sembra essere Vasari. Di fatto, la struttura con cui Baglione spiega la xilografia ricalca quella di Vasari alle prese con il niello e la stampa in rame:

> Il niello, il quale non è altro che un disegno tratteggiato e dipinto su lo argento, come si dipigne e tratteggia sottilmente con la penna, fu trovato da gli orefici fino al tempo degli antichi, essendosi veduti cavi co' ferri ripieni di mistura negli ori et argenti loro. Questo si disegna con lo stile su lo argento, che sia piano, e si intaglia col bulino, ch'è un ferro quadro tagliato a unghia da l'uno degli angoli a l'altro per isbieco, che cosí calando verso uno de' canti, lo fa piú acuto e tagliente da due lati e la punta di esso scor-

> re e sottilissimamente intaglia. Con questo si fanno tutte le cose, che sono intagliate ne' metalli, per riempierle o per lasciarle vote, secondo la volontà dello artefice. […] Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra fiorentino, il quale fu raro in questa professione, come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza, che sono tenute mirabili. (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 165-6)

Antichità del metodo, spiegazione tecnica, focus sullo strumento e sul suo funzionamento, rapporto tra pieni e vuoti nel risultato finale. Di fatto, però, Vasari ha una carta in più da giocarsi: Maso Finiguerra, grande artefice di nielli. Se nella prima edizione delle *Vite* la sua figura ha per lo più una funzione di cerniera tra la tecnica del niello e quella della stampa in rame, Finiguerra assurgerà invece nella successiva edizione giuntina al ruolo di inventore della stessa stampa in rame, fornendo a Vasari un dato significativo per esaltare ulteriormente l'incisione in rame: un punto di partenza, l'inizio di una storia, tanto più significativo perché situato a Firenze. Tutte cose che la xilografia, come accennato, mai avrebbe potuto vantare.

Tuttavia, anche se lo scopo principale di Baglione è nobilitare l'arte dell'intaglio nobilitandone la materia prima, l'effetto assai curioso risulta quello di ricondurre, di fatto, l'origine della xilografia a una dimensione antica, oscura e mitologica. Non la mitologia cristiana della creazione, come poteva essere per la *Madonna del Fuoco* di Forlì, ma quella classica e pagana della Grecia antica. L'impressione che ne risulta è che Baglione si trovasse davanti allo stesso problema di Vasari, quello di una xilografia senza un'origine certa né un padre nobile, e lo risolva a modo suo. Il risultato, pur nel contesto completamente diverso, diviene in qualche modo affine a quello di Bezzi: dove non arriva la storia, può provvedere il mito.

5 Dall'inesistenza di un problema alle sue soluzioni

Questi momenti di ricezione della xilografia quattrocentesca tra XVI e XVII secolo sono da considerarsi, allo stato attuale delle conoscenze sulla ricezione della grafica delle origini, come casi episodici. Per la *Madonna del Fuoco* di Forlì, ad esempio, l'attenzione all'antichità e la sua interpretazione come reliquia non soltanto devozionale, ma significativa anche per una storia della stampa delle origini non troverà infatti seguito. Mezzo secolo più tardi, la narrazione della storia e dei prodigi della xilografia forlivese saranno riprese in un volumetto da Bartolomeo Ricceputi, l'*Istoria dell'Immagine miracolosa di Maria Vergine detta Madonna del Fuoco della città di Forlì*, stampato nel 1686. Ricceputi descrive correttamente la *Madonna del Fuoco* come:

> una piccola Immagine di circa due palmi, stampata in lieve Foglio di carta a Stampa roza di legno. (Ricceputi 1686, 15)

Non raccoglie, tuttavia, gli spunti di Bezzi circa l'antichità della stampa, né trattando della sua storia, né nell'ultima parte del volume, dedicata a una serie di meditazioni devote intorno all'immagine e alle sue vicende, spazio in cui il parallelismo tra stampa e creazione avrebbe potuto trovare fertili sviluppi. Eppure, Ricceputi è al corrente del potenziale riproduttivo insito nella stampa, che descrive infatti attraverso una copia, probabilmente dipinta:

> Hà ella il capo tra i due pianeti maggiori il Sole, e la Luna: e in un fregio, che la circonda, stanno ripartite molte Imaginette di Santi, le quali hora all'occhio non appariscono, per essere restate coperte sotto il ricchissimo soprafregio d'argento, e pietre preziose, che vi s'è fatto; le quali immaginette (se l'occhio non m'ha ingannato) dalla copia, che ne fù fatta a quel tempo, quando cominciò a far miracoli, congetturo che siano de' SS. Apostoli, e del Misterio dell'Incarnazione del Verbo. (Ricceputi 1686, 15-16)

Ancora, cita tra le immagini miracolose in città la copia della *Madonna del Fuoco* già appesa a un albero nel sobborgo di Villa Rovere (Ricceputi 1686, 41),[23] ma soprattutto menziona le *migliara, e migliara delle sue Imagini* che si stampano ogni anno (76-7; Pon 2015a, 197-9). L'antichità della stampa viene però citata soltanto in funzione del prodigio della sua conservazione, e non lascia spazio a considerazioni, se non generiche, sulle sue origini:

> Ma un miracolo niente forse inferiore a tanti, che si son detti, pare a me che possa stimarsi la conservazione di questa Carta dai denti voraci del tempo. Sono duecento cinquanta e sette anni, ch'ella si preservò dall'incendio, e Dio sa quanti ancora n'eran trascorsi, da che era uscita dal torchio: e pure in tanto secoli un semplice foglio di carta senza una menoma offesa tuttavia si conserva; ancorche più volte tarlata la tavola istessa di legno, cui stà attaccata, sia stato necessario mutarla. (Ricceputi 1686, 29-30)

Dall'«ancor nuovo […] artificio» di Bezzi si passa qui a un assai più generico «Dio sa quanti ancora n'eran trascorsi, da che era uscita dal torchio». Va sottolineato, tuttavia, come questo calcare la mano sugli aspetti devozionali sia strettamente legato allo sguardo interessato di Ricceputi, cappellano maggiore e maestro di cerimonie della Cattedrale forlivese; a differenza del Bezzi, segretario della comuni-

23 Su questa immagine si vedano Pon 2015a, 210-17; 2015b, 87-93.

tà forlivese: l'uno più orientato alla religione, l'altro all'orgoglio civico. Anche il pensiero di Bezzi, naturalmente, rimane figlio del suo tempo, e le sue iperboli vanno comunque lette nell'alveo della contemporanea letteratura barocca (Maschietto 1967).

Quel che però mostrano questi casi, così diversi e, al momento attuale, troppo isolati per poterne trarre conclusioni definitive, è come il silenzio lasciato da Vasari attorno alla xilografia quattrocentesca potesse venire riempito dalla devozione, popolare o meno. Difficile dire se ciò fu diretta conseguenza dell'atteggiamento vasariano che, escludendo di fatto la xilografia dalla storia dell'arte, la consegnava ad altre pratiche, con cui pure il medium xilografico aveva già grande dimestichezza. O se piuttosto non fosse il contrario, ovvero se l'aspetto devozionale che caratterizzò buona parte della prima produzione xilografica non abbia contribuito al silenzio di Vasari, che pure non trascurava la produzione di molti pittori di immagini devote.

Di fatto, la xilografia che non poteva, agli occhi di Vasari, contribuire a una narrazione sull'origine delle stampe costituì, in qualche caso, un problema da affrontare a riguardo. Non già con gli strumenti di una nascente storiografia dell'arte, quanto con le armi della fede controriformata, cui la devozione per ogni immagine faceva gioco contro la riforma protestante e le sue tesi iconoclaste. Il punto che Vasari cercava di nascondere, cioè lo straordinario successo della xilografia tra Quattro e Cinquecento, era stato ed era ancora tale per cui il problema delle sue origini, prima o poi, non poteva che emergere comunque. Il paradigma vasariano di una storia della stampa artistica fondata sull'incisione in rame resse ancora fino al pieno Settecento, e andò in crisi, paradossalmente, proprio nel nome di Vasari stesso. Come già visto, il Temanza, infatti, nella sua lettera all'Algarotti muoveva i passi proprio dalla confutazione del primato fiorentino dell'incisione, tra i capisaldi del pensiero vasariano sul tema (Temanza 1761; Borea 1987, 19). Non solo: questa prima critica al campanilismo vasariano fu il primo di una serie di interventi la cui portata divenne velocemente europea. Ogni nazione, ora, cercava di portare a sé il primato dell'invenzione sulla stampa d'arte, non già sulla base della prestigiosa stampa in rame, ma attraverso una ricerca serrata degli incunaboli dell'incisione in legno. L'apice si toccò tra Otto e Novecento, con uno scontro aperto tra Francia e Germania, Bouchot da un lato e Schreiber dall'altro, e con un tentativo di intervento a gamba tesa da parte italiana con Lionello Venturi nel 1903 (Gigante 2020, 134-9). Il pretesto, da parte dello studioso italiano, fu proprio la riscoperta di una pressoché inedita immagine xilografica legata a una data precedente rispetto a ogni altra immagine xilografica nota: ed era proprio la *Madonna del Fuoco* di Forlì. Così, anche in Italia, nella terra di Vasari, la xilografia quattrocentesca trovava finalmente un suo posto nella storia dell'arte, da cui Vasari, secoli prima, l'aveva esiliata:

> Intanto la persuasione che la xilografia italiana sia sorta dalla tedesca – e quanto tardi! – spero sia da oggi in poi distrutta, dopo la pubblicazione della «Madonna del Fuoco», conservata nella Cattedrale di Forlì. (Venturi 1903, 267)

tuonava Venturi. Il campanilismo fiorentino di Vasari diventava il nazionalismo italiano di Venturi, e la xilografia occupava il primato che, secoli prima, era stato dell'incisione: ironia della storia, anche di quella dell'arte.

Bibliografia

Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2016). «Le matrici lignee della collezione Malaspina e l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento». *Studi di Memofonte*, 17, 3-24. http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/.

Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2018). «Rinascimento di carta e di legno. Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 40(2016), 7-27.

Areford, D.S. (2010). *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*. Farnham: Ashgate. https://doi.org/10.4324/9781315084961.

Baglione, G. [1642] (2016). *Intagliatori*. Ed. critica a cura di G.M. Fara. Pisa: Edizioni della Normale.

Baldinucci, F. (1686). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*. Firenze: Pietro Matini.

Bellini, F.; Borea, E. (1987). *Xilografie italiane da Ravenna e da altri luoghi = Catalogo della mostra* (Roma, 9 dicembre 1987-7 febbraio 1988). Ravenna: Longo.

Bezzi, G. (1637). *Il Fuoco trionfante racconto della traslatione della miracolosa imagine detta la Madonna del Fuoco protettrice della città di Forlì solenizzata da essa città sotto il 20. di ottobre 1636*. Forlì: Cimatti.

Borea, E. (1987). «Appunto sulla fortuna delle xilografie antiche». Bellini, Borea 1987, 17-22.

Borea, E. (1989-90). «Vasari e le stampe», in «Scritti in ricordo di Giovanni Previtali», num. monogr., *Prospettiva*, 57/60, 18-38.

Brugnoli, P.P.; Fagagnini, G. (1985). *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*. Villafranca di Verona: Comune di Villafranca di Verona.

Cellini, B. (1568). *Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura […]*. Firenze: per Valente Panizzi & Marco Peri.

Cecchi, A.; Conigliello, L.; Faietti, M. (2014). *Jacopo Ligozzi 'pittore universalissimo' = Catalogo della mostra* (Firenze, 27 maggio-28 settembre 2014). Firenze: Sillabe.

Collobi Ragghianti, L. (1971). «Il "Libro de' disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari». *Critica d'arte*, n.s., 18(117), 37-64.

Conigliello, L. (1990). «Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594». *Paragone*, 41(485), 21-42.

Clavarino, M. (2019). «Stampe miracolose nell'Emilia-Romagna del 1400-1600. La "Madonna del Sangue"». *Grafica d'arte*, 30(119), 8-14.

Del Migliore, F.L. (1684). *Firenze Città Nobilissima illustrata*. Firenze: Stella.

Fabbri, S. (2003). *La Madonna del Fuoco di Forlì fra storia, arte e devozione*. Cesena: Stilgraf.

Fara, G.M. (a cura di) (2021). *Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe. Edizioni e fortuna critica: 1568-1760*. Firenze: Olschki.

Field, R.S. (2005). «Early Woodcuts: The Known and the Unknown». Parshall, Schoch 2005a, 19-35.

Getscher, R.H. (2003). *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

Gigante, L. (2018). «The Madonna del Sangue. A Miraculous Print in Bagno di Romagna». *Print Quarterly*, 35(4), 379-91.

Gigante, L. (2020). «Incontri, scontri, confronti: appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo». Argan, G.; Redaelli, M.; Timonina, A. (eds), *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 133-62. https://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2/007.

Gigante, L. (2021). «Vasari e la xilografia: un silenzio eloquente». Fara 2021, 1-32.

Goldoni, M. (1994). «Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi». *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi = Atti del convegno* (Modena, 25-26 maggio 1990). Modena: Franco Cosimo Panini, 147-79.

Gregory, S. (2012). *Vasari and the Renaissance Print*. Farnham: Ashgate.

Hind, A.M. (1935). *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the fifteenth Century*. 2 vols. London: Constable & Co.

Hyatt Mayor, A. (1950-51). «The First Famous Print». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9(3), 73-6. https://doi.org/10.2307/3257509.

Hyatt Mayor, A. (1971). *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Kliemann, J. (1981). «Le xilografie delle "Vite" del Vasari». Corti, L.; Daly Davis, M.; Davis, C. (a cura di). *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554 = Catalogo della mostra* (Arezzo, 26 settembre - 29 novembre 1981). Firenze: Edam, 237-63.

Körner, H. (1979). *Der Früheste Deutsche Einblattholzschnitt*. Mittenwald: Mäander.

Landau, D. (1983). «Vasari, Prints and Prejudice». *The Oxford Art Journal*, 6(1), 3-10. https://doi.org/10.1093/oxartj/6.1.3.

Legni incisi (1986). *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale = Catalogo della mostra* (Modena, 30 maggio-29 ottobre 1986). A cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Modena: Mucchi.

Legni incisi (1988). *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988) = Catalogo della mostra* (Milano, 1988). A cura del Comune di Milano – Settore Cultura e Spettacolo, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Milano: Comune di Milano – Settore Cultura e Spettacolo.

Lippmann, F. (1888). *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Bernard Quaritch.

Maschietto, M.L. (1967). s.v. «Bezzi, Giuliano». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9.

Papillon, J.-M. (1766). *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 2 vols. Paris: Pierre Guillaume Simon.

Parshall, P.; Schoch, R. (eds) (2005a). *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public = Exhibition catalogue* (Washington DC, 4 September-27 November 2005; Nuremberg, 14 December 2005-19 March 2006). With D.D. Areford, R.S Field and P. Schmidt. Washington DC: National Gallery of Art.

Parshall, P.; Schoch, R. (2005b). «Early Woodcuts and the Reception of the Primitive». Parshall, Schoch 2005a, 1-17.

Pasini, A. (1936). *Storia della Madonna del Fuoco di Forlì*. Forlì: Abbazia di San Mercuriale.

Pon, L. (2015a). *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna of the Fire*. New York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/cbo9781316162293.

Pon, L. (2015b). «Il tabernacolo e la processione: la Madonna del Fuoco di Forlì come sito funzionale». Balzani, R. (a cura di), *I territori del patrimonio. Dinamiche della patrimonializzazione e culture locali (secoli XVII-XX)*. Bologna: il Mulino, 63-93.

Prinz, W. (1966). «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnisses: Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1-158.

Richa, G. (1754-62). *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*. 10 voll. Firenze: Gaetano Viviani.

Ricceputi, B. (1686). *Istoria dell'Immagine miracolosa di Maria Vergine detta Madonna del Fuoco della città di Forlì*. Forlì: Selva.

Rosenthal, E. (1963). «Two Unrecorded Single Woodcuts and the Origin of Wood Engraving in Italy (with an Appendix by Augusto Campana». *Italia Medievale e Umanistica*, 5, 353-70.

Schlosser, J. (1967). *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Firenze: La Nuova Italia.

Seicento Fiorentino (1986). *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III = Catalogo della mostra* (Firenze, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987). Firenze: Cantini.

Servolini, L. (1962). «Antichi cimeli della xilografia italiana». *Gutenberg Jahrbuch*, 1962, 433-8.

Tambini, A. (1982). *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*. Faenza: Comune di Faenza.

Temanza, T. (1761). «Lettera di Tommaso Temanza al Sig. conte Francesco Algarotti a Bologna». *Nuove memorie per servire all'istoria letteraria in Venezia, tomo quinto*. Venezia: Fossati, 18-22.

Vasari, G. [1550-68] (1966-87). *Le Vite de' più eccellentissimi pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. Firenze: Studio per le Edizioni Scelte.

Viroli, G. (1998). *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*. Milano, Nuova Alfa.

Vecchi, A. (1968). *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*. Firenze: Olschki.

Venturi, L. (1903). «Sulle origini della xilografia». *L'Arte*, 6(33), 265-70.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Liu Yonggang and the Images of Chinese Calligraphy

Veronica Di Geronimo
Peking University, Beijing, China

Abstract The idea that Chinese characters are essentially pictures interests many artists of the contemporary scene that use the ambivalence of Chinese calligraphy to break up the normative communication system. Liu Yonggang (Genhe, 1964) is a singular case because in *Standing Characters* he dismantles the ordinary reading process of Chinese characters, maintaining the cognitive purpose of the ideographic language. Since the use of words in Liu's production is not limited to his renowned anthropomorphic sculptures, the paper presents the overlapping of visual and verbal languages in different artworks focusing on the 'intermediality' aspect of his art. The mutual references of word and image are investigated to unveil the artist adoption of words and pictures as a whole and a unique entity, rather than a totality of complementary and interrelated languages.

Keywords Liu Yonggang. Chinese Contemporary art. Word-picture relationship. Iconotext. Re-iconocity of characters. 刘永刚. 当代艺术.

Summary 1 Introduction: The Use of Words in Liu Yonggang's Artworks. – 2 The *Standing Character* Series: Universal Symbols from Ancient Scripts. – 3 Liu Yonggang's Works: Chinese Iconotext? – 4 Conclusion.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/015

> The relationship between calligraphy and painting is a huge hornet's nest that should be approached gingerly, for even the slightest touch is likely to stir up endless trouble. (Qi Gong, *The Relationship between Poetry, Calligraphy and Painting*, 1991)

1 Introduction: The Use of Words in Liu Yonggang's Artworks

Starting from the last decade of the twentieth century the idea that Chinese characters are essentially pictures, and appeal therefore to the eyes, interests many artists of the contemporary scene that use the ambivalence of Chinese calligraphy, as word and picture, to break up the normative communication system and create new unreadable characters. Broadly speaking, the transformation from the Chinese language into figurative lexical icons has been studied by the critics in the post-Mao era framework, considering the propaganda rhetoric trauma and the wave of postmodernism that ran in China during the 1980s.

These Chinese artists aimed to build a culturally neutral language from the shape of the Chinese characters, dismantling Chinese linguistic features and making a subsequent reformulation of its formal aspect. It is the case of the *Standing Characters*, the art series produced by Liu Yonggang[1] that consists of anthropomorphic sculptures, whose forms were shaped drawing upon ancient calligraphic styles. Even though the *Standing Characters* series is characterised by fictional Chinese characters and has some analogies with these pseudo characters, or disguised characters general trend, Liu's sculptures call for a different interpretation. Two elements mainly differentiate Liu Yonggang from artists like Xu Bing:[2] firstly, Liu Yonggang maintains the ideographic purpose of Chinese language, aiming to convey a decodable message starting from the picture; secondly, in his artistic production, the interplay between textual and visual meanings must be regarded in a more extensive way, also considering the use of calligraphy combined with paintings. For these reasons, the

I wish to thank Liu Yonggang for his kindness and friendliness. I deeply appreciate the time spent together talking about his art in Liu Yonggang's Beijing studio. I am also grateful for all the subsequent interviews and for granting the right to reprint his works in this article.

1 Liu Yonggang (Genhe, 1964) is Member of China Artists Association and Distinguished Professor at China Academy of Fine Arts. He was appointed Director of the Creation Department of China Academy for Contemporary Sculpture. He won several awards in Mainland China and abroad receiving international recognition. His sculptures are widely collected by national and international art galleries and institutions.

2 For an overall study on the artist see Fraser, Li 2020.

following pages propose to focus on Liu Yonggang's use of characters and calligraphy as iconic and symbolic languages, beyond the political perspective, which is not compatible with Liu Yonggang's artwork. Liu Yonggang's interest in calligraphy is cultural rather than aesthetic or politically engaged. Like all the artists of his generation, during his youth, he spent most of the time copying master calligraphers to study the predecessors and understand the intimate relationship between calligraphy and painting. Since the bond word/picture in the Chinese context is not easy to untie in a few sentences, and it would be inappropriate here, I limit myself to introducing how Liu Yonggang uses writing and texts in his works of art.

The word/image relationship employed by the artist spread in different directions, for this reason he reveals to be an ideal case of study to approach the problem of the intermediality between verbal and visual systems in Chinese contemporary art. In fact, the way in which Liu Yonggang developed this trope, on one hand, recalls old practices, proper of the Chinese context, where painting, poetry and calligraphy were regarded as unity or 'three perfections';[3] on the other, it sheds light on the potential role of the ideograms and the etymo-visual possibilities of characters in Contemporary art.

Besides being one of the representative artists who revisited the Chinese calligraphy to make up new images and universal symbols, Liu Yonggang's production provides a further extension of the words and picture relationship whose scrutiny seems to enlarge the debate on iconotext thanks to the feasible inclusion of the ideographic language perspective.

2 The *Standing Character* Series: Universal Symbols from Ancient Scripts

The geographical distance from home country is one of the typical circumstances for cultural roots reexamination: this utterance seems particularly valid for those artists who, after the artistic education in China, went abroad in the nineties, when one of the largest artistic diaspora occurred (Chiu 2006, 9). During an interview in his studio in Beijing, Liu Yonggang claimed that the years spent in Germany provoked the investigation of Chinese calligraphy. The cultural reflections upon writing methods of his motherland became Liu's most famous art series: *Standing Characters* (or in Chinese *zhanli de wenzi*).

Liu Yonggang was born in Inner Mongolia, more precisely in Genhe, in 1964. He trained in Beijing, at the oil painting department of CAFA (Central Academy of Fine Arts): from 1982 to 1986, he studied

3 See Murck, Fong 2020.

Figure 1 Casts in plaster for sculptures series *Standing Characters*. Copyright of the artist

realism with Jin Shangyi (Jiaozuo, 1934), a Chinese master painter of the last century who went to the Soviet Union during the 1950s for artistic education. After teaching at the Art Department of the Normal University in Inner Mongolia, Liu moved to Europe for four years (1992-1996) experiencing the 'leave the country fever'. It was during his stay at the Nuremberg College of Fine Arts that he conceived the *Standing Characters* series. The stay overseas, on one hand, influenced the style of the artist, who became interested in German expressionism with references to Max Beckmann; on the other hand, living as a foreigner gave him the chance to think over his cultural tradition in other terms. In this biographical framework, Liu Yonggang decided to use the Sinitic writing, and its transformation during the centuries, to make up cross-cultural logos and icons exploring the status of the ideographic system as iconic and lexical.

In 1999 he began to work on the sculpture series that was titled after its anthropomorphic aspect. The sculptures that constitute the first series of *Standing Characters* are more than three meters high and simulate human attitudes. Nowadays most of them are exhibited in a theme park in the city of Ordos. The production of the series took about a decade for material selection and preliminary studies on Chinese ancient script forms **[fig. 1]**. The artist, in fact, chose to create

Figure 2 Liu Yonggang, *Standing Character – Embrace for Love*. 2009. Steel. Municipal Government Collection, Ordos. Copyright of the artist

the characters' new shapes starting from *Basiba* and *jiagu wen*, that respectively were a language used in the thirteenth century at the behest of Mongol ruler Qubilai, and oracle bone inscriptions, which are the earliest example of Chinese writing attested from Shang era (1600 BC-1046 BC).

In producing *Standing Characters*, Liu Yonggang was mainly interested in the formal aspect of the above-mentioned scripts for two reasons: firstly, people with standard modern Chinese literacy are

not able to read ancient scripts; secondly, his primary intention was to create fictional characters that stood for symbols. Albeit, the artist creates fictional characters, impeding modern Chinese speakers from reading his artworks as written language, the *Standing Characters* are semantically dense. In fact, these sculptures convey a message which is purely ideographic.

Bringing as an example one of the large-scale characters belonging to the subseries *Embrace for love* **[fig. 2]**, the shape of the sculpture clearly impersonates two human bodies physically engaged in one hug, evoking a humanitarianism message or the Confucian concept of *ren* (a cornerstone of social and political doctrine based on benevolence and mutual love). Despite all the plausible interpretations of the human hug represented by the sculptures, the core of the *Standing Characters* series is the re-iconocity of the characters.

The idea that Chinese characters are symbols, rather than a conventional notation system for sounds, is the precondition assumed by the artist, who referred to traditional historiography and to Can-Jie myth of writing invention,[4] to formulate the series. Since ancient times, the ideographic scripts and pictorial representations functioned as graphic signs to express contents, therefore they were regarded as undifferentiated languages able to convey concepts (Fong 2003, 259). The author exploits the pictographic principle on which Chinese language developed, and, at the same time, the potentiality of ideographic mechanism, to create his art and ascribe meanings to new characters, which are decodable by watching. Basically, the re-iconocity in his artistic process consists in giving new semantic properties to fictional characters by remolding their forms.

Since the sculptures of *Standing Characters* series cannot be read as words, the series activates a decoding process that is universal, like the symbols they represent. Making artworks for a global audience, independently from cultural origins, is a relevant topic that emerges in several Chinese artists that approach the Chinese language as a primary source for artistic production; among them Xu Bing and his installation *Book from the sky* can be taken as a canonical example:

> Perhaps the key point of Xu Bing's *Book from the sky* is to establish a space where the putative language, word, or script cannot be claimed by any specific culture, a space where the East and the West cannot be easily separated. (Tsao 2011, xxiii)

4 According to the legend, Canjie, the inventor of Chinese writing, got the idea to use a pictographic system by watching animals' footprint and other natural phenomena; hence, the domination of *xiangxing* (representation of forms).

The well-known art installation, realised by creating *ex nihilo* Chinese characters that nobody could read, flatten differences between alphabetic language readers and logographic ones. Similarly to Xu Bing's invented characters, Liu Yonggang's sculptures are universal rather than culturally distinct, even if they belong to the Chinese tradition in terms of references. Despite the convergence in the outcome, the premises for Liu Yonggang's production deeply differ from the rebellion and subversion attributed to Xu Bing and Gu Wenda by the critics.[5]

Liu's sculptures convey messages restoring the union of *tushi* and *tuxing*, i.e. representation of ideas and representation of forms. The later work titled *Heaven, Earth and People Harmony*, in Chinese *tian di ren he*, dated 2014 and located in People's Square in Foshan, is an artistic elaboration from Chinese characters likewise. In this case, the artist used four different scripts (oracle bone inscriptions, *basiba*, bronze inscriptions and stone inscriptions) and a more consistent abstraction degree than in the *Standing Characters* series. In this case, he aimed to provide a symbol modelling each side of the sculpture with a relevant script. Thus, the four scripts/facades, which correspond to the four characters in artwork's title, are integrated into one structure made of mirrored stainless steel committed to absorbing the surrounding place and the cityscape.

The same principle of words transformation and alteration come to light in another series, such as *Character Changes* (*zi bian*) realised in 2007 – consisting of stylised ancient characters depicted on paper – proving that, in all artistic production of Liu Yonggang, words and calligraphy have been a paramount source since the 1980s, when the artist made some oil paintings that included characters and words.

3 Liu Yonggang's Works: Chinese Iconotext?

3.1 From Word to Image and Vice Versa

In the examples provided in the previous paragraph, the artist deprived characters of their original meanings creating new semantically dense logos starting from the camouflage of words. In brief, the Chinese language was used by the artist to make cross-cultural images. The iconicity of words and the visual arrangement of characters is not the only phenomenon that regards the relationship word/picture in Liu Yonggang's production. Indeed, it is possible to trace

5 For a sampling of the anti-writing phenomenon in Chinese Contemporary art see Wu 1999, 36-41; Salviati 2006, 34-87; Erickson 2001.

Figure 3 Liu Yonggang, *Apple n.1*. 2017. Oil painting, 80 × 60 cm. Copyright of the artist

Figure 4 Liu Yonggang, *Apple*. 2017. Steel sculpture. Copyright of the artist

a reverse trend in which paintings refer to characters beyond their formal likeness, recalling the phoneme.

In 2017, Liu Yonggang produced some oil paintings representing men bearing apples. In this series, human bodies and animals are depicted inside the fruit, which is simply outlined in the middle of the canvas **[fig. 3]**. In order to have a comprehensive interpretation of this artwork, the viewer must knowledge that words and pictures may be semantically interchangeable. In Chinese language, the names used for 'apple' and 'peace' share one phoneme, thus, the pronunciation of both the words are very similar. Due to the phonetic coincidence, apples turned to symbolise peace. The *Dictionary of Chinese Symbols* explains:

> Even today, apples are relatively dear, and therefore an acceptable gift, especially since the apple (ping) can stand as a symbol for 'peace' (ping). On the other hand, one should not give apples to an invalid, since the Chinese word for 'illness' – bing – is very similar in sound to the word for apple. (Eberhard [1983] 1986, 16)

The iconography adopted by Liu evokes the concept of peace and universality independently from the apple symbolism, but it is thanks to the character mention that the artwork is complete and totally meaningful.

Liu Yonggang's use of words and pictures highlights that in his artistic research both are considered symbols, and he uses them as equal semiotic elements.

There are some cases in which words and pictures are directly combined, making their relationship and their mutual reference more concrete and effective. The sculpture *Apple* **[fig. 4]**, realised in 2017, is an instance of this kind of match. It is constituted by a concave steel apple containing the modern character *de* (德) that in Chinese stands for morality and virtue, meaning that is visually rendered by the composition of the charachter as it evolved from Western Zhou historical era.[6] In contrast with previous artworks, *Apple* contains a readable character, hence it entails reading and watching as separated and distinct actions, instead of a symbolic decoding of images derived from words. Thus, two counterparts - figurative and lexical - integrate each other in the sculpture, which becomes a verbal and visual artwork.

6 For the historical reconstruction of the character *de*, see Munro 1969.

Figure 5 Liu Yonggang, *Noumenon - Shrine*. 2019. 160 × 190 cm. Copyright of the artist

3.2 Words and Pictures in the Eastern Paradigm

In the introduction, I foresaw the two directions that the word/picture motif takes in Liu's production. In the cases presented above, the artist created his artworks taking advantage of the potentiality of the Chinese language as a system made of symbols, both written and depicted. In fact, *Standing Characters* and *Apple* paintings explore the character-picture relationship in this perspective; however, Liu Yonggang also formulates the dialogue between words and images in traditional painting with calligraphy compositions, recalling the eastern tradition to write poems on landscape paintings.

Chinese historiography presents poetry, painting and calligraphy as a crucial and unique topic of art history, since, from the eighth century onwards, they constitute the renowned 'three perfections'. Despite all the variability due to different historical eras and to artists' individual practices, in the Chinese context, poetic inscriptions on paintings were generally used to stimulate viewers' imagination and arouse emotions that might be enhanced by looking at the visual representation.

The work *Praise to Ancient Civilization* by Liu Yonggang reflects the painting and literature relationship in the Eastern paradigm, conceived as unity. The author organised the painting in two parts: he used the left part of the paper to express thoughts in his own cursive style, and, on the right side, he arranged the figurative composition. He drew symbols that stand for both East and West cultures: the male bodies inspired by ancient Greek sculptures, the Sakyamuni Buddha's feet, the Bible and Jesus with a thorny crown. Painting and calligraphy were used as distinguished art forms, but they were rigorously practised together because they were conceived like inseparable expressive forms.

Although Liu Yonggang masters different art forms and methods, he is not an expert calligrapher whose artistic research is for the aesthetics features of writing practice. He is interested in creating art comprehensive of natural language and depictions, that share the same content in mutual correspondence. In fact, next to the painting he wrote an extemporaneous text concerning "the history of the brilliant civilization of our ancestors"[7] to introduce the theme of the representation. The use of texts and calligraphy is highly intimate for Liu Yonggang, likely he was writing in a personal diary. He left a trace of his thoughts on the painting, which became a unique art piece with the text.

In the last years, the artist moved toward a graffiti style[8] preserving the use of words. Among the artworks conceived for the *Noumenon* project, there are several depictions that bear written inscriptions. In some cases, there are vignettes with speech bubbles to give figures voices, like in the painting titled *Shrine* **[fig. 5]**. The artist adopted the iconography of Michelangelo's *Creation of Adam* at the Sistine Chapel, with the focus on hands detail, and inserted the sentence "I created you, you sacrifice myself" in English and Chinese. Whereas the project purpose was to provide the author's interpretation of the world in the contemporary age, with its social contradictions and chaos, he used the phrase to elucidate the reading key of the art piece following a praxis, which entails a complementary function of word and picture.

7 Interview with the author, Beijing 2019.

8 For a study on his stylistic evolution see the exhibition catalogue Liu 2021.

4 Conclusion

During the years, the locution 'iconotext' covered an important role in intermediality studies focused on western literature and art production. The notion iconotext, invented by Nerlich in his publication *Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy,* refers to an art genre in which neither images nor words are free from the other. The way in which this strict bond has been interpreted in the academic debate is capacious, but, among all the sophisticated theories and applications, the Chinese context and the ideographic language was not taken into consideration, even though it may exemplify an even stronger relation and a higher degree of mutual dependence between word and picture. Albeit, in modern Chinese language there is a very sparse number of characters that directly refer to the object representations, and there is no scientific evidence that supports cultural specificity for ideographic reading processes,[9] the status of Chinese as ideographic language deeply marked the cultural production and its self-representation. Talking about Chinese cultural production, in fact, the academic puzzle on the intermediality can be seen from two angles: painting/calligraphy and character/picture. The former corresponds to what I have defined Eastern paradigm, according to which the three perfections (painting, poetry and calligraphy) are regarded as a unity, but they are distinguished art forms. The latter is more idiosyncratic to the Chinese context, and it does not have a Western counterpart, due to the graphic nature of characters and the pictographic derivation of the Chinese language. This second direction (character/picture) shows that ideograms have been regarded as a system of thought in which visuality is a paramount cultural condition (Yip 1993, 11). Thanks to a certain degree of iconicity, words and pictures may literally be the same entity; this coincidence is well exemplified by the genesis of landscape painting. From the third century BC to the seventh century AD, when landscape painting had not flourished yet as an independent art genre, the depiction of mountains and nature environment followed the ideographic pattern (Fong et al. 1984, 22). Thus, before the codification of theories, the circle of mutual references and influences was already self-accomplished inasmuch the ideogram was influenced by the natural aspect of the object, and, at the same time, artists were inspired by characters counterparts to denote objects in paintings.

9 Recent studies devoted to the comparative scrutiny of the VWFA (visual word form area) in French and Chinese speakers found out that the same mechanisms are activated in alphabetic and logographic languages, demonstrating that neural circuits in reading process follow the same pattern, indipendently from the nature of the language (Nakamura et al. 2012).

The relationship word-picture can be regarded as the common thread of Liu's artistic production: he conceals words behind pictures, converts characters into images, associates phrases with iconographies and matches calligraphy with depictions. In each artwork the artist reinvents this trope, also taking advantage of the status of ideographic language that evokes pictures and creates a mental set to read symbolically. He reshapes the relationship between word and image with cultural self-consciousness, creating artworks in which is impossible to find disregard amid the two elements, which are distinctive but not autonomous. Liliane Louvel evocative definition of iconotext remarks on this feature:

> It perfectly illustrates the attempt to merge text and image in a pluriform fusion, as in an oxymoron. The word 'iconotext' conveys the desire to bring together two irreducible objects and form a new object in a fruitful tension in which each object maintains its specificity. It is therefore a perfect word to designate the ambiguous, aporetic, and in-between object of our analysis. (Louvel 2011, 15)

To conclude, Liu Yonggang demonstrates that the interrelation of arts in his works is natural and symbiotic. The idea of a "pluriform fusion" amid word and picture seems tailored to Liu Yonggang's production, whose works combines verbal and visual languages in composite images. Although it is possible to differentiate his production between explicit combination and internal references between pictures and words, the underlying principle is the same: the ongoing oscillation between the two.

Bibliography

Bruno, C. (2012). "Words by the Look: Issues in Translating Chinese Visual Poetry". André, J.St.; Peng, H. (eds), *China and Its Other.* Leiden: Brill, 245-76. https://doi.org/10.1163/9789401207195_011.

Clunas, C. (1997). *Pictures and Visuality in Early China*. London: Reaktion Book.

Chiu, M. (2006). *Breakout. Chinese Art outside China*. Milano: Edizioni Charta.

Eberhard, W. [1983] (1986). *A Dictionary of Chinese Symbols. Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. London: Routledge.

Eoyang, E.C. (1993). *The Transparent Eye. Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Erickson, B. (2001). *Words Without Meaning, Meaning Without Words. The Art of Xu Bing*. Seattle: University of Washington Press

Fong, W.C. (2003). "Why Chinese Painting is History". *The Art Bulletin*, 2(85), 258-80. https://doi.org/10.2307/3177344.

Fong, W.C. et al. (eds) (1984). *Images of the Mind. Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Paint-*

ing at the Art Museum = Exhibition Catalogue (The Art Museum, 15 April-17 June 1984). Princeton: Princeton University Press.
Fraser, S.E.; Li, Y.C. (eds) (2020). *Xu Bing. Beyond the Book from the Sky*. Singapore: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-15-3064-7.
Louvel, L (2011). *Poetics of Iconotexts*. New York: Routledge.
Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
Munro, D.J. (1969). *The Concept of Man in Early China*. Standford: Standford University Press.
Murck, A.; Fong, W.C. (eds) (1991). *Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. Princeton: Princeton University Press.
Nakamura, K. et al. (2012). "Universal Brain Systems for Recognizing Word Shapes and Handwriting Gestures During Reading". *PNAS*, 109(50), 20762-7. https://doi.org/10.1073/pnas.1217749109.
Peng, F. (2011a). "Chinese Without Chineseness: Chinese Contemporary Art from Cultural Symbol to International Style". Bittner Wiseman, M.; Yuedi, L. (eds), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*. Leiden: Brill, 77-86. https://doi.org/10.1163/ej.9789004187955.i-446.27.
Peng, F. (2011b). "Paths to the Middle: A Tentative Theory for Chinese Contemporary Art". Bittner Wiseman, M.; Yuedi, L. (eds), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*. Leiden: Brill, 271-81. https://doi.org/10.1163/ej.9789004187955.i-446.81.
Salviati F. (2006). "Radici storiche e correnti di pensiero". Salviati, F.; Dalu, J.; Costantino M. (a cura di), *Arte Contemporanea Cinese*. Milano: Electa, 34-112.
Tsao, H. (2011). "A Dilemma in Contemporary in Contemporary Chinese Art. An Introduction". Tsao, H.; Ames, R.T. (eds), *Xu Bing and Chinese Contemporary Art*. New York: State University Of New York Press, xiii-xxiv.
Vinograd, R. (2012). "Making Natural Languages in Contemporary Chinese Art". Tsao, H.; Ames, R.T. (eds), *Xu Bing and Chinese Contemporary Art*. New York: State University Of New York Press, 95-115.
Wagner, P. (1996). *Icon – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin; New York: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110882599.
Wu, H. (1999). *Transcience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*. Chicago: Chicago University Press.
Yip, W. (1993). *Diffusion of Distances Between Chinese and Western Poetics*. Berkeley: University of California Press.
Liu, Y. (ed.) (s.d.). *The Legend. Liu Yonggang's Thematic Solo Show of Noumenon = Exhibition Catalogue* (Jindu Art Center, 22 September-21 October 2021). Beijing.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

San Francesco Solano il 'Taumaturgo del Nuovo Mondo'
Uno studio iconologico a partire da un paliotto a scagliola in Santa Maria in Aracoeli

Claudio Sagliocco
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The following study is based on the observation of a scagliola frontal from the second half of the 17th century in the chapel of the Blessed Sacrament in the church of Santa Maria in Aracoeli in Rome. The decoration, representing saint Francis Solanus playing the violin to the birds as its subject, becomes the occasion for an iconographic and iconological study that investigates the figure of the Franciscan missionary saint and, going backwards, that of saint Francis of Assisi, comparing them with those of Adam and Orpheus.

Keywords Iconology. Hagiography. Pseudomorphosis. Animals. Music. Violin. Franciscanism.

Sommario 1 Introduzione: cosa significa guardare dietro a un'immagine? – 2 La storia di san Francesco Solano e la sua iconografia. – 3 Conclusioni.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/016

1 Introduzione: cosa significa guardare dietro a un'immagine?

Le immagini ci parlano, veicolano contenuti, idee e messaggi, talvolta palesi e talaltra latenti, come si evince dal celebre libro di Federico Zeri che riporta le cinque conversazioni da lui tenute presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nel 1985 (Zeri 1987). Ma cosa significa guardare dietro a un'immagine? Le immagini sono il risultato di una stratificazione storica, di iconografie e motivi che spesso si sovrappongono, provenendo talvolta da epoche lontane o da luoghi remoti e inaspettati, e il compito dello storico dell'arte – e dell'iconologo in particolare – è quello di ricostruire questi percorsi, spesso non lineari ma ondivaghi e carsici, così come il geologo riconosce e studia i vari strati e le età della crosta terrestre.[1] Guardare dietro l'immagine significa quindi assumere uno sguardo quasi speleologico e cercare di *intus-legere* il testo figurativo. Dietro l'immagine di un santo francescano che suona il violino ad alcuni uccelli si può celare quindi un'iconografia complessa, una figura quasi archetipica che si proverà a ricostruire in questo studio. Nella chiesa francescana di Santa Maria in Aracoeli, nella cappella del SS. Sacramento adiacente all'altare maggiore, si trova un paliotto a scagliola fino ad oggi scarsamente preso in considerazione dalla critica **[figg. 1-2]**.[2] Il ciclo decorativo della cappella è dedicato a san Francesco Solano, un santo francescano molto noto e venerato in alcuni paesi dell'America Latina ma piuttosto raro e inconsueto in Italia e in Europa.

1 Esemplare per comprendere i percorsi che le immagini e i simboli compiono è un volume come *Il Medioevo fantastico* di Jurgis Baltrusaitis. Questo libro, frutto di una ricerca decennale e capillare, mette in connessione il Gotico europeo con l'arte asiatica e con il mondo classico, dimostrando come molte figure mostruose e bizzarre siano ibridazioni di prototipi venuti da lontanissimo, e come questi abbiano viaggiato nel tempo e nello spazio, venendo assorbiti sotto forme diverse per riemergere secoli dopo sotto una falsa forma (*pseudos-morphé*). Per affrancare le sue tesi, lo studioso lituano si è avvalso di un vastissimo campionario di esempi, utilizzando anche le arti minori, dalla numismatica alla glittica fino alle armature e ai tessuti, dimostrando come le assimilazioni e le trasmigrazioni delle immagini avvengano soprattutto tramite oggetti minori. Per approfondire si veda Baltrusaitis 1993.

2 La scagliola è un tipo di decorazione fatto con un impasto di scaglie di gesso, di polveri di marmo e altre pietre legate mediante una colla di pelle di coniglio che permette di realizzare dei paliotti d'altare molto simili ai commessi di pietre dure ma ad un basso costo, decisamente inferiore rispetto agli alti costi dei marmi veri, e per questo motivo è nota come 'il marmo dei poveri'. In conformità con quanto stabilito dalla Controriforma e dai dettami del Concilio tridentino, questo tipo di decorazioni si adattavano bene a quella semplicità e povertà alla quale mirava a tornare la Chiesa cattolica. Gli ordini pauperistici, come quelli francescano e cappuccino, furono dei grandi sostenitori di materiali poveri e tecniche decorative a basso costo. Per approfondire si veda Blanchaert 2010; Borsook, Lunardi, Schleicher 2000.

2 La storia di san Francesco Solano e la sua iconografia

Francesco Solano nacque a Montilla in Andalusia, nella diocesi di Cordova, nel 1549, da una famiglia di nobili origini. Frequentate le scuole dei gesuiti, entrò nell'ordine francescano a vent'anni e divenne un missionario. Inizialmente cercò di imbarcarsi per il Nord Africa, nella regione della Barberia (l'attuale Maghreb), ma non fu selezionato. Lasciò quindi la Spagna per andare nel Nuovo Mondo (le Indie Occidentali come erano chiamate al tempo), facendo naufragio nel 1589 nell'attuale Colombia.[3] Arrivato quindi nell'America meridionale, iniziò la sua predicazione tra il Perù e l'Argentina, convertendo moltissimi Indios (in particolare i Diaguitas, o Diaghiti, un popolo andino della regione di Tucumàn, nell'Argentina settentrionale, oggi del tutto scomparso). Un aspetto sorprendente sul quale insistono le fonti è la capacità del santo di dialogare con i popoli indigeni. Nelle biografie di san Francesco Solano si racconta di come egli avesse imparato la loro lingua in meno di due settimane:

> Avendo accettata l'impresa d'instruire nella Dottrina Cristiana i Popoli del Soccosonio, e altri di diversi linguaggi difficili ad intenderli, egli nondimeno gl'intese, ed apprese a pronunziargli in brevissimo tempo; e il Capitano Andrea Garzia attestò avergli insegnata la lingua Indiana Toconote in meno di 15 giorni. (Albizzini 1727, 11)

Compì numerosi miracoli e prodigi che gli valsero l'appellativo di 'Taumaturgo del Nuovo Mondo', ed infine morì il 14 luglio del 1610 a Lima. Venne beatificato nel 1675 da papa Clemente X e canonizzato nel 1726 da Benedetto XIII.[4] È oggi il patrono di Argentina, Cile, Bolivia, Paraguay e Perù, ma rimane un soggetto molto raro nelle chiese occidentali, pertanto il ciclo decorativo dell'Aracoeli risulta di elevato interesse iconografico e storico ancor prima che artistico. La cappella, oggi denominata del SS. Sacramento, fu rinnovata e scoperta il 22 settembre del 1675 (meno di tre mesi dopo la beatificazione di san Francesco Solano, il 30 giugno del 1675), sotto il patronato della famiglia Astalli, che si occupò di finanziare le spese per le decorazioni.[5] La tela a forma di lunetta che rappresenta la morte del

3 «Mentre da Panama proseguivano la navigatione verso il Perù, ecco che vicino al Golfo di Gorgona sono assaliti da sì atroce tempesta, che superando la furia de venti, e delle piogge, ogn'arte marinaresca, fu nel profondo della notte spinta la nave verso la spiaggia, ed aprendosi per molti lati minacciava certo pericolo di morte a Passeggeri» (Carpani, de San Diego y Villalón 1675, 28).

4 Per approfondire la biografia del santo si veda: De Cordoba Salina, De Mendieta 1643.

5 «DOMENICA à li 22. Festa solenne, e bella ne la Chiesa d'Araceli, ove si fece Cappella Cardinalitia, per la Beatificazione, già seguita à li 30 di Giugno, di Fra Francesco So-

Figura 1 Autore sconosciuto, *San Francesco Solano suona il violino agli uccelli*. Terzo quarto del Seicento. Paliotto a scagliola. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella del Santissimo Sacramento. © Claudio Sagliocco

santo è opera, assieme all'architettura della cappella stessa, di Antonio Gherardi, noto pittore, scultore e architetto reatino del secondo Seicento, il quale ricevette diverse commissioni per l'ordine francescano (Colonnelli 2003). La tela è datata al 1675 (Mezzetti 1948, 157-79), e con buone probabilità risalirebbe alla stessa data la decorazione a scagliola dell'altare, sebbene Filippo Titi non ne faccia menzione nel suo *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma* del 1686. Il paliotto è invece citato nelle *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal p.f. Casimiro romano dell'Ordine de' minori* pubblicate nel 1736.[6] Dei riscontri stilistici con altre decorazioni a scagliola contemporanee fa-

lano Minore Osservante. Vi fu Musica a due Cori, guidata dal signor Antonio Masini; e si udirono Panegirici per tutta un'ottava. L'Apparato de la Chiesa uniforme, e vago; quello della facciata di tela tinto in Cremesi, fingendo Damasco; Ripartiti li miracoli del Beato dentro, e fuori, in tanti Quadri à chiaro, e scuro. Ne l'istesso giorno fu scoperta la Cappella rinnovata, Ius Patronato de' Signori Astalli; et a spese de Benefattori resa maestosa, e vaga a stucchi dorati, disegnata dal Pittor Antonio Ghelarde; e postovi in mezzo il quadro del Beato Francesco Solano, pittura del medesimo» (Caetano Romano 1691, 344).

6 «La seconda cappella segnata col numero 11 di cui siamo per favellare, fu per l'innanzi dedicata a San Michele Arcangiolo, dappoi a San Francesca Romana, e finalmente a San Francesco Solano da un Religioso Spagnuolo, che ornolla con marmi, pitture, e stucchi nella maniera, che tuttavia si conserva. Il paliotto, con l'immagine del Santo nel mezzo, ha la cimasa, base, e cornicette attorno di diaspro di Sicilia, e diversi fioramì toccati di fuoco, e di varj colori. Veggonsi nell'altare due colonne di occhi di pavone con piedestalli di marmo bianco, e commesso sotto di broccatello. Il quadro del Santo, le istorie del medesimo nella volta, ne lati, e sopra il credenzone dirimpetto all'altare di S. Rosa furono coloriti di Antonio Gherardi, che fu anche l'architetto di questa fab-

Figura 2 Autore sconosciuto, *San Francesco Solano suona il violino agli uccelli*, dettaglio. Terzo quarto del Seicento. Paliotto a scagliola. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella del Santissimo Sacramento. © Claudio Sagliocco

rebbero propendere verso una datazione sul finire del Seicento, quando appunto si metteva in moto una macchina iconografica propagandistica in vista della beatificazione di Francesco Solano. L'aspetto che più ci interessa però, al di là di quello tecnico e stilistico (nonostante la qualità ragguardevole della decorazione), è quello iconografico. Le raffigurazioni di san Francesco Solano sono molto rare, soprattutto in Europa, dove il santo non gode di grande popolarità e devozione. Nelle rare immagini reperibili, san Francesco Solano viene rappresentato mentre converte o battezza le popolazioni indigene americane, momento topico del santo, come avviene nel quadro di Giovanni Battista Carlone nella chiesa dell'Annunziata a Genova. Nel dipinto del pittore genovese, opera molto tarda di Carlone e attestata fin dal 1689 nella sacrestia della chiesa dell'Annunziata, il santo imbraccia la croce nella mano sinistra mentre con la destra tiene una conchiglia con la quale benedice gli Indios, caratterizzati da un vestiario piuttosto stereotipato con copricapi piumati, arco e frecce (Ciliento 1992). La stessa scena è visibile in un quadro del pittore austriaco Johann Lucas Kracker del 1770, conservato nel palazzo episcopale di Eger.[7] Anche in un affresco del convento francescano di

brica» (Casimiro romano 1736, 122-3). L'unico termine *ante quem* che abbiamo per l'esecuzione del paliotto è quindi il 1736.

7 Il quadro di Kracker, oltre a mostrare il momento del battesimo degli Indios, sempre con la conchiglia in una mano e il crocifisso nell'altra, rappresenta altri due momenti noti della vita del santo: il naufragio sulle coste dell'attuale Colombia (si vede la nave in balia delle onde con l'albero maestro divelto), e il tragico terremoto di Truxillo

Santa Maria delle Grazie a Maruggio (in provincia di Taranto), il momento scelto per identificare san Francesco Solano è quello del battesimo dei nativi peruviani.[8] Troviamo la stessa scena negli affreschi della volta della cappella del SS. Sacramento all'Aracoeli, dove sono dipinti i momenti del naufragio e del battesimo degli Indios.[9] Nel paliotto a scagliola dell'altare, invece, san Francesco Solano è intento a suonare il violino e cantare ad alcuni uccelli disposti attorno a lui, inserito in una sorta di clipeo al centro di un grande motivo ornamentale di tipo floreale. Dalle fonti letterarie antiche, in particolare dal *Compendio della vita del Beato Francesco Solano* (Carpani, de San Diego y Villalón 1675) e dalla biografia scritta da frate Antonio da Caprarola, si apprende la sua forte inclinazione musicale e la consuetudine a cantare e a suonare il violino. Questo grande interesse deriva anche dalla sua formazione, egli infatti si formò nel monastero di Loreto presso la località sivigliana di Espartinas, dove il padre Juan Bermudo, un compositore e teorico della musica francescano, lo influenzò introducendolo alla musica.[10] Il violino è un elemento che ritorna in diversi episodi della sua vita e, come si apprende dalle biografie, era solito suonarlo in diverse occasioni: innanzi all'immagine della Vergine,[11] davanti al Santissimo Sacramento,[12] e nella visita ai

che san Francesco Solano aveva predetto in una sua predicazione nel 1610 e che avvenne otto anni dopo distruggendo interamente la città (si vedono gli edifici nel momento del crollo). Il miracolo del terremoto è anche al centro del dipinto di Giovanni Battista Tinti, pittore parmense del secondo Cinquecento, che raffigura san Francesco Solano nell'atto di indicare con il dito un terremoto, accanto ai santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. Per approfondire la figura di quest'ultimo pittore si veda Godi 1972.

8 Edificata all'inizio del XVI secolo, la chiesa venne messa a disposizione dei frati minori osservanti intorno alla metà del secolo, quando questi si occuparono di costruire un convento. L'affresco in questione si trova nel chiostro del convento e fa parte di un ciclo che rappresenta alcune scene della vita di santi francescani, e risale alla fine del Cinquecento. Per approfondire si veda Demitri 2007.

9 I due affreschi sono segnalati nelle *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal p.f. Casimiro romano dell'Ordine de' minori* (Casimiro romano 1736, 123) come opera del Gherardi, ma la qualità molto mediocre delle pitture e la mancanza di documenti che possano supportare l'attribuzione porterebbero a respingere in un'aria di anonimato le due scene e a propendere per un pittore ancora oggi sconosciuto, forse un allievo o aiutante dello stesso Gherardi.

10 Juan Bermudo (1510 ca.-1560 ca.) è considerato uno dei massimi teorici musicali del Cinquecento, e fu autore di tre trattati: *El libro primero de la Declaración de instrumentos* (1549), *El arte tripharia* (1550) e *El libro llamado Declaración de instrumentos musicales* (1555). Per approfondire questa figura si rimanda a Freis 1995.

11 «Postosi davanti all'immagine della Sacra Regina del Cielo, faceva in honor di lei una soavissima armonia col suo violino» (Carpani, de San Diego y Villalón 1675, 109).

12 «Dopo le fatiche Apostoliche, il giorno alle grandi conversioni de i Popoli, la notte solea ritirarsi in Chiesa; e su la piedella dell'Altar maggiore avanti al Santissimo Sagramento si poneva a suonare un violino, e cantando canzonette amorfe, facea veglia, e festino col suo amato amante Giesù» (Antonio di Caprarola, Ildefonso da S. Carlo scolopio, Tomassetti 1672, 98-9).

malati e agli infermi.[13] Il potere lenitivo e curativo della sua musica è un *topos* che connette san Francesco Solano con altre figure del mondo antico, Orfeo su tutti. È noto infatti che il musico e poeta greco avesse il potere di comunicare tramite la sua musica con piante e animali e di come questi lo seguissero e si piegassero ai suoi piedi facendosi mansueti. Secondo le antiche biografie, anche Francesco Solano comunicava col mondo animale tramite il suono del suo violino, e in particolare con gli uccelli, animali dal forte valore simbolico.[14] L'inserimento degli uccelli, sia nel paliotto che nelle biografie, rimanda chiaramente a san Francesco d'Assisi e alla sua celebre predica avvenuta secondo le fonti tra Cannara e Bevagna.[15] Si tratta

13 «Così col suo violino, e canto visitava gl'infermi, e gli racconsolava, e guariva; onde à gara ogni infermo, et ogni tribolato desiderava nelle sue miserie d'esser sollevato miracolosamente dal suono, e canto dell'innamorato Servo di Dio Francesco» (Antonio di Caprarola, Ildefonso da S. Carlo scolopio, Tomassetti 1672, 102).

14 Gli uccelli hanno da sempre avuto a che fare con la sfera del sacro, dalle antiche religioni politeiste al Cristianesimo. È nota l'importanza che ricoprivano in epoca romana, quando gli *auspices* (da *avis spicere*, 'osservare gli uccelli') interpretavano la volontà degli dei osservando il volo degli uccelli, così come nella mitologia greca, dove molte divinità assumevano talvolta le sembianze di grandi uccelli (Giove è all'occorrenza Cigno o Aquila). Anche in molte tradizioni orientali il creatore del mondo è simboleggiato da un essere alato. In Persia l'uccello simbolo di Dio si chiamava Simurgh, mentre si chiama Turul il grande uccello mitologico legato all'origine dei Magiari. Nella tradizione buddhista tibetana si narra che il creatore e protettore di quel popolo si trasformò in un cuculo per comunicare agli uccelli il messaggio di salvezza. Anche in ambito cristiano gli uccelli sono associati alla sfera celeste e sacra, poiché abitanti del cielo e dunque distanti da tutto ciò che è terreno, esseri agli antipodi rispetto al serpente ctonio (che è investito spesso di un'accezione negativa). A seconda della specie gli uccelli sono soggetti a molteplici interpretazioni: si manifesta sotto forma di colomba lo Spirito Santo, e rimandano agli uccelli con le loro ali anche gli angeli, messaggeri ridenti fra l'umano e il divino. Alcuni esemplari di uccelli recano però un'ambiguità di fondo, su tutti il corvo, annunciatore di morte ma anche salvifico procacciatore di cibo all'evenienza. Nel *Libro dei Re* il profeta Elia sfugge alla piaga inviata da Dio rifugiandosi nella valle di Querit dove viene nutrito da alcuni corvi che gli portano quotidianamente del pane e della carne. Allo stesso tempo il corvo è il primo uccello che viene mandato da Mosè a verificare se l'acqua si fosse ritirata dopo il Diluvio, non tornando mai indietro (sarà la colomba a tornare col ramo d'ulivo annunciando il ritiro delle acque). Per di più nella legge di purità ebraica il corvo è inserito fra gli animali di cui è proibito cibarsi perché ripugnanti (*Levitico* 11,13-15). Ad aumentare l'ambiguità semantica dell'animale sta il fatto che il corvo si nutre principalmente di carogne e che sia dipinto nei quadri a simboleggiare la morte. In ambito cristiano, dunque, gli uccelli hanno assunto un valore simbolico moralizzante, dovuto anche ai numerosi bestiari medievali, e in particolare agli aviarii, come il *De Avibus* di Hugo de Fouilloy (prima metà del XII secolo). Per un approfondimento sul tema si veda Cattabiani 2000.

15 Stando ai *Fioretti* di san Francesco, florilegio trecentesco probabilmente opera di Ugolino da Brunforte, l'assisano si sarebbe rivolto alle creature in questi termini: «'Voi non seminate e non mietete, e Iddio vi pasce e davvi li fiumi e le fonti per vostro bere, e davvi li monti e le valli per vostro rifugio, e gli alberi per fare i vostri nidi… Molto vi ama il vostro Creatore, epperò guardatevi, sirocchie mie, dal peccato della ingratitidine' Dicendo loro Santo Francesco queste parole, tutti quanti quelli uccelli cominciarono ad aprire i loro becchi e distendere i colli ed aprire le ali e riverentemente chinare li capi infino in terra, e con atti e con canti dimostrare che il padre santo dava lo-

quindi della prima fusione di iconografie: il violino, che è un attributo iconografico di san Francesco Solano (sebbene raro), è assente in tutta l'iconografia francescana, mentre la predica agli uccelli è una specificità di san Francesco d'Assisi. A questo punto sarà utile una digressione sul rapporto di san Francesco d'Assisi e san Francesco Solano con gli animali e il Creato. Il legame tra l'assisiate e gli animali è, come noto, rivoluzionario per il tempo, e non si può esaurire solo in chiave simbolica e in una serie di *topoi*, ma è al contrario un momento di fondamentale importanza per capire davvero la figura di san Francesco (Cardini 2009). San Francesco è sì erede di Adamo, e quindi della sua colpa, ma si pone come il restauratore di un ordine che precede la caduta, di quella situazione da idillio bucolico, quasi da età dell'oro, in cui uomini e animali convivevano serenamente. San Francesco è quindi un nuovo Adamo, restauratore dell'Eden, ma anche un novello Orfeo, ammansitore di belve feroci come il lupo di Gubbio (così lo chiamò anche D'Annunzio che si era fortemente appassionato alla vita e alla storia del santo).[16] È noto l'accostamento di Cristo con Orfeo a partire dalle pitture catacombali (si pensi a quelle dei santi Marcellino e Pietro a Roma) fino ai salteri medievali (come il Salterio di Bisanzio) mentre quello del serafico con Orfeo non è riscontrabile, ma è intuibile e suggeribile per un semplice sillogismo.[17] Se Cristo è un nuovo Orfeo, perfezionamento di quell'antesignana figura cristica, e san Francesco d'Assisi è un *Alter Christus*, avendo ricevuto anche le stigmate che sono il *signum christi*, allora anche san Francesco sarà accostabile alla figura mitologica greca. L'iconografia francescana è estremamente diffusa dal Duecento in poi, con una particolare proliferazione di immagini per tutto il Cinquecento e il Seicento (Prosperi Valenti Rodinò, Strinati 1982); il mito di Orfeo vede invece una incredibile riscoperta nel pieno del XVII secolo, si pensi all'ambiente genovese dove Sinibaldo

ro grandissimo diletto… Finalmente compiuta la predicazione, santo Francesco fece loro il segno della croce e diè loro licenza di partirsi» (Bughetti 1999, 59). Lo storico medievista Jacques Le Goff interpretava la predica diversamente, ritenendo «che non fosse stata una gentile conversazione fra Francesco e graziosi animaletti», ma piuttosto un'esortazione a colpire i prelati dopo il suo ritorno da Roma, piccato per l'incontro con la curia pontificia. «Non si tratta dunque di uccelletti ma di bestie aggressive. C'è un aspetto alla Hitchcock nella vera predica. Il Francesco di Giotto, come del resto quello della biografia di San Bonaventura, è un personaggio pastorizzato. Il mio Francesco è molto più rude» (Valli, 1999).

16 L'incontro di D'Annunzio con san Francesco avvenne nel settembre 1897, quando il poeta si recò in visita ad Assisi e dintorni in compagnia di Eleonora Duse. Nel 1898 avrebbe voluto scrivere una tragedia francescana nei modi della poesia popolare umbra e delle antichissime laudi drammatiche, intitolata *Frate Sole*, progetto che però non vide mai la luce. Per approfondire si veda Di Ciaccia 1989.

17 A partire dall'Alto Medioevo la letteratura conosce l'associazione della tipologia di Cristo e Orfeo nella figura di Orfeo-Buon Pastore, come visibile nel Salterio di Bisanzio dell'XI secolo, conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

Scorza dipinse innumerevoli versioni di Orfeo che incanta gli animali, alla diffusione del tema in ambito fiammingo o alla straordinaria sala del Grechetto a Milano.[18] Le rappresentazioni di Adamo circondato da animali nel Paradiso terrestre hanno invece sempre avuto una notevole fortuna nella pittura occidentale, così come in altri media quali l'incisione e la stampa. Adamo, Orfeo e Francesco sembrano talvolta mischiarsi in iconografie non sempre cristalline e chiare, ma sovrappongono elementi dell'uno e dell'altro in una specie di crasi iconografica. Se si osserva un quadro del pittore fiammingo Lambert de Hondt, che raffigura sant'Antonio da Padova con in braccio Gesù Bambino, attorniato da una grande moltitudine di animali, l'ambiguità cresce ulteriormente.[19] Il santo indossa l'abito francescano e tiene il libro e il Bambino per cui risulta essere riconoscibile, ma se non fosse per questi attributi iconografici potrebbe quasi essere scambiato per san Francesco d'Assisi, Adamo, o anche Noè, considerato il fatto che gli animali sono tutti a coppie.[20] Esiste una particolare iconografia, infatti, che raffigura san Francesco mentre riceve le stigmate attorniato da coppie di animali, che mette quindi in relazione il santo di Assisi con il patriarca Noè.[21] Questa rara iconografia è riscontrabile nella piccola tavola attribuita a Paul Bril del Museo francescano di Roma **[fig. 3]** e nel quadro della Pinacoteca Vaticana attribuito alla cerchia di Antoniazzo Romano (Baldini 1992, 206). Anche la connessione tra san Francesco Solano e gli animali è attestata dalle fonti agiografiche: oltre al già menzionato legame con

18 Il grande ciclo di tele che ha come protagonista Orfeo è stato anticamente attribuito al pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione, meglio noto con il nome di Grechetto. Sebbene l'attribuzione sia oggi smentita da tutta la critica e si propenda per un anonimo pittore fiammingo, la sala della Biblioteca Sormani di Milano conserva ancora questo nome. Nelle numerose tele che compongono il ciclo sono individuabili ben 280 specie diverse di animali, principalmente uccelli (177). Per approfondire si veda Gagliardi, Macchi, Martinoli 2013.

19 Pittore d'Anversa, noto principalmente per scene di battaglia e paesaggi. Collaborò spesso con il concittadino Willem van Herp in dipinti realizzati a quattro mani (laddove il primo eseguiva il paesaggio e il secondo i personaggi). Il quadro in questione è datato alla metà del Seicento e risulta di ubicazione sconosciuta.

20 Esiste inoltre un'incisione di grande interesse conservata presso il Museo francescano di Roma che appartiene ad una serie di nove incisioni a bulino eseguite dal veneziano Giacomo Franco. Quella di nostro interesse rappresenta la 'meravigliosa energia' di san Francesco: il Serafico si trova su una barchetta, in piedi, e allargando le braccia emana un'energia che attira a sé tutti i pesci dell'acqua. In secondo piano, invece, san Francesco, con un gesto simile alla *adlocutio*, dialoga con una grande moltitudine di uccelli. Ancora una volta l'immagine di Francesco è accostabile e quasi sovrapponibile a quella di Adamo (Prosperi Valenti Rodinò, Strinati 1982, 185).

21 In alcuni testi francescani come il *De Conformitate* di Bartolomeo da Pisa e i *Sermones de Sancto Francisco* di Matteo d'Acquasparta, Francesco viene designato simbolicamente come la 'nuova arca' di salvezza e di pace, e gli animali in coppie mettono in relazione la missione di Francesco a quella di Noè dopo il diluvio. Per approfondire si veda Poulenc 1988.

Figura 3
Paul Bril?, *San Francesco riceve le stigmate*. 1583. Olio su tavola. Roma, Museo Francescano.
© Museo Francescano

gli uccelli, esiste nelle sue biografie un episodio di grande interesse legato ad un toro. Durante un gioco con i tori, il più feroce di questi fece una strage di uomini per dirigersi poi verso Francesco, il quale, senza spavento e con grande pacatezza, lo placò con il cordone del suo abito, rendendolo mansueto. Sarà particolarmente proficuo riportare il passo del capitolo – che si intitola «Potestà sopra gli animali» – integralmente, dove sono menzionati ben tre episodi diversi con il toro come protagonista:

> Nella città di San Michele faceano i Toconoti la caccia, ò gioco de' Tori. Il più feroce, et indomito, rompendo i legami, e sdegnando i steccati, uscì a far strage di uomini. Insanguinato del sangue humano, correa alla vita di Francesco, mentre andava predicando Evangeli à quei popoli; il quale non badò al grido spaventato di molti, né scanzò l'incontro. Prende il proprio cordone, e lo porge al Toro. L'infuriata bestia piantò con violenza improvisa in un'istante le zampe; e con la lingua lambiva, e col fiato simile ad una

> riverenza anelante, si stropicciava alla sagrata fune. (La corda di Francesco fa mansueti i Tori ancora). Dissegli il Governator della città per meraviglia: Sei tu dunque domator di mostri? Rispose il Solano: *Non io, ma Dio*. È celebre in Socotonio un altro incontro di Toro imbestialito, il quale senza ritegno alcuno, e tutto sudori, e tutto polveri violentava, e inquietava il corso arrabbiato ad assalire il Servo di Dio. Francesco gli stende le mani innocenti, e nude; e'l Toro, tutto in se stesso con subitaneo scuotimento raccogliendosi, si precipitò in atto di genuflessione, e gli baciava le mani. Poscia, licentiato da lui, con piè lento, e pacifico ritornava al monte quasi al pascolo coll'Agnelli. Un simil Toro portato alle sue furie, ma fatto in un subito mansueto, gli leccava l'abito. Parea, che il Solano non avesse perduto l'innocenza d'Adamo, dominando alle bestie della terra. (Antonio di Caprarola, Ildefonso da S. Carlo scolopio, Tomassetti 1672, 37-8)

Questo passo della sua biografia è di grande interesse e sottolinea due aspetti del santo altrimenti poco noti poiché quasi del tutto assenti dalle rappresentazioni iconografiche di Francesco Solano. Fa eccezione un dipinto di Murillo che rappresenta esattamente questa scena del miracolo del toro **[fig. 4]**. Il quadro del pittore spagnolo, di cui si conosce anche uno studio grafico firmato, mostra il momento in cui il santo rende docile e mansueto il toro, sotto lo sguardo incredulo e stupefatto di alcuni contadini, che allargano le braccia in segno di stupore (Gallardo 2015, 84). Esisteva, inoltre, un affresco a Milano nel chiostro del convento di Sant'Angelo con l'episodio del miracolo del toro. L'affresco, staccato nel 1938, è andato irrimediabilmente perduto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, e ad oggi, conservandosi solo una vecchia fotografia in bianco e nero, risulta alquanto complesso avanzare una qualsiasi ipotesi attributiva. Gli episodi miracolosi legati ai tori non sono desueti nella tradizione spagnola, e un precedente può essere ravvisato in san Pedro Regalado, il quale ammansì un toro fuori controllo che gettava il terrore nelle strade di Valladolid. L'animale, come si vede in una litografia realizzata da un quadro di Padre Diego de Frutos, si inginocchia ossequiosamente davanti al santo.[22] L'episodio del toro lega ul-

22 Esistono numerose tradizioni religiose, soprattutto nel centro Italia, dove il toro ha un ruolo centrale all'interno del rito. Ho avuto modo di assistere e di studiare la festa di santa Maria della Neve a Bacugno, piccola frazione di Posta nel territorio reatino, che si tiene tutti gli anni i primi giorni di agosto. Un toro, rivestito e adornato di varie decorazioni sulle corna e sul dorso (un antico tappeto persiano sul dorso e delle fasce rosse sulle corna con delle monete sonanti) viene portato in processione davanti alla chiesa, dove esegue una triplice genuflessione davanti alla statua della Madonna e dinnanzi al sacerdote che lo benedice, sotto lo sguardo festoso della comunità. Il rito viene denominato del 'toro ossequioso' e, insieme alla tradizione del solco e la biffa, fa parte di un antichissimo rito sabino, quindi pagano, sopravvissuto al Cristiane-

Figura 4 Bartolomé Esteban Murillo, *San Francesco Solano e il toro*. 1645. Olio su tela. Siviglia, Reales Alcazares. © Wikimedia Commons

teriormente san Francesco Solano con san Francesco d'Assisi, oltre che con Adamo, come sottolinea anche il passo biografico in cui si dice che il Solano non aveva perso l'innocenza di Adamo e la sua capacità di dominare le bestie della terra. È la musica però a mettere ulteriormente in connessione il missionario spagnolo con san Francesco e Orfeo. Si è visto come il legame di san Francesco Solano con la musica sia noto alle fonti e presente in rari casi nell'iconografia (la scagliola dell'Aracoeli è l'esempio più pregnante); per quanto concerne san Francesco d'Assisi, invece, il legame con la musica, sebbene noto alle fonti storiche, è quasi assente nella sua iconografia. Sappiamo che Francesco conosceva i trovatori francesi e la loro musica e che fosse solito cantare in lingua francese.[23] Tommaso da Celano (2016, 83) primo biografo che ebbe modo di conoscere direttamente il santo, definisce la voce di san Francesco: «robusta, dolce, chiara, sonora». Lo stesso soprannome con il quale egli amò definirsi, 'giul-

simo perché inglobato da esso e modificato, proprio come le immagini del Cristo-Orfeo ed altre pseudomorfosi. Per approfondire queste tematiche si rimanda a Spitilli 2011.

23 Il rapporto del santo con la Francia e la cultura francese è di grande interesse, il nome stesso di Francesco (all'epoca molto raro, come dice anche Tommaso da Celano) sarebbe secondo la tradizione un omaggio voluto dal padre che aveva fatto fortuna in Francia commerciando stoffe. Fonti tarde, inoltre, vorrebbero che la madre fosse stata una nobile francese.

lare di Dio', denota un intrinseco nesso con la musica.[24] Il giullare nel Medioevo era infatti anche il musico, colui che suscitava ilarità, che doveva creare gioia e riso (Pietrini 2011). Se le fonti ci restituiscono un'immagine di Francesco ilare e gioiosa, canora e giullaresca, le arti visive ci hanno tramandato invece un'immagine decisamente più rigida, afflitta e penitente, più vicina a un eremita del deserto dei primi secoli che non al san Francesco storico. Nei numerosi dipinti che ritraggono san Francesco tra il Cinquecento e il Seicento non è riscontrabile alcun utilizzo di strumenti musicali da parte del poverello d'Assisi, mentre è molto diffusa l'iconografia dell'angelo che consola Francesco suonando il violino. L'episodio, narrato da san Bonaventura, da Tommaso da Celano nella seconda versione della *Vita di san Francesco* e nei *Fioretti*, racconta il momento in cui san Francesco giaceva malato a Rieti, e per lenire le sue sofferenze un angelo lo allietò col suono di un violino.[25] Nel nostro paliotto a scagliola, invece, san Francesco Solano sta suonando egli stesso il violino mentre canta al contempo (come si intuisce dalla bocca spalancata), riallacciandosi ad una tipologia iconografica che potremmo chiamare del taumaturgo musicale. Questa figura dell'uomo con lo strumento musicale dai poteri taumaturgici, che sia esso l'arpa, la lira o il violino, ha origini molto antiche ed appartiene a diverse culture, egli:

> incarnava di solito il polo positivo della musica quale forza di origine cosmologica e divina e il suo potere cosmico, etico, armonizzante, terapeutico, mistico, ispirativo, celebrativo ed edificante. (Daniel 2000, 54)

La più antica di queste figure è certamente Orfeo, vero e proprio archetipo dell'uomo dai poteri miracolosi derivanti dalla musica. Come noto, la sua musica e il suo canto avevano poteri che si potrebbero definire sciamanici, vista la sua capacità di guarire e incantare uomini e animali, di rendere docili le bestie feroci e di ammansire in generale tutta la natura.[26] Gli effetti della sua musica sono mol-

24 Sull'epiteto 'giullare di Dio' (che rimanda inevitabilmente al celebre film di Rossellini del 1950 incentrato sulla vita del santo tratta dai *Fioretti*) e sull'aspetto della *ilaritas*, si sofferma molto Massimo Cacciari (2012).

25 Il tema iconografico fu fissato per la prima volta da un'incisione del senese Francesco Vanni, poi, ripresa da Agostino Carracci, divenne presto uno dei soggetti più diffusi della pittura di ambito francescano. Fra i numerosi quadri con questo soggetto iconografico si ricordano le belle tele del Saraceni e del Guercino.

26 Lo sciamanesimo, fenomeno religioso principalmente siberiano e centro-asiatico, si è sviluppato in molte altre parti del mondo: nelle Americhe (sia Latina che del Nord), nel Sudest Asiatico, in Estremo Oriente, in Australia e in forme diverse anche in Africa. Lo sciamano è considerato come un guaritore e un mediatore tra il mondo terreno e quello spirituale. Grazie ai suoi riti, nei quali si avvale anche della musica e di danze, è in grado di guarire i malati e di mettersi in contatto con il mondo animale e quello

to simili a quelli che vengono attribuiti anche al re Davide, l'autore dei salmi, in particolare riguardo l'episodio in cui questi cura l'anima ammalata di re Saul.

3 Conclusioni

La scagliola dell'Aracoeli pone quindi san Francesco Solano nella scia di queste figure di musicisti miracolosi, ammansitori, pacificatori e rivitalizzanti, e sembra configurarsi come un particolare caso di pseudomorfosi. Il termine pseudomorfosi è stato reso celebre da Erwin Panofsky, sebbene egli non sia stato il primo ad averne fatto uso. Fu il filosofo tedesco Oswald Spengler a prendere in prestito il termine dalla mineralogia e utilizzarlo per concetti storici e filosofici (Pinotti 2016, 82). Fu Panofsky però ad applicarlo alla storia dell'arte, nei suoi celebri *Studi di iconologia* (1984). Nel terzo capitolo sul Padre Tempo, lo studioso analizza il rapporto del Rinascimento con l'antichità classica e col passato cristiano, mettendo in luce il forte legame del passato pagano col presente cristiano. Panofsky parla di re-interpretazione delle immagini classiche, che, abbandonato il loro significato antico pagano, ne assumono uno nuovo pur mantenendo le stesse forme o forme simili, proprio come avviene nel fenomeno mineralogico della pseudomorfosi. L'immagine di san Francesco Solano nella scagliola dell'Aracoeli quindi, si manifesterebbe sotto la falsa forma del santo missionario spagnolo, mostrando elementi che nonostante appartengano agli attributi iconografici di Solano (gli uccelli e il violino), derivano da un prototipo archetipico che si è cercato di delineare e ricostruire in questo scritto. È noto, in effetti, come la maggior parte delle credenze religiose, che siano esse occidentali o orientali, derivino da radici comuni, cresciute e biforcatesi in molti rami poi diversi tra loro.

> Un mito è una biforcazione in un ramo di un immenso albero. Per capirlo occorre avere una qualche percezione dell'intero albero e di un alto numero delle biforcazioni che vi si celano. Quell'albero non c'è più da lungo tempo, asce ben affilate l'hanno abbattuto. (Calasso 2010, 450-1)

divino. Pur nelle profonde diversità, si possono riscontrare delle tangenze e vicinanze tra lo sciamano e la figura del taumaturgo musicale che si è delineata in questo scritto.

Bibliografia

Albizzini, A.M. (1727). *Ristretto della vita, morte e miracoli di S. Francesco Solano dell'ordine de' min. osservanti di S. Francesco canonizzato dal regnante sommo pontefice Benedetto 13. come per decreto del dì 14. luglio 1726*. Firenze: da Anton Maria Albizzini. All'ins. del Sole.

Antonio di Caprarola; Ildefonso da S. Carlo scolopio; Tomassetti, F. (1672). *Vita del gran seruo di Dio fra Francesco Solano della regolare Osser. di S. Francesco illustre in virtù, e prodigij… Rescritta da varij autori, e processi appresso la Sede Apostolica per frat'Antonio di Caprarola*. Roma: per Michele Hercole.

Baldini, U. (1992). *Pinacoteca Vaticana: nella pittura l'espressione del messaggio divino nella luce la radice della creazione pittorica*. Milano: Fabbri.

Baltrusaitis, J. (1993). *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Milano: Adelphi.

Blanchaert, J. (2010). *Il marmo dei poveri. La scagliola dal Seicento al terzo millennio*. Milano: Giunti. Art e Dossier 267.

Borsook, E.; Lunardi, R.; Schleicher, B. (2000). *L'oro dei poveri. La paglia nell'arredo liturgico e nelle immagini devozionali dell'Italia centrale tra il 1670 e il 1870*. Firenze: Polistampa.

Bughetti, B. (1999). *I fioretti di san Francesco*. Roma: Città Nuova.

Cacciari, M. (2012). *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*. Milano: Adelphi.

Caetano Romano, R. (1691). *Le memorie de l'anno santo 1675. celebrato da papa Clemente 10. e consecrate alla santita' di N.S. papa Innocenzo 12. descritte in forma di giornale da l'abb. Ruggiero Caetano romano, Roma, Marc'Antonio e Orazio Campana*. Roma: per Marc'Antonio, et Orazio Campana.

Calasso, R. (2010). *L'ardore*. Milano: Adelphi.

Cardini, F. (2009). *Nella presenza del soldan superba. Saggi francescani*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Carpani, G.; de San Diego y Villalón, J. (1675). *Compendio della vita del beato Francesco Solano Minore osseruante dell'Ordine di S. Francesco. Composto da un suo diuoto*. Roma: Angelo Bernabò.

Casimiro romano, P.F. (1736). *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma. Raccolte dal p.f. Casimiro romano dell'Ordine de' minori*. Roma: Rocco Bernabò.

Cattabiani, A. (2000). *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Ciliento, B. (1992). «San Francesco Solano battezza gli indios». Rigoli, A. (a cura di), *Due 'mondi' a confronto. I segni della storia*. Genova: Edizioni Colombo, 71-5.

Colonnelli, L.S. (2003). *Antonio Gherardi artista reatino (1638-1702): un genio bizzarro nella Roma del Seicento*. Roma: Artemide.

da Celano, T. (2016). *La vita di san Francesco d'Assisi*. Milano: le vie della cristianità.

Daniel, L. (2000). «L'uomo con l'arpa: Apollo, Orfeo e Davide. Considerazioni sulla tipologia iconografica». Ferino-Pagden, S. (a cura di), *Dipingere la musica*. Milano: Skira, 53-7.

De Cordoba Salina, D.; De Mendieta, A. (1643). *Vida, virtudes y milagros del Apostol del Peru el Venerable Pe Fray Francisco Solano […] En esta segunda edicion añadida por el Pe Fray Alonso de Mendieta*. Madrid: Emprenta Real.

Demitri, C. (2007). *Il patrimonio ecclesiastico di Maruggio*. Galatina: Congedo.

Di Ciaccia, F. (1989). *Attrazioni e illusioni francescane in Gabriele D'Annunzio*. Roma: L'Italia Francescana.
Eliade, M. (1974). *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee.
Freis, W. (1995). «Becoming a Theorist: The Growth of the Bermudo's *Declaracion De Instrumentos Musicales*». *Revista de Musicología*, 18(1/2), 27-112. https://doi.org/10.2307/20797043.
Gagliardi, A.; Macchi, S.; Martinoli, A. (2013). «Sala del Grechetto: lettura zoologica». Spiriti, A., *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*. Roma: Viella, 109-13.
Gallardo, M. (2015). «El milagro del toro de San Francisco Solano en Murillo». *Revista de Estudios Taurinos*, 36, 75-89.
Godi, G. (1972). *Un dipinto inedito di Giovanni Battista Tinti e contributi alla sua conoscenza critica*. Parma: Grafica Emiliana.
Massinelli, A.M. (1997). *Scagliola, l'arte della pietra di luna*. Roma: Editalia.
Mezzetti, A. (1948). «La pittura di Antonio Gherardi». *Bollettino d'arte*, 4(33), 157-76.
Panofsky, E. (1984). *Studi di iconologia*. Torino: Einaudi.
Pietrini, S. (2011). *I giullari nell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni.
Pinotti, A. (2016). «Chi ha paura dello pseudomorfo?». *Rivista di estetica*, 62, 81-98. https://doi.org/10.4000/estetica.1206.
Poulenc, J. (1988). «La stigmatisation de Saint Francois de Paul Bril au Musée Franciscain de Rome». *Collectanea Franciscana*, 58, 349-55.
Prosperi Valenti Rodinò, S.; Strinati, C. (a cura di) (1982). *L'immagine di San Francesco nella Controriforma = Catalogo della mostra* (Roma, 9 dicembre-13 febbraio 1983). Roma: Quasar.
Spitilli, G. (2008). «L'animale mediatore. Usi cerimoniali di bovini in Italia centrale». *Orma. Revistă de studii etnologice şi istorico-religioase*, 10, 47-84.
Spitilli, G. (2011). «Cherchez la vache: I riti del bue nell'Italia centrale». Faldini, L.; Pili, E. (a cura di), *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea = Atti del 1° Convegno Nazionale dell'ANUAC* (Matera,. 29-31 maggio 2008). Matera: CISU, 525-9.
Valli, B. (1999). «Tutti i traditori di san Francesco». *Repubblica*, 30 novembre. https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/11/30/tutti-traditori-di-san-francesco.html.
Zeri, F. (1987). *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*. Milano: Longanesi.
Zolla, E. (1976). *Lo sciamanesimo*. Firenze: La Nuova Italia.

Behind / Beyond Memory

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Il disegno come memoria visiva
Il caso di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626?)

Ettore Giovanati
Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract The following study focuses on Morazzone's drawing practice and, in particular, on the function of drawing as an instrument of diffusion of a figurative language in Lombardy, reporting specific case studies that demonstrate direct references to works of the Roman artistic environment of the Sistine and Clementine periods, also in the light of what is reported in the sources.

Keywords Drawing. Memory. Morazzone. Rome. Lombardy.

Sommario 1 Morazzone e il contesto artistico romano. – 2 Morazzone e il rapporto con il disegno: approccio, tecnica e funzione.

1 Morazzone e il contesto artistico romano

Quando si esamina la personalità artistica di Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone non si può prescindere dal considerare la vasta e diversificata produzione grafica, che ha contraddistinto l'intera carriera del pittore lombardo.[1] Al fine di comprendere le pre-

1 Basti rammentare lo spazio dedicato ai fogli morazzoniani nel celebre catalogo della mostra varesina – prima esposizione monografica sul pittore curata da Mina Gregori – e dalla recente monografia pubblicata agli inizi degli anni Duemila da Jacopo Stoppa. L'ingente materiale grafico raccolto e catalogato nei due volumi dai due studiosi costituisce il punto di partenza necessario sui cui fondare gli studi successivi per ave-

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/017

messe pratiche e teoriche che stanno alla base della predisposizione all'esercizio grafico da parte dell'artista, è utile ripercorrerne il percorso giovanile, indagando sui rapporti che egli stabilì con il vivace contesto culturale e artistico romano dell'ultimo decennio del XVI secolo, durante il suo soggiorno nell'*Urbe* avvenuto a partire dal 1588 circa.[2] La ricostruzione dell'attività romana del Morazzone non è impresa facile, a causa di una momentanea assenza di carte d'archivio utili a definirne le vicende artistiche che lo coinvolsero nella città pontificia. Esistono ancora, però, fonti storiche e letterarie, in particolare nelle voci di Girolamo Borsieri, Giovanni Baglione e padre Sebastiano Resta, indispensabili per colmare, almeno in parte, il vuoto lasciato dai documenti (cf. Stoppa 2003, 19-31).[3] Tali testimonianze forniscono alcuni elementi chiarificatori riguardo la formazione del Mazzucchelli, attestandone l'apprendistato presso le botteghe di Ventura Salimbeni e Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, oltre ad elencarne le opere pubbliche realizzate a Roma, di cui si conservano i soli affreschi di san Silvestro in Capite.[4] Il legame del nostro con i due pittori, su cui si tornerà più avanti, è cosa nota, ma da sola non basta a spiegare gli esiti raggiunti da Morazzone nell'ambito della grafica. È possibile, infatti, ipotizzare un eventuale punto di contatto tra il Lombardo e Federico Zuccari – nominato primo Principe dell'Accademia di San Luca dal cardinale Federico Borromeo nel 1593 – su cui la critica precedente non si è soffermata, a causa dell'assenza di Pierfrancesco dall'elenco degli artisti che presero parte alle prime riunioni della neonata isti-

re una visione onnicomprensiva della figura di Morazzone disegnatore. Una serie importante di disegni dell'artista si ritrova anche nella celebre mostra, tenutasi a Milano nel 1973, sul Seicento lombardo. Gregori 1962; Stoppa 2003; Bora et al. 1973, 26-8.

2 Non si conosce la data precisa di arrivo di Morazzone a Roma. Luigi Spazzaferro ipotizza che il pittore lombardo possa essere giunto in città nel 1588 circa, quando era ancora minorenne (cf. Spiriti 2004, 21-6).

3 Girolamo Borsieri, amico, collezionista e committente comasco del Morazzone, ricorda il Salimbeni quale suo principale maestro più di una volta: Borsieri 1619, 64; nella lettera databile al 1621 pubblicata in Caramel 1966, 175. Per Giovanni Baglione: Baglione, 1642, 285-6. Il noto collezionista padre Sebastiano Resta annota nell'esemplare delle *Vite* del Baglione conservato alla Biblioteca Corsiniana alla pagina 285, nel margine inferiore: «Il Baldinucci lo fa scolare del Cavalier Giuseppe d'Arpino» e ancora alla 375 in calce alla biografia del Cavalier d'Arpino «Il Baldinucci li dà per discepolo il Cavalier Francesco Morazzone, io lo facevo di Camillo Procaccino se ben più spiritoso di lui, nulladimeno la maniera del Cavalier d'Arpino vi fu [?] ma più». Per le citazioni e la figura di padre Sebastiano Resta cf. Bora 2017, 282; Agosti, Grisolia, Pizzoni 2016, 140. Il Resta si ripeterà, infine, nelle postille all'*Abbecedario pittorico* dell'Orlandi: «Ho sentito che fu allievo a Roma del Cav. Giuseppe. Dicono venisse a Roma per fuggir dalli birri, e che qui intanto fece altro rumore e li bisognò fuggire e tornare a Milano» (Nicodemi 1956, 281-2).

4 I due affreschi raffigurano la *Visitazione* e l'*Adorazione dei Magi*. La data 1596 e il committente dell'opera, Anton Maria Manzoli modenese, vescovo di Gravina, si ricavano dalla lapide posta sul pavimento della cappella.

tuzione accademica (cf. Alberti 1604).[5] Non è difficile immaginare che il tramite del probabile incontro risiedesse nella figura del futuro arcivescovo milanese, principale sostenitore della romana Accademia del disegno.[6]

I rapporti tra il Borromeo e Morazzone sono documentati solamente a partire dall'inizio del decennio successivo in Lombardia, ma nulla impedisce di pensare che i due si conoscessero quando entrambi risiedettero a Roma, considerate le due importanti commissioni affidate, rispettivamente nel 1602 e nel 1603, al giovane pittore per la canonizzazione del cugino Carlo.[7] Il riferimento, ovviamente, è alla partecipazione dell'artista alla realizzazione dei quadroni del Duomo di Milano e alla decorazione della Collegiata di Arona, a cui, peraltro, si unirono lo stesso Federico Zuccari e Cesare Nebbia, il quale negli anni Novanta del Cinquecento era inserito in quel circolo di artisti orbitanti attorno all'Accademia di San Luca diretta da Federico.[8] A ragion veduta il coinvolgimento di Morazzone insieme a Zuccari e a Nebbia per l'apparato decorativo della chiesa aronese non può essere un fattore casuale, ma una scelta del committente determinata dalla conoscenza pregressa del pittore di quell'ambiente accademico romano a cui può essere stato avvicinato proprio dall'allora cardinale milanese.

A favorire ancor di più l'ipotesi di una frequentazione a Roma degli ambienti accademici da parte di Pierfrancesco è un passo che il Baglione gli riserva nella *Vite*:

> Questi benché povero, diedesi ad imparare i principii del disegno e del colorire e non mancava di affaticarsi e di studiare nelle belle opere di Roma, sì antiche come moderne e facendo anche frutto nelle Accademie che per Roma si fanno. (Baglione 1642, 285)

5 Morazzone compare come pittore che prese parte al secondo secolo dell'Accademia (Missirini 1823, 469). Sulla questione si veda anche: Stoppa 2003, 29 nota 11; Ciardi 1959, 160 nota 8. Per l'Accademia di San Luca: Salvagni 2012, 144-61; 2021.

6 Per il ruolo da patrocinatore che ebbe Federico è indicativa la dedica nel volume Alberti 1604, 1-4. Si vedano anche: Gabrieli 1933-34, 157-217; Jones 1997, 22-3; Zuccari 2019.

7 Per quanto concerne la commissione della tela con *Carlo Borromeo incontra il 6 ottobre 1578, alle porte di Torino, Emanuele Filiberto e il figlio Carlo Emanuele*, realizzata in collaborazione con il Duchino per il Duomo milanese: Stoppa 2003, 176, cat. nr. 6. Il documento di commissione per la chiesa aronese è stato pubblicato da Spantigati 1977. Si veda anche: Stoppa 2003, 40, 287, doc. nr. 19-21; Spiriti 2004, 99-101.

8 Per i due affreschi nell'abside di Federico Zuccari e Cesare Nebbia ad Arona, purtroppo andati perduti, si veda: Bora 2009, 300 nota 6; Stoppa 2003, 40 nota 10, 79, 182. Senza dimenticare gli affreschi commissionati allo Zuccari e al Nebbia per il Collegio Borromeo di Pavia negli stessi anni, si veda: Berra 2013, con bibliografia precedente. Per i discorsi sul disegno tenuti all'Accademia di San Luca da Cesare Nebbia, si veda Alberti 1604, 16.

Leggendo le parole del Baglione risulta difficile immaginare che Morazzone fosse estraneo ai discorsi di Federico Zuccari sul disegno, le cui idee e pratiche erano pienamente condivise e sperimentate da uno dei suoi maestri, il Cavalier d'Arpino.[9] Non si conoscono i dettagli riguardo al rapporto che Pierfrancesco ebbe con il Cesari, ma basta osservarne le opere grafiche e pittoriche per comprendere l'affiliazione diretta che doveva esserci con la bottega dell'artista romano. Al di là dei modi e dei tempi con cui il pittore lombardo entrò in contatto con Federico Zuccari, il Cavalier d'Arpino e l'istituzione accademica, egli si confrontò con un ambiente che fece del mezzo grafico il principale strumento per la creazione artistica, erede ancora di quella tradizione del secondo Rinascimento in cui era vasarianamente ritenuto il 'padre delle Arti'.[10] Oltre al valore intellettuale e progettuale conferito alla pratica disegnativa, essa costituisce un terreno fertile per l'impiego di nuove tecniche e per l'esecuzione di differenti tipologie di disegni. Tanto è vero che, in questo contesto di sperimentazione, si svilupparono generi grafici ancora poco esplorati nella tradizione artistica romana: come lo studio del modello dal vivo, l'uso combinato della pietra nera e rossa o il ritratto su carta (cf. Bolzoni 2019). Inoltre, Federico Zuccari promosse la realizzazione di copie non solo di opere antiche o dei grandi maestri del Rinascimento – Raffaello e Michelangelo *in primis* – ma anche di artisti del Cinquecento di altre scuole regionali, precedenti o a lui contemporanei.[11]

Morazzone doveva essere avvezzo a questi molteplici approcci applicati all'opera grafica, ma purtroppo, come accade per la sua produzione pittorica, è veramente minima la quantità di fogli che documentino gli anni romani dell'artista. Malgrado le assenze che contraddistinguono il catalogo giovanile del pittore, è possibile fare riferimento ad una serie di disegni, se pur privi di una datazione certa, che confermano la sua attenzione per lo studio della figura umana dal naturale e per l'esecuzione di copie riprese dei principali cantieri in corso a Roma in quel periodo.

9 Significativo è l'affidamento nel 1594 da parte di Zuccari al Cavalier d'Arpino della luogotenenza dell'Accademia per tre mesi, durante la sua assenza, si veda: Bolzoni 2013, 31-51.

10 Si vedano: Faietti 2011, 13; Vasari [1550-68] 1996, 111.

11 Sui disegni da viaggio di Federico Zuccari e sulle copie da lui realizzate e raccolte in album si veda: Lorenzoni 2016; Bolzoni 2013, 34; Heikamp, Winner 1999, 347-68.

2 Morazzone e il rapporto con il disegno: approccio, tecnica e funzione

Se la funzione e l'uso che fece il Mazzucchelli della copia sarà oggetto di riflessione nelle pagine seguenti, è il caso di fare un breve cenno all'interesse manifestato dall'artista nei confronti del disegno di figura, attraverso due fogli conservati rispettivamente alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, raffiguranti una *Figura virile seduta* e uno *Studio per san Sebastiano*.[12] Sebbene non sia facile capire se i due disegni in questione siano frutto dell'invenzione dell'artista oppure eseguiti di fronte ad un modello in posa, è necessario rimarcare come Morazzone si applichi nella rappresentazione del corpo umano in senso naturalistico, attraverso l'impiego della medesima tecnica esecutiva. L'uso della carta preparata – grigia, nel caso del foglio di Venezia, forse scolorita, e cerulea in quello di Milano – esalta i valori chiaroscurali del disegno, ottenuti dall'artista tramite la pietra nera e il gesso bianco. Se la cura con cui Morazzone si dedica alla resa anatomica delle figure riprese di tre quarti contribuisce, infatti, a conferire ai due fogli qualità mimetiche, ancor di più gli effetti luministici infondono un naturalismo che già Mina Gregori (1962, 138, 146, nrr. 49 e 76) riteneva fosse accostabile a quello ottenuto da Tanzio da Varallo nel secondo decennio del XVII secolo. Il confronto con la pratica naturalistica del Tanzio da parte del Mazzucchelli è molto convincente, ma anche la stessa studiosa, commentando il disegno veneziano, si accorge di come il solo riferimento al pittore di Varallo possa essere riduttivo. A mio avviso, infatti, se si osservano gli elementi tecnici e stilistici che definiscono i due disegni di Morazzone, in particolare nella *Figura virile* delle Gallerie dell'Accademia, si nota una certa analogia con le opere grafiche ideate dal Cavalier D'Arpino per la realizzazione degli affreschi della Cappella Olgiati nella chiesa di Santa Prassede a Roma nella prima metà degli anni Novanta del Cinquecento, in particolare con lo *Studio dei tre angeli in volo* preparatorio per l'angelo di sinistra presente nella scena con l'*Ascensione di Cristo* realizzato al centro della volta.[13] Nonostante l'utilizzo della carta azzurra da parte di Morazzone possa essere un retaggio della tradizione grafica lombarda, è bene sottolineare come anche il Cesari, sebbene raramente, adotti questo supporto al principio dell'ultimo decennio del XVI secolo, proprio quando lo stesso Pierfrancesco poteva ac-

12 Inv. dis. nr. 36, 220 × 200 mm. Ruggeri 1982, 116, scheda nr. 102; Gregori 1962, 146, nr. 76, tav. 246a, con bibliografia precedente; inv. cod. F. 261 (Resta), c. 167. Gregori 1962, 138, n. 49, tav. 246b.

13 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. K. d. Z. 24647, 313 × 232 mm; si veda: Bolzoni 2013, 231, scheda nr. 76, con bibliografia precedente.

cedere facilmente ai disegni dell'artista romano (Bolzoni 2013, 138). Inoltre, in entrambi i fogli, si ritrova un uso della pietra nera tracciata in maniera libera e sciolta nelle pieghe affusolate delle vesti e nei riccioli dei capelli delle figure. Il volume dei corpi, invece, è definito da una linea decisa e da stesure delicate di gesso bianco che, unite all'impiego della carta preparata, forniscono al disegno un forte contrasto tonale. Non è possibile avere dei riferimenti certi per poter ancorare il disegno di Venezia negli anni romani del Morazzone, ma la modalità con cui il pittore lombardo si serve della matita induce a pensare che possa essersi esercitato sui disegni del maestro. Una prassi diffusa tra gli allievi dell'Arpino, testimoniata nel caso di Pierfrancesco anche da copie realizzate su suoi modelli grafici e pittorici. Tali copie erano certamente utili agli artisti per impratichire la mano, ma, come avviene per il nostro una volta tornato in Lombardia, sono da ritenere oggetti mobili e facilmente trasportabili, che conservano una memoria visiva da poter essere riutilizzata quale traccia in opere future.

Già Jacopo Stoppa (2003, 22) nella sua monografia menzionava i cosiddetti «ricordi grafici» che Morazzone poteva aver desunto delle novità pittoriche romane di età sistina e clementina. Ipotesi che lo studioso, riportando le parole del Baglione, ha giustificato prendendo in considerazione la sola attività pittorica dell'artista, escludendo dalla riflessione critica il disegno. L'analisi e lo studio del materiale grafico risulta essere fondamentale per cogliere i diversi modi e le differenti tecniche con cui il Mazzucchelli si 'sprattichiva' «sopra i lavori di diversi Dipintori che operavano in diversi luoghi di Roma» (Baglione 1642, 285). È interessante, trattando questo argomento, prendere in considerazione un foglio apparso nel 1993 sul mercato in un'asta londinese raffigurante un *Sant'Ambrogio* **[fig. 1]**, copia del santo effigiato dal Cavalier d'Arpino sulla volta del già citato sacello Olgiati in Santa Prassede, attribuito dalla critica, pur non senza riserve, proprio al Morazzone (Bolzoni 2013, 136, fig. 111 nota 305).[14] La figura finemente tratteggiata e disegnata a pietra nera e gesso bianco su carta azzurrina è l'esempio più eclatante – e finora l'unico riscontrato – in cui l'artista lombardo riproduce fedelmente un'opera che ha potuto osservare e studiare durante gli anni del suo soggiorno romano. Nonostante non siano presenti citazioni dirette, esistono però altri disegni in cui si può ritenere che il pittore possa essere stato ispirato da affreschi o da dipinti che ha avuto occasione di vedere a Roma, alcuni dei quali sono stati tradotti da Pierfrancesco in pittura in terra lombarda anche a distanza di molto tempo rispetto al suo apprendistato romano. Proprio il riferimento nel lungo periodo

14 Già vendita Phillips London, 07/07/1993, lot 149. Ringrazio il dott. Marco Simone Bolzoni, per avermi fatto reperire la foto ad alta risoluzione del disegno.

Figura 1 Morazzone, *Sant'Ambrogio*, 1595 ca. Pietra nera e gesso bianco su carta azzurrina, 200 × 292 mm. Ubicazione sconosciuta. Copia dal Cavalier d'Arpino

ad opere pittoriche della città pontificia, nel modo di rappresentare le figure e nella composizione, giustificherebbero questa ipotesi, ulteriormente rafforzata dalla vicinanza stilistica con disegni di quegli artisti con cui Morazzone è stato, secondo le fonti, direttamente a contatto: i già menzionati Giuseppe Cesari e Ventura Salimbeni.[15] I pochi disegni e dipinti riferibili agli anni giovanili del nostro, infatti, sono ancora oggi protagonisti di dilemmi o di questioni attributive dovute al proficuo interscambio artistico intessuto con i due maestri durante il suo percorso formativo romano.

Ne è prova un foglio con l'*Incoronazione della Vergine* **[fig. 2]** (290 × 292 mm) pubblicato per la prima volta con l'attribuzione a Morazzone nel 1985 da Rossella Gilli (1985, cat. 41). Il disegno, che tuttora ha un'ubicazione sconosciuta, è stato realizzato dal nostro secondo la maniera a lui più congeniale con l'utilizzo della pietra nera su carta azzurra e presenta, nella dolcezza del volto della Vergine come nelle pieghe decise e spigolose delle vesti definite per mezzo di un fitto tratteggio sui bordi, caratteri stilistici memori delle esperienze romane del Salimbeni e del Cesari. Lo stretto legame di Morazzone con i due pittori che emerge dall'analisi del disegno, non a caso precedentemente attribuito a scuola senese della fine del XVI secolo, lascerebbe pensare che sia stato realizzato da Pierfrancesco nel momento di passaggio tra la bottega di Ventura a quella dell'Arpino (Weiner 1982), negli anni in cui l'artista romano avvia un serrato dialogo con i due maggiori interpreti della scuola baroccesca senese, il Salimbeni già più volte citato e Francesco Vanni (Bolzoni 2013, 20).[16] Il foglio in questione era stato messo in relazione con il rame dipinto dal Morazzone per la serie di ovati con i *Misteri del Rosario* destinati alla decorazione dell'omonima cappella della basilica di San Vittore a Varese, eseguiti tra il 1610 e il 1617 circa.[17] Sebbene fosse stato considerato una prima idea per il dipinto, la datazione e lo stile non si accordano con quelli del disegno, intriso ancora di ricordi romani. Inoltre, rispetto all'ovale varesino, varia nell'inclinazione del volto, nella posizione delle mani della Vergine e nella figura di Dio Padre. Per questi motivi è possibile che il pittore lombardo, quando era a Roma, abbia preso come modello la stessa scena concepita dal Cesari per la chiesa di Sant'Atanasio dei Greci **[fig. 3]**, eseguita nel 1590

15 Per il rapporto tra Morazzone, il Cavalier d'Arpino e Ventura Salimbeni si veda: Bolzoni 2016, 68-9; 2013, 136-8; Terzaghi 2012, 189-91; Stoppa 2003, 19-31; Röttgen 2002, 532.

16 Per i disegni di V. Salimbeni e Francesco Vanni, si veda: Riedl 1976.

17 I dodici tondi e i tre ovati dipinti su rame da Morazzone dovevano essere disposti intorno alla pala d'altare con la *Madonna del Rosario*, poi sostituita con quella del Magatti. Tutti i disegni preparatori dell'artista sono conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Per i disegni e per tutto il complesso decorativo di San Vittore a Varese si veda: Stoppa 2003, 228-34, con bibliografia precedente.

Figura 2 Morazzone, *Incoronazione della Vergine*. 1594-96. Pietra nera su carta azzurra, 290 × 292 mm. Ubicazione sconosciuta

circa,[18] ed eventualmente, in seguito, abbia impiegato il foglio come suggerimento per l'opera di Varese.[19] La relazione stringente con il prototipo arpinesco e la forte affinità stilistica del disegno di Morazzone, a metà tra le prove grafiche dell'Arpino e quelle dei due artisti senesi, avvalorerebbero la tesi, in particolare se si paragona il foglio con i due studi a pietra rossa preparatori per la figura di Maria dell'*Incoronazione della Vergine* della Vallicella – iniziata poco dopo quella di Sant'Atanasio – prima assegnati a Francesco Vanni e poi ricondotti al Cesari.[20] Nella stessa serie riservata agli esordi di Pierfrancesco si pongono altri due fogli i quali, oltre a documentare il debito nei

18 Röttgen mette in relazione la figura di Cristo e il volto della Vergine con il disegno conservato all'Accademia di San Fernando a Madrid (cf. Röttgen 2002, 240-1, cat. 20-1). Per la commissione e la conclusione del ciclo di affreschi si veda anche: Bolzoni 2013, 22, 196, cat. 39.

19 D'altronde, se si osserva la figura di Cristo, si nota come l'idea di Morazzone per la figura di Gesù approntata prima per il disegno preparatorio conservato agli Uffizi (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 744 E) e poi per il dipinto, derivi proprio da quella del foglio pubblicato sul catalogo della galleria milanese.

20 *La Vergine in preghiera su una nuvola*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1985, 275 × 200 mm. *La Vergine in preghiera su una nuvola*, collezione privata romana. L'incarico gli venne affidato nel 1592, ma la tela venne terminata solamente nel 1615. Il Cesari, come è accaduto in altre occasioni, riutilizzò disegni da lui realizzati in precedenza, come nel caso degli studi citati. Si veda: Bolzoni 2013, 119, 208, cat. 52, 209, cat. 53; Röttgen 2002, 372, cat. 126.

Figura 3 Cavalier d'Arpino, *Incoronazione della Vergine*. 1590 ca. Affresco. Roma, Sant'Atanasio dei Greci

confronti della scena artistica romana, confermano la grande versatilità del giovane pittore nell'alternare la tecnica disegnativa, passando dalla pietra nera a quella rossa, fino all'uso dell'inchiostro. Il primo dei due raffigura *San Silvestro* **[fig. 4]**, riapparso da Sotheby's nel 2013 e restituito al Morazzone da Marco Simone Bolzoni (2016, 68, fig. 2 nota 13).[21] Il disegno è caratterizzato da un alto grado di finitezza esecutiva, dove l'artista, su carta cerulea, abbozza il profilo a pietra nera della figura del santo accompagnato dal drago, fissandone le forme attraverso un largo uso dell'inchiostro e della biacca. Alla stregua del *Sant'Ambrogio* di cui si è parlato in precedenza, oltre a mostrare il continuo interesse da parte del Mazzucchelli per la ricerca dei valori tonali e chiaroscurali del disegno, questo foglio attesta ancora una volta quanto sia stata importante per la sua formazione l'opera del maestro arpinate nella chiesa di Santa Prassede. Il santo, infatti, costituisce una rielaborazione dei santi che affollano la volta della loggia Olgiati tanto per i tratti distintivi del volto, quanto per la gestualità e la postura del corpo. La stessa impostazione arpinesca della cappella, con i due santi inquadrati entro due nicchie architettoniche, verrà ripetuta ancora una volta in età matura dal Morazzo-

21 Ringrazio nuovamente il dott. Marco Simone Bolzoni, per avermi inoltrato la foto del disegno ad alta risoluzione.

Figura 4 Morazzone, *San Silvestro*. 1595 ca. Pietra nera, matita nera, inchiostro bruno, acquarellature brune e biacca su carta cerulea, 321 × 245 mm. Ubicazione sconosciuta. Già Sotheby's, 05/07/2013, lot 265

ne nella Cappella dell'Ecce Homo del Sacro Monte di Varallo, per cui esistono due studi preparatori.[22]

Il secondo disegno, su cui vale la pena soffermarsi, è un foglio inedito conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi sotto il nome del Mazzucchelli che rappresenta uno *Studio per una figura femminile*.[23] La scelta di usare la pietra rossa, impiegata sporadicamente nell'arco della carriera del pittore, potrebbe costituire un modo ulteriore di accostarsi alle soluzioni grafiche adottate dal Cavalier d'Arpino all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento e dai due barocceschi senesi. La vicinanza con i tratti stilistici dell'*Incoronazione della Vergine* pubblicata sul catalogo della galleria milanese (Gilli 1985, cat. 41), specie nella forma ovale del viso e nei panneggi accartocciati degli abiti, fa supporre che il foglio fiorentino possa essere stato realizzato in circostanze assai prossime. Lo *Studio di figura femminile*, nonostante non possa essere considerato uno schizzo o uno studio preparatorio per alcuna opera pittorica del Morazzone, tuttavia può essere in qualche modo accostato alla figura di Maria nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* del Museo del Prado, ritenuta un'opera giovanile del pittore lombardo e in precedenza significativamente attribuita proprio a Francesco Vanni e poi al Cavaliere.[24]

Per terminare il discorso riguardo ai luoghi e ai pittori che hanno avuto un peso e un ruolo di primo piano nella formazione artistica di Morazzone, tanto da ipotizzare che avesse prodotto e portato con sé disegni di alcune opere romane a lui contemporanee, non si può escludere la Scala Santa. Del resto, come ricorda Baglione, l'artista aveva lavorato presso San Giovanni in Laterano a pochi passi dal nuovo santuario sistino, dipingendo nel chiostro una figura allegorica della *Giustizia*.[25] Purtroppo non si hanno riscontri nella produzione grafica del pittore lombardo di copie realizzate su modello degli affreschi che decorano uno dei principali cantieri avviati da Sisto V;[26] ma, se si prendono in esame alcuni fogli preparatori concepiti da Morazzone per la cappella della Flagellazione al Sacro Monte di

22 Stoppa 2003, 22, 212, fig. 35d; mentre il disegno preparatorio del profeta di destra è stato recentemente riconosciuto da Giulio Bora nella collezione di Mr e Mrs E.D. Baker (cf. Bora 2007, 304, fig. 5).

23 Inv. 14164, pietra rossa, larg. 101 × 172 mm. Iscrizioni: in basso sul *recto* a sinistra: «Moranzone» in caratteri antichi, nella parte alta ad inchiostro bruno «14».

24 Per la storia attributiva del dipinto si veda: Bolzoni 2013, 136 nota 304; Terzaghi 2012, 189 nota 20; Stoppa 2003, 22, ill. 5, 267, cat. OD1, con bibliografia precedente.

25 «Dentro il cortile di San Giovanni Laterano, in fàccia a San Giovanni in Fonte, havvi di suo una figura rappresentante la Giustitia a man diritta dell'Arme di Papa Clemente VII, in fresco, con assai gusto dipinti» (Baglione 1642, 285).

26 Per gli affreschi della Scala Santa si veda: Zuccari, in corso di pubblicazione; Zuccari 2020; Barroero 1993; Zuccari 1992, con bibliografia precedente.

Figura 5 Morazzone, *Studi per Cristo condotto davanti a Caifa e manigoldo per la spoliazione di Cristo*. 1608-09. Carboncino e biacca su carta cerulea, 264 × 385 mm. Ubicazione sconosciuta

Varese,[27] si può credere che possa aver ripercorso gli episodi veterotestamentari della Scala Santa per mezzo di prove grafiche da lui realizzate durante il suo soggiorno romano, poi rielaborate in maniera del tutto personale. In particolare, l'artista lombardo prende spunto dagli episodi dipinti nella rampa centrale con le scene della Passione di Cristo per evidenti ragioni iconografiche. Significativo è, infatti, il confronto per l'impostazione scenica con cui si articolano gli episodi cristologici di *Gesù davanti ad Anna* della Scala Santa e di *Gesù condotto davanti a Caifa* del ciclo pittorico varesino (Stoppa 2003, 22). Morazzone per la composizione studia la disposizione e i gesti delle due figure in primo piano e di Caifa sullo sfondo, come è facilmente intuibile nel disegno presentato all'asta da Christie's poco più di un anno fa **[fig. 5]**.[28] Poi, in un secondo momento, le inserisce nello sche-

27 Gli affreschi sono stati realizzati tra il 1608 e 1609.

28 Christie's London, 08/12/2020, lot 69, *Studi per Cristo condotto davanti a Caifa e manigoldo per la spoliazione di Cristo*, carboncino e biacca su carta cerulea, 264 × 385 mm. Iscrizioni: sul *recto*, ad inchiostro in basso a sinistra: «Moranzone», in caratteri antichi, e a fianco «36», in alto a destra ad inchiostro «52». Stoppa 2003, 195; Neilson 1974, 59. Il disegno era già stato messo all'asta come anonimo da Christie's London, 25/03/1969, lot 102. È interessante notare come l'artista studi uno dei personaggi che spogliano Cristo per l'affresco dello stesso ciclo con *Gesù Spogliato e portato verso la flagella-*

ma compositivo dello studio a carboncino e biacca su carta cerulea dell'Ambrosiana, riproposto nell'affresco nonostante alcune varianti.[29] Un'attenta osservazione di questi due fogli, oltre a rivelare le differenti fasi che coinvolgono il processo creativo dell'artista lombardo, permettono di notare come i personaggi di Gesù, Caifa e della figura che sale la rampa di scale, richiamino quelle nella Scala Santa di Cristo, Anna e del soldato in primo piano, anche se quest'ultimo in controparte. Si sono mostrati solo due esempi dei possibili rimandi che sono presenti nella produzione grafica di Morazzone alle pitture sistine, ma bastano a spiegare come l'artista possa eventualmente aver eseguito un canovaccio figurativo, quale memoria visiva ricavata dalle pareti della Scala Santa proprio quando era a Roma.

Si è tentato, dunque, attraverso i dati storici e artistici fino ad oggi disponibili sul pittore, di mettere in luce quanto il disegno fosse stato in un primo momento uno strumento di apprendimento e di sperimentazione e, in un secondo, di diffusione di un linguaggio figurativo romano in Lombardia. Questo partendo dalle probabili interazioni e dai rapporti che Morazzone ebbe con l'ambiente artistico dell'*Urbe*, che giocò un ruolo decisivo nell'educazione dell'artista, come emerge, forse ancor di più che in pittura, nel campo della grafica. Inoltre, allo stato attuale della ricerca, in assenza di prove materiali che possano certificare, in alcuni casi, l'esistenza di copie di Morazzone realizzate da modelli romani, eventualmente raccolte in taccuini – come accade a Federico Zuccari nei suoi viaggi – questa indagine rimane nel banco delle ipotesi, in modo che possa servire da stimolo per maggiori e ulteriori approfondimenti.

Bibliografia

Alberti, R. (1604). *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori et architetti di Roma*. Pavia.

Agosti, B.; Grisolia F.; Pizzoni M.R. (a cura di) (2016). *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*. Milano: Officina Libraria.

Baglione, G. (1642). *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*. Roma: Andrea Fei editore.

Barroero, L. (1993). «La Scala Santa». Madonna, M.L. (a cura di), *La Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Roma: De Luca, 127-35.

zione. La stessa figura la ritroviamo sulla sinistra del disegno preparatorio conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, inv. cod. F 154 inf. 1411, carboncino, su carta quadretta a carboncino, 198 × 170 mm: cf. Stoppa 2003, 194, fig. 19. Esiste un altro disegno conservato al Castello Sforzesco di Milano inerente alla composizione ma la cui autografia è davvero dubbia: Stoppa 2003, 195, fig. 19s.

29 Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. cod. F 254 inf. 1415, si veda: Stoppa 2003, 194, fig. 19 n con bibliografia precedente.

Berra, G. (2013). «Cardinal Federico Borromeo and the Choice of Painters to Fresco the Collegio Borromeo at Pavia». *The Burlington Magazine*, 155, 534-40.
Bolzoni, M.S. (2013). *Il Cavalier D'Arpino maestro del disegno.* Roma: Ugo Bozzi Editore.
Bolzoni, M.S. (2016). «Connoisseurship e disegno: il caso della "compagnia" di Giuseppe Cesari d'Arpino». Abl, S.; Aggujaro, A. (a cura di), *Il metodo del conoscitore, Approcci, limiti, prospettive*. Roma: Editoriale Artemide s.r.l., 65-82.
Bolzoni, M.S. (2019). «I Cavalieri Giovanni Baglione, Giuseppe Cesari d'Arpino e Cristoforo Roncalli tra tradizione e modernità». Abl, S.; Bolzoni, M.S. (a cura di), *La Scintilla divina. Il Disegno a Roma tra Cinque e Seicento*. Roma: Artemide Edizioni, 115-39.
Bora, G. (2009). «Fortuna di Morazzone disegnatore». Elsig, F.; Etienne, N.; Extermann, G. (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 299-307.
Bora, G. (2017). «Resta e il disegno lombardo». Bianco, A.; Grisolia, F.; Prosperi Valenti Rodinò, S. (a cura di), *Padre Sestano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*. Roma: Edizioni Oratoriane, 241-302.
Bora, G.; Scotti, A.; Bologna, G.; Alberici, C. (a cura di) (1973). *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni libri e stampe = catalogo della mostra* (Milano, 1973), vol. 3. Milano: Electa editrice.
Borsieri, G. (1619). *Il Supplemento della Nobiltà di Milano*. Milano: Bidelli editore.
Caramel, L. (1966). *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri.* Milano: Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
Ciardi, R. (1959). «Documenti e commenti sul Morazzone 2». *Critica d'Arte*, 33(6), 145-67.
Faietti, M. (2011). «Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle "Vite". Intersecazioni semantiche in Vasari scrittore». Faietti, M.; Griffo, A.; Marini, G. (a cura di), *Figura, ricordi e spazi*o. Firenze: Giunti Editore, 13-37.
Gabrieli, G. (1933-34). «Federico Borromeo a Roma». *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 56-7, 157-217.
Gilli, M. (1985). *Disegni lombardi dal XV al XVIII secolo.* Milano: Edizioni Inaz-Paghe.
Gregori, M. (a cura di) (1962). *Il Morazzone = catalogo della mostra* (Varese, 14 luglio-14 ottobre 1962). Milano: Bramante.
Heikamp, D.; Winner, M. (Hrsgg) (1999). *Der Maler Federico Zuccari ein Römischer Virtuoso von europäischem Ruhm = Tagungsband* (Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993). München: Hirmer.
Jones, P.M. (1997). *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano.* Milano: Vita e Pensiero.
Lorenzoni, M. (2016). *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*. Udine: Forum Edizioni.
Missirini, M. (1823). *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*. Roma: De Romanis editore.
Nicodemi, G. (1956). *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'"Abbecedario pittorico" di Pellegrino Orlandi*. Milano: A. Giuffrè.
Neilson, N.W (1974). «Review of Giulio Bora, *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*». *Master Drawings*, 12, 57-60.
Riedl, P.A. (1976). *Disegni dei barocceschi senesi: Francesco Vanni e Ventura Salimbeni = catalogo della mostra* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1976). Firenze: Olschki.

Röttgen, H. (2002). *Il cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore.
Ruggeri, U. (1982). *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*. Milano: Electa Editrice.
Salvagni, I. (2012). *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, vol. 1. Roma: Campisano Editore.
Salvagni, I. (2021). *Da Universitas ad Academia. La fondazione dell'Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina: le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, vol. 2. Roma: Società Roma Storia e Patria.
Spantigati, C. (1977). «Carlo e Federico Borromeo ad Arona, in Arona Sacra». Romano, G. (a cura di), *L'epoca dei Borromeo = catalogo della mostra* (Arona, 28 maggio-12 giugno 1977). Torino: Impronta, 91-7.
Spiriti, A. (a cura di) (2004). *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626): problemi e proposte = atti della giornata di studi* (Morazzone, Varese, 15 marzo 2003). Varese: DICOM.
Stoppa, J. (2003). *Il Morazzone*. Milano: Five Continents Edition.
Terzaghi, M.C. (2012). «Rome Seen from Milan. Rereading the Debuts of Painters from Lombardy and Piedmont in Rome». Vodret, R. (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio*. Milano: Skira, 188-207.
Vasari, G. [1550-68] (1996). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. A cura di P. Barocchi, R. Bettarini. Firenze: Studio per Edizioni Scelte.
Weiner, M.N. (1982). *Old Master Drawings. Autumn Exhibition Mia N. Weiner* (23 October-November 1982). New York: Mia N. Weiner Gallery.
Zuccari, A. (1992). *I pittori di Sisto V*. Roma: Palombi Editore.
Zuccari, A. (2019). «Arte, collezionismo, accademie e Riforma tridentina: Federico Borromeo tra Roma e Milano». Rocca, A.; Rovetta, A.; Squizzato, A. (a cura di), *'Studia Borromaica'. La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo 1618-2018, confronti e prospettive*. Roma: Bulzoni Editore, 13-48.
Zuccari, A. (2020). «Gli affreschi della Scala Santa e la Cappella di San Lorenzo dopo il recente restauro». Schroth, M.A; Violini, P. (a cura di), *La Cappella di San Lorenzo*. Città del Vaticano: Edizioni Vaticane, 41-71.
Zuccari, A. (in corso di pubblicazione). «Sistema gerarchico e pluralismo stilistico in età sistina. Un nuovo quadro attributivo per gli affreschi della Scala Santa». Schroth, M. A; Violini, P. (a cura di), *La Scala Santa e il suo restauro*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Two Diaries of 1962: Robert Craft – Xenia Stravinsky
Memorial Literature as a Historiographical Source of Igor Stravinsky's Portrait

Anastasia Kozachenko-Stravinsky
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Igor Stravinsky has a unique status as a cosmopolitan composer. He was called 'Russian European', 'the exile to an alien culture', 'the prodigal son of Russian art'. However, his national self-identification has always remained in question. Discourse about his belonging to one of the other nations appeared in the Russian field only after his 'return' to the USSR in 1962 for 21 days. This research is based on the diaries who accompanied Stravinsky during his tour in USSR: Robert Craft (American Conductor and Stravinsky's secretary) and Xenia Stravinsky (Stravinsky's niece). Comparing the two diaries provides an exciting opportunity to discover a new vision of Stravinsky's portrait from two opposite points of view, Soviet and American.

Keywords Igor Stravinsky. Robert Craft. Xenia Stravinsky. Return to USSR. 1962. National identity. Russian European.

Summary 1 Introduction. – 2 The Return of Stravinsky. – 2.1 Circumstances of Igor Stravinsky's Arrival in the USSR. – 2.2 The Criticism of the Composer's Work and his Image in the Soviet and American Chronicles. – 3 Semiological Analysis of two Diaries of 1962. – 3.1 The Image and Time of Stravinsky. – 3.2 Russian Language of the Early Twentieth Century and the Stravinsky's Speech. – 3.3 Soviet Musicians. – 3.4 The Church and Faith. – 4 Conclusion.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/018

> The event of the life of the text, its true essence, always develops on the boundary between two consciousnesses, two subjects. (Bakhtin 1986, 106)

1 Introduction

Igor Stravinsky's figure was discovered many times in monographs of different musical experts all over the world. His unique status as a cosmopolitan composer creates variable discourses. Stravinsky was called 'Russian European', 'the exile to an alien culture', 'the prodigal son of Russian art'. We can find some answers about the composer's national self-identity in his philosophical and artistic view. Nevertheless, it is still an open question who he really was. The problem of cultural-historical belonging and self-identity became a primary theme at the beginning of the twentieth century among Russian émigré.

The most common method to analyse the national status of a person is territorial belonging. Often an artist or a writer lives somewhere and writes his creations in a language that is not common and does not belong to this territory. There are many examples: Vitold Gombrovich lived in Argentina for a long time, then in France, but he was a Polish writer; Paul Celan was a Romanian-born German-language poet and translator; Adam Mickiewicz was a Polish writer, but still, he was regarded as a national poet not only in Poland and Lithuania but also in Belarus (Kobrin 2015). Extending this line, we can say the same about Igor Stravinsky. He was born in Oranienbaum in the Russian Empire. He lived for 26 years in France and then 31 years in the USA. The composer died in New York but was buried in Italy, in Venice. This makes us wonder whether he was Russian, French or American composer? An answer to this question could be found in his memoirs. However, the only autobiography he wrote, *Chroniques de ma vie* (I. Stravinsky 1935), was written and published when he was 53 years old and living in France, without knowing about coming changes in his private life and the whole world.[1]

In that period, Stravinsky was in the Looking-Glass, in a space that could accept neither his Russian blood nor his forward-looking European views. His 'world of art' was free of political, physical or language barriers.

1 In 1935 Stravinsky was still a citizen of France, where he lived with his family. Nevertheless, 1938-1939 brought tragic events. Tuberculosis (a deadly disease that was a cruel fate for the whole Stravinsky family) claimed the lives of two family members: first, Igor's daughter (Lyudmila died in November of 1938), then his first wife (Yekaterina died in March of 1939), and then his mother suddenly died in June of 1939. There was nothing that kept him in France. Besides, a successful tour in the USA, a course of lectures in aesthetics at Harvard University which the composer held, and, last but not least, the beginning of World War II, motivated Igor to move to the USA.

Stravinsky was free of borders, or it is better to say that his borders were very flexible and changeable depending on the idea of his artistic act (Castelnuovo 1987). His artistic experiments belong to an interdisciplinary field. They can be described as a transgression that 'aims to the limit' (Foucault 1994) and overviewing the inner and independent experience of the artist. His artistic and national position can be criticised from the same point of view: in Russia, he was not taken seriously as a composer;[2] in Europe, he was a man of an 'alien' culture.[3] At the same time, he spoke about himself like in the following example:

> – Я никогда не говорил ничего плохого ни о советской музыке, ни о советских музыкантах, – заявил Стравинский. – Все эти высказывания приписывались в интервью со мной недобросовестными журналистами. У меня же не было ни сил, ни времени опровергать их… (X. Stravinsky 1978, 86)
>
> I've never said anything terrible neither about Soviet music nor about soviet musicians, – claimed Stravinsky. – All these statements were made by unethical journalists who interviewed me. I had neither energy nor time to disprove them…

Stravinsky's self-identity evolved to change in different periods of his artistic career. Still, the discourse about his belonging to one of the other nations truly appeared in the Russian field only after his 'return' to his motherland. However, by then, his country did not exist anymore. In 1962 he came back to a new 'empire' of the Soviet regime for 21 days.

A unique source as memorial literature – two diaries – helps to research his national and artistic identity more objectively and in more depth. The first diary belongs to Igor Stravinsky's secretary, a conductor Robert Craft, and the second, 'everyday notes', belongs to his niece Xenia Stravinsky. These two historiographic sources allow us to analyse an artistic environment, a daily routine, and a musician's lifestyle **[fig. 1]**.

2 "Русская музыкальная жизнь сейчас остановилась. В России не выносят меня. Петрушка было исполнено в Петрограде в те же дни, что и здесь, и я видел, что в газетах мое сочинение полно сравнений в битьем посуды" (Nowadays, Russian musical life has stopped. I'm disliked in Russia. *Petrushka* was executed in Petrograd at the same time as here, and I saw that my composition was often compared with smashing plates in newspapers) (Varunts 1988, 12). Unless otherwise indicated all translations are by the Author.

3 "За границей меня постоянно пытаются отправить обратно в Россию – это происходит довольно часто с теми, кто пересекает границы собственной страны. Соперники стараются видеть в нас 'чужестранцев'" (Overseas, they always try to send me back to Russia – this happens quite frequently with people who cross the borders of their own country. Rivals try to see -aliens- in us) (Varunts 1988, 85).

The author of the first diary is Robert Craft. He met the composer in 1948 when they began their creative collaboration. In the beginning, he had the role of the Maestro's assistant, but then he became an equal partner. Craft compiled the librettos for *The Flood* (1962) and *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1960). After Stravinsky's death, Craft continued to compose and perform, and he sustained a close relationship with the composer's wife, Vera. In 2002 Craft's memoirs, *An Improbable Life*, were published. In this book, he told about his life before, during and after his friendship with Stravinsky. He laid particular emphasis on the way Stravinsky influenced his life. Together with Stravinsky, Craft published many of books on music and art. Special attention deserves *Conversations with Igor Stravinsky* (1962), *Dialogues and a Diary* (1963), *Themes and Episodes* (1967) and *Retrospectives and Conclusions* (1969).The books include records of conversations between Craft and Stravinsky, various interviews, essays, excerpts from diaries, etc. Nowadays, it is hard to say if these books reflect the thoughts of Stravinsky because many experts believe that Craft inserted in the books too much on his behalf.

The diary that belongs to Xenia Stravinsky gives absolutely another sight on the composer's arrival. Xenia kept an everyday diary that recorded every event all her life.[4] She lived in a house where the Stravinsky family had settled since 1881, and where Igor spent most of his 'Russian years'. Xenia inherited a part of the family archive from her grandfather Fyodor Stravinsky (the composer's father). He was a famous opera singer from the Mariinsky Theatre who had a wide variety of connections in the artistic world of Saint Petersburg and held the richest library of that time. Xenia devoted herself to holding the family's memory and continuously offered help and assistance to Stravinsky's art researchers. Her diary was published in her book *X.Y. Stravinsky about I.F. Stravinsky and his family*, but in 1978, it was censored. Fortunately, manuscripts and first versions of the book remained in the archive.

In her diary, Xenia wrote only about those things and people that she personally saw and me. The text of letters and diaries provides comments, containing essential information partially taken as from the family archive as from Xenia's research. This gives her book the possibility to combine the genre between memoirs and essays. None of the historians controverted the value of memoirs literature as a historical source. The importance of memories for a complete recreation of historical reality and for 'reviving' the historical description

4 This habit was inherited mainly from her family. Her grandfather Fyodor Stravinsky kept accountant books, which had records about some spending and notes that we can consider diaries. Then this practice was continued by his wife, Anna Stravinsky, and their kids as well.

Figure 1 Robert Craft, Xenia and Vera Stravinsky. 1962. Photograph. Moscow. Courtesy of Stravinsky Family Fund

was emphasised in every possible way. However, usually, this complex of sources is used by researchers only as supporting, illustrative material, not as a self-standing source. The role of memoirs has three main functions: improve our vision of historical facts, insert necessary specifics and give an emotional colouring to the research (cf. Chernomorski 1959; Tarle 1961; Mints 1979; Sidorzov 2000). Interestingly enough, the ability of memoirs is not only to carry 'live' information about past facts but also to give historians a 'concealed coded' way of knowing things that used to be or could be ignored. However, using this historiographical base through the analysis of diaries of two opposite cultures' representatives (who hardly spoke to each other because they did not have a common language,[5] but still both were very close ones to the composer) gives the image of Igor Stravinsky in a new perspective.

5 It is interesting to note that Xenia spoke only one foreign language, French. She knew English very badly and understood only some phrases. Robert Craft knew neither French nor Russian. That is why during the Russian tour, he was accompanied by an official translator, Alexandra Afonina.

2 The Return of Stravinsky

2.1 Circumstances of Igor Stravinsky's Arrival in the USSR

Over the years of separation from the motherland, many reasons had accumulated that impede Stravinsky's return. The composer's eldest brother lived in Russia, but they had lost contact due to political circumstances. Igor was very close to his brother Yury in the days of his youth. This is proved by a great number of letters, as well as family photos taken in Ustilug and Pechisky (estates where the family spent their summer). The war started in 1914, and Igor stayed abroad. Revolution and civil war in the latest years became the reasons why Stravinsky did not come back.[6] In 1925, Tatyana Stravinsky (Yury's daughter) visited her uncle in France. She stayed there more than half of a year, after which her whole family had the intention to move to Europe. But Igor didn't help his brother[7] with those plans. In 1937, the contact between the two families was completely lost.[8]

After the war, in 1945, Yury's widow (he died just before the war in 1941) Yelena Stravinsky tried to renew contact with Igor. In a letter she wrote was a request to find the composer's address. The envelope was addressed to Dmitry Shostakovich, whom she called with the word *Tovarisch* (rus. 'comrade'). It is quite impossible that Yelena didn't know his name. Most likely, this was due to the all-encompassing fear and stigma *Muddle instead of music* (Zaslavsky 1936). In his answer, Shostakovich gave the requested address and added:

6 His music was played in Russia in this period, and in 1925 Anatoly Lunacharsky wanted to invite Stravinsky to the USSR. The issue was discussed in the Politburo. It was resolved: "Not to object to the arrival of Stravinsky, Prokofiev and Borovsky". In August, Stravinsky received a letter from Nadezhda Bryusova, the poet's sister and vice-rector of the Moscow Conservatory. She wrote to him on behalf of Lunacharsky: "The Government agrees to your return to Russia. It agrees to give you full amnesty for all previously committed offences, even if such has occurred. At the same time, the Government cannot give guarantees of immunity in the event of any future counter-revolutionary behaviour". Stravinsky replied coldly in French, referring to the absence of a typewriter with a Russian font: "Madame, I was amazed to receive your kind letter sent on August 10, since I have never made such requests…". He declined the invitation due to high employment. During Stalin's time, Stravinsky was no longer invited (Abramov 2021).

7 Igor Stravinsky can be excused because his situation was also very hard: four children, a sick mother, a seriously ill wife, absence of stable income. Of course, he didn't know his brother's situation in Soviet Russia. Yury couldn't work as an architect because he was of noble birth. He had an illness that had a significant effect on him. Furthermore, the country progressed with hunger and punitive measures.

8 'Relatives in abroad' was a severe difficulty of a life of a prewar person, almost deadly danger. Tatyana her whole life concealed her visit to France in the 20s and tried not to make mention of this in questionnaires, and her son Roman never told his wife that he was a grand nephew of Stravinsky until he came.

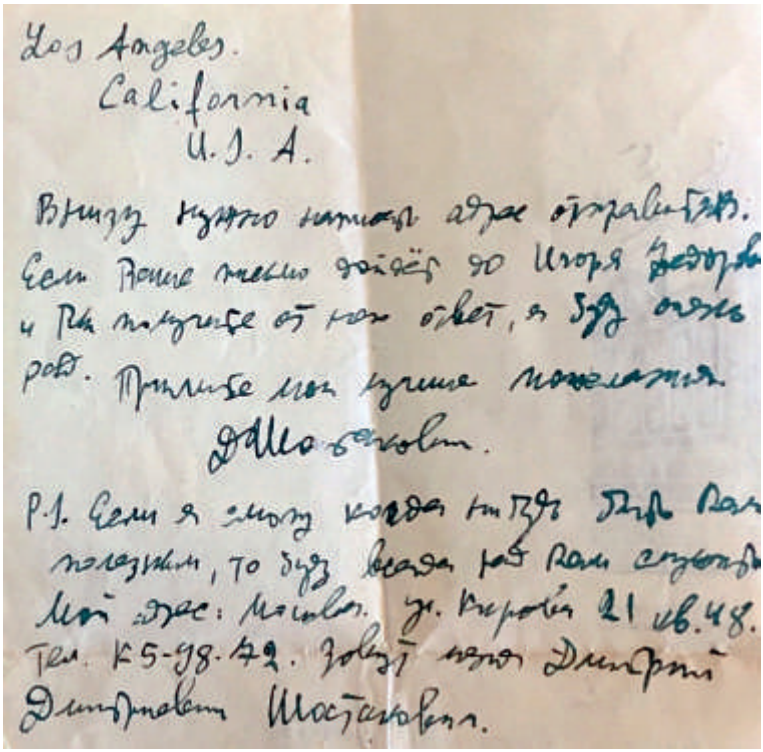

Figure 2 Dmitry Shostakovich, *Letter to Yelena Stravinsky*. September 29, 1945. Moscow. Courtesy of Stravinsky Family Fund

"My name is Dmitry Dmitrievich"[9] **[fig. 2]**. Correspondence between members of the Stravinsky's family was renewed in February 1947, but soon it was lost again because of Yelena's death.

The international situation in the late 1940s and early 1950s was the time when Joseph McCarthy launched a campaign in the United States that persecuted everything avantgarde, and when the bourgeois press covered life in the USSR in a particularly distorted manner. Stravinsky's name was used by unfair journalists, ascribing to him the most fantastic statements concerning the USSR and Soviet music. The composer didn't have the time and strength to confute all of them. It is known that Stravinsky allowed himself several insults concerning the Soviet music culture in *Poetics of Music in the Form*

9 Y. Stravinsky, *Letter to Shostakovich* 1945.

of Six Lessons (I. Stravinsky 1970). Obviously, such statements provoked some reaction among the Soviets. But in 1961 in Los Angeles, a meeting between Stravinsky and some Soviet composers resolved a lot of misunderstandings from both sides.[10]

In Stravinsky Family Fund had conserved a typewritten interview with a conductor Gennady Rozhdestvensky and Igor Stravinsky in 1962, which took place at the airport in Canada.

> Я хотел поехать в Россию в июне месяце, или в мае. Приезжали русские музыканты, композиторы из Союза русских композиторов, Хренников и другие, и нанесли мне очень милый визит. Я был очень рад с ними познакомиться, и они меня просили и им отплатить визитом. Я сказал, что с радостью и через год, они сказали, когда Вам 'стукнет' 80 лет, пускай 'стукнет' это в России, а нигде в другом месте. Я говорю, что с наслаждением, если только буду в состоянии осуществить, но оказалось у меня большие препятствия в смысле разных ангажементов в июне, и я решил отложить и сообщил им, что с удовольствием приеду; и теперь я собираюсь поехать в сентябре.
>
> I wanted to come to Russia in June or in May. Khrennikov and other musicians from the Union of Russian Composers paid me a lovely visit. I was thrilled to meet them, and they asked me to visit them as well. I told them that I would be happy to do that in a year. They answered that when I 'turn' 80, let it be 'turned' in Russia and not in some other place. If only I could do that it would be my pleasure, but it turned out that I had big obstacles in terms of various engagements in June, and I decided to postpone; now I'm going to come in September.[11]

10 In 2003, Tikhon Khrennikov, in an interview devoted to his ninetieth birthday, remembered: "Со Стравинским мы познакомились в Америке во время фестиваля, на котором выступали вместе с Кара Караевым. Игорь Федорович пригласил нас к себе на обед. Во время этой неофициальной встречи на его роскошной вилле я и пригласил композитора на родину. Мы решили добиться того, чтобы Игорь Федорович встретил в России свое 80-летие. Но в юбилейные дни его чествовали в Белом доме. Поездка осуществилась чуть позже. Встречали его восторженно, и я рад, что Стравинский попрощался с родными местами и ушел из жизни не врагом, а другом нашей общей родины" (I met Stravinsky in America during the festival, where we performed together with Kara Karayev, Igor Fyodorovich invited us for dinner. During this informal meeting in his luxurious villa, I invited him to the motherland. We decided to make sure that Igor Fyodorovich could celebrate his eighty's birthday in Russia. But on anniversary days, there was a celebration in his honour in the White House. His journey was realized a bit later. He was met enthusiastically, and I am happy that Stravinsky said goodbye to his home grounds and that he left this world as a friend of our common motherland) (Khrennikov 2003).

11 Rozhdestvensky, *Interview with Stravinsky in Canada* 1962.

Figure 3 State Symphony Orchestra of Moscow Philharmonic. Concert directed by Igor Stravinsky and Robert Craft (USA). Monday October 8, Tuesday October 9, season 1962-63. Leningrad. Courtesy of Stravinsky Family Fund

Stravinsky arrived in the USSR in 1962. This visit was announced in all official meetings not as a result of an exchange of artists with the USA but as a guest of the Soviet government. It is interesting that on posters and handbills of the concert the word 'USA' was printed only after the name of Robert Craft but not after Stravinsky's name **[fig. 3]**. However, American authorities had another point of view. At breakfast in the American embassy with Foy Kohler and Yekaterina Furtseva, an ambassador told that, as a Russian-American, Stravinsky was the only member of cultural links for both countries. The position of Igor was truly unique, as he was one of the few Russian artists who reached great heights in world prestige, after the giants of Russian literature of the nineteenth century. At the same time, he was *persona non grata* in Russia till the 1960s.

2.2 The Criticism of the Composer's Work and his Image in the Soviet and American Chronicles

Stravinsky arrived to USSR in the autumn of 1962. This visit was observed in many articles and different interviews with the composer. Still, all articles in the press had different and specific political colouration. It was due to the Cold War events and the beginning of the Caribbean Crisis. However, the criticism of the composer's work in the Soviet press had a more positive overtone than before. In 1929, *A Book about Stravinsky* was published by composer B. Asafyev under the pen name I. Glebov. The author examined the composer's work in details. He wrote not only positive feedback about Stravinsky but also some critics. For example, Asafyev described Stravinsky as a "brilliant technician-innovator" in the book. And at the same time, some contemptuous comments, saying that he used up created epoch and culture to the bottom (Asafyev 1977, 2).

In the post-war period, Stravinsky was defined as the main formalist by the Soviet critics. In articles of that period, the composer's music was described as opposed to Soviet musical ideas and was specified as a degrading one. He was accused of 'changeability' and 'bourgeois fashion conformism'. However, after the composer's return in 1962, he was politically rehabilitated.

In the American chronicle, Stravinsky's portrait was quite stable. It was mentioned that his music was incomprehensible but interesting. For example, in a 1937 article, his music was noted as "not the most soul-satisfying fare conceivable",[12] but at the same time very intriguing in his 'Stravinsky-ation' variations of music from the previous century. In a 1952 article it was mentioned that in his writings there is no classic "traditionalism, which any educated fool can see, but its great individuality of utterance […] new texture and mood".[13] Ralf Parker wrote a curious article in 1962. He was among the composer's minders during his tour. He wrote that there was uncertainty about the composer's coming to the USSR right to the end in view of the fact that it could be forbidden to play his music in Russia. Parker made a special emphasis on the fact that Stravinsky was incredibly happy to work with the Russian orchestra: "performed by Russians, he had discovered new possibilities in scores".[14]

As a counterpoint to Soviet and American chronicles, the diary records of Robert Craft and Xenia Stravinsky provide an idea of what was 'behind the image' broadcasted by the press. This material allows us to understand Stravinsky profoundly and reveal the compos-

12 *Concerts: Stravinsky and Dushkin in Joint List* 1937.

13 *New Stravinsky Opera Published in Vocal* Scores 1952.

14 Parker *Stravinsky in Russia* 1962.

er's Russianism more fully than ever (according to Craft). His stay at home on a visit[15] made possible to see how the surrounding reality influences his creative process:

> The picture of him *has* been given background, and the background does wash out a great deal of what, therefore. I had supposed to be 'traits of character' or personal idiosyncrasy. And perhaps I can now see the Soviet point of view of I.S.'s expatriate years as pillar-to-post course from circus to Hebrew canticle to – and indifferently – Roman Catholic Mass. (Stravinsky, Craft 1963, 233)

3 Semiological Analysis of two Diaries of 1962

Comparison of two diaries gives an exciting opportunity to find concealed and encoded information, which was evident only for people of the Thaw's era or time of John Kennedy. The role of the authors and their biography affect the interpretation of the texts. The image of the main character of the narration is transforming during the reading and shows decrypting signs. It allows the reader to travel through this code (Barthes 1989). These crossing descriptions of the same fact give a unique semiological base for the representation of the portrait of Stravinsky as the cosmopolitan composer. It is the transformation of the text that reveals a variety of contexts and arises in 'communication' between the two authors. If we consider these diaries as a semiotic system, it will be possible to open the plane of content after the plane of expression (Lotman 1970; Klejn 2011). Also, thanks to two conflicting views, Soviet and American, we can decrypt parallel signs (semiological analysis and interpretation) and give a new opinion of the composer's visit. In this article, we will analyse only several theses: the image of Stravinsky, Russian language and Russian speech, Soviet musicians, and the Church and faith.

First of all, essential to analyse the structures of diaries. Records of Robert Craft, dedicated to the coming of Igor and Vera Stravinsky and the author to USSR, contain a detailed description of twenty-one days (from September 21 to October 12) and the whole travel Moscow-Leningrad-Moscow. The first two weeks are described by Craft in much more detail. Perhaps this is due to the fact that during the trip he performed not only the role of secretary and composer's assistant but also conducted several concerts. Also, in the beginning, he described in every detail his impression of the 'exotic country' (it had only just started an epoch of unseen freedom after

15 In the answer to Mariya Yudina's letter Stravinsky wrote: "How strange – 'at home on a visit'. Our tragedy is that we can be only invited to this 'motherland'" (Abramov 2021).

the 'secret' speech of Khruschev in 1956[16]). Xenia Stravinsky writes about this in her diary:

> Вера Артуровна и Роберт были утомлены и под конец совершенно измучены этой трехнедельной круговертью, с ее обилием встреч, осмотров, приемов, посещений, знакомств, разговоров и, конечно, репетиций, концертов. Оба были как выжатые, постаревшие на несколько лет. Но Игорь Федорович не проявлял признаков усталости. Я видела его все время бодрым, радостным и даже как-то помолодевшим. (X. Stravinsky 1978, 164)

> Vera Arturovna and Robert were tired and, in the end, absolutely exhausted by these three weeks circular motion with its vast amount of meetings, sightseeings, dinners, visits, acquaintances, talks, and of course, rehearsals and concerts. Both were as squeezed oranges and became older. But Igor Fyodorovich didn't show any evidence of tiredness. I saw him cheerful all the time, joyful and even younger.

The diary of the composer's niece Xenia Stravinsky is unique. As we said before, it has detailed comments concerning various subjects, descriptions of private conversations with her uncle, and it includes just a part of the trip. The diary finishes on October 9. Xenia lived and worked in the city on Neva river and couldn't come back to Moscow with the *trio*[17] where they stayed the last three days before leaving the USSR forever.

16 On February 25, 1956, on the last working day of the 20th Communist Party Congress. The general secretary Nikita Khruschev gave a report *On the Cult of Personality and Its Consequences*, in which terror of Stalin and punitive measures were discussed additionally. In spite of confidentiality, news about the report was spread instantly: first in the Eastern bloc countries. Then the text was published in the USA, and almost at the same time it was pushed in USSR.

17 Xenia in her diary called *trio* the guests from the USA: Igor Stravinsky, his wife Vera and Robert Craft.

3.1 The Image and Time of Stravinsky

The beginning of the two diaries has different tones. Robert Craft describes an aircraft touchdown and a meeting with delegation at the airport in a satiric style. Xenia writes with the accuracy of time, with a sense of flutter and even fear. Craft interestingly describes landscapes, which they fly over. His disrespectful comment *caviare et merde* has quite a curious explanation that can be found only in notes of Xenia:

Robert Craft	**Xenia Stravinsky**
Nearing Moscow, we fly low over forests turning yellow, meadows still green, lakes, boat-busy rivers and canals: an unexpectedly rich and tidy landscape to one who has imagined something muddy and sprawling – the Russia I.S. characterizes as a combination of caviare et merde. (Stravinsky, Craft 1963, 224)	At 15 o'clock Mariya Veniaminovna picked me up in a taxi. On our way to the airport, we were overtaken by opened trucks full of soldiers in Napoleonic dresses of 1812. They were going to Borodino, where was taken place the filming of *War and Peace*. (X. Stravinsky 1978, 100)[18]

Indeed, the filming of *War and Peace*, directed by Sergey Bondarchuk, started on September 7 in 1962. In the beginning, they shot the scene of the city's arsonists (the episode was included in the last fourth series). So, the picture of 'caviar and shit' turned out to be just only decorations to the film. Another remarkable moment is a moment of welcome:

Robert Craft	**Xenia Stravinsky**
I.S. emerges, bowing deeply – a gesture out of another era, as his dark glasses are glaringly symbolic of another kind of life (Hollywood, I regret to say). (Stravinsky, Craft 1963, 224)	Igor Fyodorovich appears. He takes off the hat, welcomingly waves it and smiles. He wears a black coat, a grey felt hat, and sunglasses. Vera Arturovna and Robert Craft follow him. (X. Stravinsky 1978, 102)[19]

Photos of 1962 have portraits where Stravinsky was wearing sunglasses **[fig. 4]**. Robert Craft comments on this image as an exclusively American habit. In the 1950s, sunglasses were a symbol of improving quality of life and self-esteem. They were perceived more as a pres-

18 В 15 часов за мной заехала на такси Мария Вениаминовна. По пути в аэропорт то нас обгоняют, то мы их, – открытые грузовики, полные солдат в наполеоновской форме 1812 года. Они едут на Бородинское поле, где идет съемка фильма *Война и мир*.

19 Появляется Игорь Федорович. Он снимает шляпу, приветливо машет ею, улыбается. На нем черное пальто, серая фетровая шляпа, темные очки. За ним Вера Артуровна и Роберт Крафт.

entation of yourself than protection from the sun. "You look through your glasses… And all the others look at them" was the slogan of an advertising company Tura.

However, this American image, cold and distant, which scared the composer's niece from the very beginning,[20] quickly faded away, and Igor changed into a man of 'that very epoch', who came back 'home'. The composer showed all that Russianness that was hidden even from the eyes of his secretary. Extracts from both diaries are noteworthy. They allow us to analyse Stravinsky's particular traits of behaviour and character.

Robert Craft

Forty-eight hours ago, in Paris, I would have denied with full conviction, that I.S. could ever be at home here again, not in the political Soviet Union, but in 'Russia'. Yet, even a half-century of exportation can be forgotten in a night. (Stravinsky, Craft 1963, 230)

I.S. does regret his uprooting and exile more than anything else in his life, which I say not because of a few emotional speeches, even though they have come from the depths, but because of his change of nature in Russia, and the perspective of it from Russia outside. (46)

Xenia Stravinsky

Uncle immediately turned out to be so close. Already in a few days, I felt as if I'd known him for a very long time. The face of Igor Fyodorovich didn't look like my father's face, but at the same time, they were alike in manner of speaking and gestures. He had my father's hands, and he spoke in the pitch of a voice that we had in our family. The voice of 'family blood' was so strong that all the time, I felt joy and great happiness, as if I had found someone close, whom I considered lost. (X. Stravinsky 1978, 143)[21]

20 "Когда я ждала дядю, то не знала, какой он. Меня очень пугало, что он знаменит. Я не принадлежу к тщеславным людям, которым импонирует общение со знаменитыми людьми. Наоборот, я никогда не стремилась к сближению с ними. Но ведь это был брат моего отца, которого я так любила!" (When I was waiting for my uncle, I didn't know what kind of person he was. The fact that he was famous scared me a lot. I don't belong to vain people who are appealed by interaction with famous people, quite the opposite, I've never aimed to become close with them. But this was my father's brother, whom I loved so much!) (X. Stravinsky 1978, 143).

21 Дядя сразу «оказался» такой родной, свой, близкий. Уже через несколько дней я чувствовала, будто знаю его очень давно. Лицом Игорь Федорович не был похож на моего отца, но одновременно так неуловимо схож – и манерой говорить, и жестами. У него были совсем папины руки, говорил он таким же тембром, как у нас в семье. Словом, голос «родной крови» был так силен, что я все время ощущала радость и большое счастье, как будто обрела кого-то близкого, кого считала потерянным.

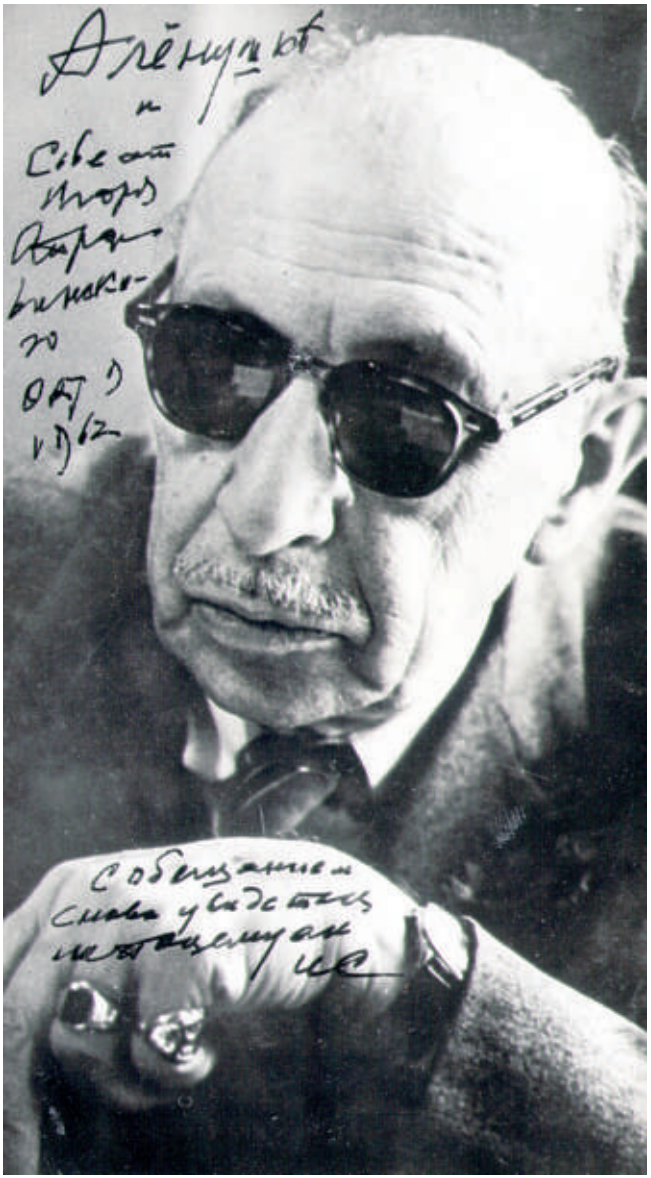

Figure 4 Potrait of Igor Stravinsky, dedicated to his grandniece Yelena Stravinsky. 1962. Photograph. Leningrad. Courtesy of Stravinsky Family Fund

Almost immediately, Stravinsky and his wife Vera were happy to be in the Soviet reality. They fully felt that they had regained their homeland and were proud of everything Russian.

Robert Craft	**Xenia Stravinsky**
His 'defense of Russia', too, is virtually complete. "What a beautiful factory. Chudno apartment house". (Stravinsky, Craft 1963, 232)	New high-rise buildings in the suburb area of the city were commented as: – What beautiful houses! He joyfully spoke about simple wooden houses with carved platbands and cornices:
To right and left, everything is 'chudna' or 'krassiva', and he has a story to tell about each building. (249)	– These are Russian houses, how sweet! (X. Stravinsky 1978, 119)[22]

In these passages, one can see the image of Russia, where it appears in the spatial category of the endless steppe; time stratifies and becomes conditional. The sign of time has become a research topic of many philosophers. Theodor W. Adorno explores Stravinsky's time as a metamorphise into space. From his point of view, time disappears from the composer's music (Adorno 2001). Another example is Ezra Pound's treatise on harmony. He was a passionate apologist of the composer's methods of handling time. He writes that Stravinsky creates in his composition the so-called time-space, which obeys horizontal lines of counterpoint, and it is a best-designed figuration in time (Pound 2000). Perhaps, in this regard, Craft notices that changes in Stravinsky are strongly associated with the sense of this Russian timescale, whereby visitors come to teatime and talk till midnight.

Stavinsky complains that believes about USSR sometimes run to absurd visions specially in abroad. Craft writes that Moscow is undoubtedly not 'gloomy' and people are not 'depressed' or 'unhappy', at least not more than in other countries. Leningrad seems deserted and melancholic. Late in the evening, it looks like Venice in wintertime. He finds through urban landscapes barns and Russian houses (*izba*). Among megalopolis residents, he sees people in headscarves, caps, and high boots going to work. These images Stravinsky used in ballet *Petrushka*. And it explains why the composer felt at home even if he came back to 'the country which doesn't exist anymore'.

22 Одобрительные комментарии вызывали новые многоэтажные жилые массивы на окраинах: – Какие чудесные дома! Про домики московских пригородов, эти незамысловатые деревянные домишки с резными наличниками и карнизами, он радостно говорил: – Это русские избы, какая прелесть!

3.2 Russian Language of the Early Twentieth Century and the Stravinsky's Speech

Many people mentioned that Igor Stravinsky became a different man when he spoke his native language even though he was fluent in several European languages. It is necessary to separate the concept of 'language' and 'speech' as social from an individual, essential from incidental. Stravinsky's Russian speech is a distinctive feature of his individuality, which definite sign system of meaning with acoustic connection (Saussure 2004). Symbiosis of the native language of the composer and staying at the place of his birth gives us a new way to discover his portrait. Some found that the Russian language of the composer was a bit different, that he spoke with an accent, but this statement is not correct. He spoke the same language as the intellectuals in the early twentieth century. This way talked the aged immigrants in the west, e.g., Stravinsky's brother and his wife, but their diction modernised little by little. It was said that in Hollywood, Stravinsky could speak Russian all day long nearby his Russian family if he had such an opportunity. Stravinsky often used diminutives words that annoyed people abroad. Craft described this unique Stravinsky's feature language of the past century as endemic.

> Tonight, for example, he has asked the waiter for a spoon-*chik*, which V. considers a "*petit-bourgeois* solecism of a very revealing kind", even though she has always held that I.S. is a pure hundred-percent Russian whose "international sophistication was invented by and is an imitation of Diaghilev". I.S. has begun to call his niece Xenia, "Xeniochka", and this seems remarkably inapposite. (Stravinsky, Craft 1963, 233)

During the composer's 'absence' in Russia, the language suffered severe changes. The vocabulary was transformed significantly. It was due to the social-political changes and the increasing influence of scientific and technical revolution on formal and speaking language. A lot of words that denoted significant notions became unnecessary. The separation of the church from the state, the destruction of churches, the abolition of teaching the law of God in educational institutions also led to the oblivion of the church, liturgical vocabulary, and, accordingly, Russia of the composer's youth. The composer's wife mentioned several times that while being in the USSR, Stravinsky used 'childhood's phrases'. In the Stavinsky family, the Russian language was never forgotten despite all linguistic changes of his native speech on political and social levels. It is noteworthy that all his children (Theodore, Sviatoslav, and Milène) who left Russia being kids spoke and wrote Russian without spelling and style mistakes.

3.3 Soviet Musicians

Stravinsky's Russian tour had great success in Moscow and Leningrad. There were four concerts in the great hall of the Moscow Conservatory and two in Leningrad in the grand hall of Philharmonic. The state Philharmonic Orchestra of the USSR performed the first two Moscow concerts. There were such compositions in the programme as *Ode* (1943), *The Rite of Spring* (1913), *Orpheus* (1947). In two other concerts, there was a change. The State Symphony Orchestra of Moscow Philharmonic performed with the programme, where were *Symphony in Three Movements* (1945), *Capriccio for Piano and Orchestra* (1929), *Feu d'artifice* (1908) and *Suite* from *Petrushka* (1911). In Leningrad, the programme was a bit different: *Feu d'artifice* (1908), *Le Baiser de la fée* (1928) and *Suite* from *The Firebird* (1910). Igor Stravinsky and Robert Craft conducted all the concerts. Rehearsals with orchestras were every day and were quite successful. According to notes in the diaries of Craft and Xenia, musicians were highly experienced. It was the first time Igor Stravinsky worked with an entirely Russian orchestra **[fig. 5]**. Despite some mistakes, it was an extraordinary experience.

Robert Craft

Am ensemble being harder working that European orchestras generally. And *Le Sacre*, played with an emotion I can describe only as in-Teutonic, is a different piece. The sound does not glitter as it does with an American orchestra, and it is less loud, though still deafening, though still deafening in this small and live room. […] This is very agreeable to I.S., and so is the general sobriety; the violinists do not weave with passion as Russian violinists are wont to do abroad. (Stravinsky, Craft 1963, 227)

Xenia Stravinsky

Uncle tells us that he is delighted with the orchestra. The rehearsal was successful. He liked the orchestra; many musicians were great. Members of the orchestra were very kind to the famous compatriot. (X. Stravinsky 1978, 114)[23]

Valery Popov, one of the musicians from the State Symphony Orchestra, described his work with the Maestro. He remembered that Stravinsky characterised the performance of the Russian orchestra as 'negligent' (tuba was off-key, cymbals were late, etc.). Still, he liked the Russian version of his music: e.g., the daze effect at the beginning of the composition (solo of bassoon) and the whole nature of the

23 Дядя рассказывает, что очень доволен оркестром, репетиция была удачной. Оркестр ему нравился, многие музыканты – великолепны. Оркестранты очень сердечно и с энтузиазмом отнеслись к прославленному соотечественнику.

Figure 5 Valerian Bogdanov-Berezovsky and Igor Stravinsky in Philharmonic grand hall. 1962. Photograph. Leningrad. Courtesy of Stravinsky Family Fund

performance. The Russian composer concluded that the *Russian* orchestra played *Russian* music in a *Russian* manner (Popov 2014, 77).

During the tour, musicians called Stravinsky by name and patronymic, which gave the composer and musicians a common ground, according to Craft. Robert mentioned that family relations were established between them which is exceptionally usual for Russians (Stravinsky, Craft 1963, 229). Tribal naming model (name, patronym and surname) is a feature of the Russian language, and it is not coincidental. It has sacred meaning from the Orthodox Christian Trinity (the Father, the Son, and the Holy Spirit) as opposed to the West European (the Father, and the Son, or Madonna, and Child). In the Russian language, there are several types of patronymics, with different suffixes. Patronymics that in modern Russian end with *-vich*/*-vna* were not so common before the Revolution and were the prerogative of noble families. Later, the tribal naming system was used in the Soviet Union and became a prioritized way to call unknown people or members of one family (Verbitskaya 2015). In her diary, Xenia called the composer more often 'Igor Fyodorovich' and less 'uncle'.

However, not all of the music performances were successful. The *trio* was invited to visit Stravinsky's ballets in the State Kremlin Palace during their stay. But the compositions were poorly prepared because of clashes between orchestras during tours.

Robert Craft

The music and the staging are hardly recognizable, especially in *Petroushka*, which is much less "Russian" to us. The *Firebird* is the best-performed and best-received but, then, it is the prototype of the Soviet ballet in many respects including length, sentimentality, and, I regret to say, musical quality. […] When the *Firebird* begins – or seems to: the *tempo* is strange and the sound unbalanced – a shout of "Viva Khrushchev" comes from somewhere below. […] At the end of the *Firebird*, Khrushchev stands to applaud, but I.S. has vanished before the first curtain call. (Stravinsky, Craft 1963, 236)

Xenia Stravinsky

The day before the concert, M.V. Yudina, who worked on the exhibition for Stravinsky's arrival, called me from Leningrad and asked: "For goodness sake, make sure that Igor Fyodorovich misses the first ballet – *Orfey*". She still hasn't heard a new conductor. It was a postwar composition, which was never performed here before. But even *Orfey* by Prokhorov, displeased her.

As soon as the curtain was drawn, I addressed my first question full of fear:

– Well, how about *Orfey*?

– Not good, but I understand. This music is still unknown here.

After the end of *Petrushka*, I asked again: "Well, how about it?" Uncle's face was gloomy, upset.

– Shame on them! Why couldn't they learn this composition? I can understand that *Orfey* is a new ballet, but this one has been on stage for 50 years! This ballet is a well-known!

The *Firebird* started. Decorations looked small. Last notes had hardly played, he stood up for a moment and said:

– Let me go, hurry up, hurry up… let's go!

I let him pass and chase after him. He went to the exit quickly with a walking stick. I managed to get his coat and run out to the car. (X. Stravinsky 1978, 116-17)[24]

24 Накануне мне звонила из Ленинграда М.В. Юдина, работавшая там над оформлением выставки к приезду Стравинского, и просила: «Бога ради, устройте так, чтобы Игорь Федорович не попал на первый балет – „Орфей"». Она еще не слышала нового дирижера, но даже у Прохорова «Орфей», это послевоенное сочинение, никогда еще у нас не исполнявшееся, ей не нравился.

После занавеса мой первый вопрос со страхом:

– Ну, как «Орфей»?

– Не важно, но я понимаю, эту музыку у вас совсем не знают.

После конца «Петрушки» я опять спросила: «Ну как?» Лицо у дяди было мрачное, расстроенное.

– Как им не стыдно. Почему они не могли разучить эту вещь? Я понимаю, «Орфей» – новый балет, но этот идет уже 50 лет! Это всем известная вещь!

Началась «Жар-птица». Декорации выглядели мелко. Не отзвучали еще последние ноты в оркестре, как он уже привстал и сказал:

– Пусти меня, скорее, скорее… идем!

Я пропустила его и бросилась за ним. Быстро, с палочкой он прошел к выходу. Я успела на ходу надеть на пего пальто, и он вышел к машине.

This story didn't have resonance. All people who saw and knew about this didn't say anything. Stravinsky understood that he was invited to the USSR as a special guest and that criticism of the staging in the State Kremlin Palace could influence his further journey in Russia. Xenia mentioned that somebody told the orchestra that Stravinsky remained pleased with the performance. But they didn't believe it, because they knew that the music sounded terrible. Later, someone called a composer's niece and asked why Stravinsky didn't show up after the show as he did previously after other performances. But Xenia had to answer this question evasively.

3.4 The Church and Faith

The influence of orthodox traditions on Stravinsky's art is a complex issue. It was analysed in various researches (Alfeevskaia 1973; Glivinski 1992; Ponomareva 2011; Baranova-Monighetti 2021). According to the accountant books of the composer's father, the Stravinsky family was not very churchly but adhered to certain traditions. Stravinsky sometimes diverged from the church, but he always stayed an Orthodox Christian. In France, in Paris, he was a parishioner of the church of Alexander Nevsky on Daru street. As he remembered, it was a Russian quartier with its Russian shops, bookstalls, restaurants, cafes, jewelry, and antique shops (Varunts 1988). At the same time, he didn't accept severe restrictions of any religion, as he believed that "everyone should pray in their own language because God, unlike humans, understands any language" (Varunts 1988, 211). During the visit to the USSR, Stravinsky was asked if he had ever accepted Catholicism. He answered that those were only another speculation of the press.[25] In both diaries we can find the theme about the church, including the visit to the Novodevichy Convent:

Robert Craft	Xenia Stravinsky
This excursion, at V's insistence, is, I think, against the wishes, unexpressed, of Alexandra and Karen. The Novodevichy, decaying behind ancient walls, is an island of the old Russia. […] a priest in a white cassock is officiating before an elderly congregation. A few of the more fervent lie kowtow in the prostrate	We were in a quartal of old Moscow, Novodevichy Convent, with a bell tower, dome, temples, churches surrounded with fort walls. Involuntarily Igor Fyodorovich wanted to go there and visit the convent. Our car stopped in front of the gate. Uncle couldn't walk far. We wandered near the entrance and

25 As Xenia says, the reason was that the orthodox church service allows only vocally choral music without background music. But Stravinsky, in his art, tended towards joining of vocal and instrumental principles, and precisely in that way, catholic compositions *Messa* (1944-48), *Canticum Sacrum* (1955) and *There* (1957-58) with lateen text were created.

> This excursion, at V's insistence, is, I think, against the wishes, unexpressed, of Alexandra and Karen. The Novodevichy, decaying behind ancient walls, is an island of the old Russia. […] a priest in a white cassock is officiating before an elderly congregation. A few of the more fervent lie kowtow in the prostrate crossficall position I.S. sometimes used to assume at his own devotions in the little Russian Church in Hollywood. This unexpected look behind the door had driven a wedge, however slight and transparent, between the I.S.'s and their escort, though the visit was in no outward sense opposed be them, and paraphs we are mistaken even in having felt their silent resistance. (Stravinsky, Craft 1963, 228-9)

> came inside a church, which appeared unremarkable: it had decorations and holy images of the 19th century. Igor Fyodorovich was walking around the hall, stopping and looking at the sacred icons. We took a walk in an old cemetery, which was around the church, looking at monuments of the nearest graves. There were remarkable tombstones of the beginning of the past century, and names on them could tell a Russian man a lot of things. (X. Stravinsky 1978, 109)[26]

The relationship of the Soviet Government with the church at that time was very complicated. There was a massive propaganda campaign, including the so-called renegade parade, when a fairly noticeable number of clergymen and seminary teachers publicly declared their renunciation of the faith and the Church at the suggestion of the Soviet authorities. Probably this was one of the reasons why Karen Khachaturian and Alexandra Afonina reacted quite negatively to visit the convent and tried to convince Craft that such places were nothing more than a survival of past times. The destruction of the monastery was because of the administrative reform in 1961. The priests and the parish rector were removed from the management of economic activities, and all work was transferred to the churchwarden. This was an important step by the Soviet Government to acquire instruments of control over the church. Xenia's note is very restrained for apparent reasons. However, the commentary[27] on the tombstones speaks of the composer's memories of lost Russia. Stravinsky could see graves of Anton Chekhov, Fyodor Chaliapin, Vladimir Mayakovsky, etc.

26 Островок древней Москвы, Новодевичий монастырь с колокольней, куполами, соборами, церквушками, окруженными крепостными стенами. Невольно Игоря Федоровича потянуло туда, и ему захотелось проехать к монастырю. Наша машина осталась у ворот. Далеко ходить дядя не мог. Мы побродили близ входа, зашли в действующую церковь, которая оказалась малопримечательной: с убранством и иконами XIX века. Игорь Федорович побродил в притворе, останавливаясь и разглядывая иконы. Прошлись по старинному кладбищу, которое окружает церковь, разглядывая памятники ближайших могил. Есть среди них примечательные надгробия начала прошлого века и имена на них, много говорящие русскому человеку.

27 There was a specific directive concerning the attitude of the Soviet person to the church. The book was published during the Soviet era and was censored.

Stravinsky almost did not visit other cathedrals or churches during the tour. The Soviet Government did not plan it. But one of the notable places he saw was the St. Nicholas Naval Cathedral in Leningrad. This visit became possible only for one reason. The preparations for the scheduled family dinner in the childhood home of Stravinsky on the Kryukov canal were delayed. Alexander Yakovlev, the husband of Xenia and her nephew Roman Dobrotin decided to make a short excursion for the *trio* near the house. Notes of Craft that he made in his diary are pretty impressive:

> In his reminiscences, I.S. has hardly mentioned the green, white, and gold Nikolsky Sobor,[28] which is an architectural marvel even in this city. The omission is surprising because the Nikolsky is so near his home that the belfry, a separate building, can be seen from the street in front of his house; and not to mention that belfry – he never has – is like living a block from. But not mentioning, the Taj Mahal. (Stravinsky, Craft 1963, 254)

This comment cannot be valid because the St. Nicholas Naval Cathedral was the closest to an apartment on the Kryukov canal. First of all, the priest Ilya Kedrov, who performed the rite of baptism for newborn Igor, served in that cathedral. Secondly, the funeral service and liturgy of the composer's father took place in St. Nicholas Naval Cathedral. Whole family attended this sad event. It was evidenced by numerous newspapers (Peterburgsky listok No. 322 1902; Novoe vremy No. 9772 1902; Peterburgsky listok No. 306 1903). It is striking not only this omission, which was not known Stravinsky's bibliographer but also Craft's records about visiting the cathedral by the composer's relatives:

> I.S.'s niece's husband and son-in-law accompany us, albeit with an air of derring-do. They have lived a block away most of their lives, and both are architectural engineers,[29] but they have not ventured inside the church before. (Stravinsky, Craft 1963, 255)

Of course, both of them visited the cathedral several times. Besides, Roman Dobrotin came from a family of churchmen. Perhaps, Craft was mistaken because of the complexity of translation. But we should not exclude the fact that it could be the fear of Soviet people, to acknowledge that they had visited the cathedral before.

28 Nikolsky Sobor (in Russian) – St. Nicholas Naval Cathedral.

29 This statement is also incorrect – Alexander Yakovlev (1909-1997) was an architect, later the deputy chief architect of the Leningrad region. And Roman Dobrotin (1928-1980) was a scientist, at that time – a candidate of chemical sciences – and later a professor at Leningrad State University, director of the Apartment Museum D.I. Mendeleev.

4 Conclusion

The diaries of Robert Craft and Xenia Stravinsky are unique historiographic sources. They help to examine the image of Igor Stravinsky from two different cultural angles and give the idea about the Soviet daily life of Khrushchev's times and their characterization from the American point of view. This question supposes independent systematic research. We would like to mention three particularly interesting points. First of all, Craft notes a special multi-nationality in Moscow[30] while in the USA, there was racial segregation:

> The costumers – Indians in saris among them, a party of Italians very happy to find *espresso* on the menu, and Chinese who are the 'best dressed' people in the room. (Stravinsky, Craft 1963, 225)

> In front of us are turbaned heads from the faces, yellow faces, square faces, slant-eyed faces. (236)

Secondly, during numerous meetings with Soviet composers, Craft concludes that American and European musicians openly show their dislike to each other. At the same time, Russians cooperate and work together as one professional unit even if they do not like each other. In one of many conversations between Craft and Afonina, she pointed that in the USSR there is no a personality cult.

Thirdly, interesting to examine characteristics given to the Russian nation:

> Russian are: hospitable; sentimental; optimistic (more than Americans, at any rate); patient (an amazing capacity to stand on queues, especially in Leningrad); garrulous (I.S. has not stopped talking since he arrived); direct (the compliments, not to say encomia, they tell in their toasts), but not frank (they will hide the reason for something they do not wish to reveal, like dogs burying bones); fundamentally friendly (they are more friendly to us than we are to them, certainly, even though they are the more suspicious of political sentiments). (Stravinsky, Craft 1963, 261)

30 The idea of the Soviet Union, in principle, implied a combination of different nationalities. The appearance of foreign guests was quite noticeable. In January 1960, the Central Committee issued a decree on expanding cultural ties with Africa south of the Sahara. In February, the Patrice Lumumba University was established in Moscow, named after the Congolese independence leader Patrice Lumumba. From 1959 to 1960, only 72 students were from the Black Continent and studied in the USSR. Then in 1961, there were more than 500 of them.

Craft imposed this sheds light on many of the composer's behaviors. Stravinsky's garrulousity appears in long speeches and interviews. The frankness is expressed in soul-baring, when Stravinsky confesses to his weaknesses, in some misunderstanding of surrounding events or people. Sentimentality reveals especially impressively in Leningrad, in the city of the composer's childhood, and also in the composer's willingness to get his motherland back.

> I am certain that to be recognized and acclaimed as a Russian in Russia, and to be performed there, has meant more to him than anything else in the years I have known him. And when Mother Russia restores her love, forty-eight years are forgiven with one suck of the breast. (Stravinsky, Craft 1963, 247)

This journey through the deeply personal memories of two close people to Stravinsky creates a multi-level map of symbols and signs. It helps to deep in the discourse of Stravinsky's definition as either a Russian or a cosmopolitan composer. To study the theme of national identity, it is necessary to examine three factors: sources (i.e. origin, education, interests); context (i.e. environment, social and cultural situation, impact of current cultural streams) and art as the most powerful marker of national identity. It is not without reason that the Department of Immigration, put in the first place the place of birth, and citizenship in the second. However, Stravinsky's trip or 'return' to his homeland in 1962 is fundamentally important for analyzing the transformation of his visual-musical gesture and provides the key to the study of his cultural self-identification.

Abbreviations

V Vera Stravinsky – Igor Stravinsky's second wife
I.S. Igor Stravinsky

Bibliography

Abramov, V. (2021). "*Na rodinu v gosti". Transatlantichesky geny Stravinskogo* ('At Home on a Visit'. Stravinsky's Transatlantic Genius). https://www.svoboda.org/a/31247922.html.

Adorno, T. (2001). *Filosofia novoy muzyki* (Philosophy of New Music). Ed. by K. Chuhrukidze; transl. by B. Skuratova. Moskva: Logos.

Alfeevskaia, G. (1973). "'Simphonia psalmov' Stravinskogo" (Stravinsky's Symphony of Psalms). *Stravinsky I. Stat'I I materialy* (Stravinsky I. Articles and Reviews). Moskva: SK, 250-76.

Asafyev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom* (The Book About Stravinsky). Leningrad: Muzyka.

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Transl. by V.W. McGee. Austin (TX): University of Texas Press.

Baranova-Monighetti, T. (2021). "Stravinsky's Music Library in the Context of His Biography and Work (Based on Archival Materials from Paul Sacher Foundation)". *Music Academy*, 2, 38-77. http://doi.org/10.34690/148.

Barthes, R. (1989). "Smert' avtora" (The Death of the Author). Kosikova, G. (ed., transl.), *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* (Selected Works: Semiotics: Poetics). Moskva: Progress, 134-88.

Castelnuovo, E. (1987). "La frontiera nella storia dell'arte". Ossola, C.; Raffestin, C.; Ricciardi, M. (a cura di), *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*. Roma: Bulzoni, 234-61.

Chernomorski, M. (1959). *Memuary kak istoricheskij istochnik. Uchebnoe posobie po istochnikovedeniyu istorii SSSR* (Memoirs as a Historical Source. A Textbook on the History of the USSR). Moskva: Vysshaya shkola.

Concerts: Stravinsky and Dushkin in Joint List – Szigeti Heard (1937). Musical America. SFF, Stravinsky Family Fund, Sahalinskaya st., 7-2-143. Moskva: SFF.

Foucault, M. (1994). "O transgressii" (Preface to Transgression). Fokina, S. (ed., transl.), *Tanatografiya Erosa: Georges Bataille i francuzskaya mysl' serediny HKH veka* (The Thanatography of Eros: Georges Bataille and Mid-Nineteenth-Century French Thought). Saint Petersburg: MIFRIL, 111-31.

Glivinski, V. (1992). "I.F. Stravinskij i russkaya hristianskaya filosofiya rubezha XIX-XX vv." (I.F. Stravinsky and Russian Christian Philosophy of the 19-20 Century). *Kul'tura - Religiya - Cerkov'*. Novosibirsk: NA, 396-404.

Khrennikov, T. (2003). *Schastliv smotret' na zhizn' pod pryamym uglom!* (Happy to Look at Life from a Right Angle!). https://www.belcanto.ru/03052206.html.

Klejn, L. (2011). *Istoriya arheologicheskoj mysli* (History of Archaeological Thought), vol. 2. Sanct Peterburg: SPBGU.

Kobrin, K. (2015). *Modernité v izbrannyh syuzhetah. Nekotorye sluchai chestnogo i obshchestvennogo soznaniya XIX-XX vekov* (Modernité in Selected Subjects. Some Case Studies from the Private and Public Consciousness of the Nineteenth and Twentieth Centuries). Moskva: Higher School of Economics.

Lotman, Y. (1970). *Struktura hudozhestvennogo teksta. Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva* (The Structure of an Art Text. Semiotic Studies in Art Theory). Moskva: Iskusstvo.

Mints, S. (1979). "Ob osobennostyakh evolyutsii istochnikov memuarnogo kharaktera (k postanovke problemy)" (On the Peculiarities of the Evolution of Memorial Sources [to pose the problem]). *Istoriya SSSR*, 6, 64.

New Stravinsky Opera Published in Vocal Scores 1952. Musical America. SFF, Stravinsky Family Fund, Sahalinskaya st., 7-2-143. Moskva: SFF.

Parker, R. *Stravinsky in Russia* (1962). New Statesman. SFF, Stravinsky Family Fund, Sahalinskaya st., 7-2-143. Moskva: SFF.

Ponomareva, G. (2011). "Prelomlenie pravoslavnyh duhovno-muzykal'nyh tradicij v 'Simfonii psalmov' Igorya Stravinckogo" (The Refraction of Orthodox Spiritual and Musical Traditions in Igor Stravinsky's *Symphony of Psalms*). *Akademicheskaya muzyka Sibiri* (Academic Music of Siberia). http://sibmus.info/texts/ponom_ g/preloml.htm.

Popov, V. (2014). *Chelovecheskij golos fagota. Instrument i ego istoriya, problemy pedagogiki i ispolnitel'stva* (The Human Voice of the Bassoon. Instrumental and Ego History, Pedagogical and Educational Problems) [PhD Dissertation]. Moscow: Moskva P.I. Tchaikovsky Conservatory.

Pound, E. (2000). "Traktat po garmonii" (Antheil and the Treatise on Harmony). Chuhrukidze, K. (ed., transl.), *Putevoditel' po kul'ture: izbrannye raboty* (A Guide to Culture: Selected Works). Moskva: Logos.

Rozhdestvensky, G. *Interview with Stravinsky in Canada* (1962). SFF, Stravinsky Family Fund, Sahalinskaya st., 7-2-143. Moskva: SFF.

Saussure, F. (2004). *Kurs obschey lingvistiki* (Course in General Linguistics). Shor, R. (ed.), Suhotina, A. (transl.) Moskva: Editorial URSS.

Sidorzov, V. (2000). *Metodologiya istoricheskogo issledovaniya (mekhanizm tvorchestva istorika)* (The Methodology of Historical Research [The Mechanism of Creative History]). Minsk: BGU.

Stravinsky, I. (1935). *Chroniques de ma vie*. Paris: Denoël & Steele.

Stravinsky, I. (1970). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Harvard University Press.

Stravinsky, I.; Craft, R. (1963). *Dialogues and a Diary*. New York: Doubleday and Company, INC.

Stravinsky, X. (1978). *O I.F. Stravinskom i ego blizkih* (About I.F. Stravinsky and Those Close to Him). Leningrad: Myzuka.

Stravinsky, Y. *Letter to Shostakovich* (1945). SFF, Stravinsky Family Fund, Sahalinskaya st., 7-2-143. Moskva: SFF.

Tarle, E. (1961). "Znachenie arkhivnykh dokumentov dlya istorii" (Knowledge of Archival Documents for History). *Vestnik arkhivovedeniya*, 3, 102.

Varunts, V. (ed.) (1988). *I. Stravinskij. Publicist i sobesednik* (I. Stravinsky. Publicist and Interlocutor). Moskva: Sovetskij kompozitor.

Verbitskaya, L. (2015). "Yazuk i obschestvo. Rol' yazuka v zhizni obschestva" (Language and Society. The Role of Language in Society). *Pedagogika*, 2.

Zaslavsky, D. (1936). "Sumbur vmesto muzyki" (Muddle Instead of Music). *Pravda*, 28 January, 5-7.

Behind / Beyond the Idea

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

"A past which has never been". Unveiling Merleau-Ponty's Accountability of the Mythological Heritage of Perception
A Modern *nekyia*?

Riccardo Valenti
Università Ca' Foscari di Venezia, Italia; Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, France

Abstract This paper focuses on Merleau-Ponty's interpretation of the mythological account of knowledge as a cumulative source of temporal sedimentation. In the following lines, I argue Merleau-Ponty holds both a negative and, most importantly, a positive opinion concerning what has to be considered as 'mythical': all contents of information and reflection referring to an 'unreflective' past. Below, in the third paragraph, I summarise the major features the 'institutional' ontology defends: I also highlight the Husserlian influence on Merleau-Ponty's thought. In the fourth section of this paper, I make a comparison between the most relevant outcomes of the previous paragraphs and Stigler's conception of tertiary retention: in so doing, I emphasise the unique role the faculty of 'writing' has in the theory of sedimentation. Finally, I conclude that 'past' as a traditional, mythical foundation is still of service for showing the way the future shall forward.

Keywords Myth. Sedimentation. Memory. Activation. Response.

Summary 1 Introduction: Raising the Dead. Is 'Tradition' Still Alive? – 2 What Kind of 'Myth' Does Merleau-Ponty Defend? – 3 To be is to Profit. The Grounding of Institutional Knowledge. – 4 The Role of Retentions and the Weight of Inheritance. – 5 Conclusion: Shipping Lanes.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-19 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/019

1 Introduction: Raising the Dead. Is 'Tradition' Still Alive?

Dead people wait for us, Emanuele Severino used to say. Quite similarly, in the Book 11 of the *Odyssey*, Homers depicts the notorious scene of the *nekyia* (the ancient ritual of questioning ghosts) in which Ulysses and his crew reach the depths of Hades to meet the souls of his beloved ones and ask them to predict them their future journeys, in return for precious gifts and bloody sacrifices. In this underground reign, 'below' human understanding, the hero of Ithaca takes the chance to see again his mother Anticlea, the renowned prophet Teiresias and, in addition to these, to join once again his former fellow and army allied Achilles, the most valuable Greek fighter Trojan soldiers ever faced. These mentioned characters are portrayed as evanescent, flimsy vampire-like figures, thirsty of blood and, broadly speaking, hungry for 'life': Achilles, in particular, doesn't mind openly admitting he would rather be a living, miserable dog than being stuck in hell begging for visitors to come.

This intensely emotional episode is relevant to my subject for at least two reasons.

1. Despite the fact these spirits seem to be so in need of any kind of attention, they actually 'know more' than the still wandering Ulysses and his adventure mates: the aim of why navigators come visiting is to know how to get back home safely. These scary creatures reportedly keep in their memory what happened to them in their previous 'above ground' lives: they specifically know when, where and how they died and, besides the condition of being already passed away, they are aware of what's going on in the Greek world, on its surface. Teiresias the blind priest, as Oedipus sadly knew, can 'see' much further than other men do. Notwithstanding the possession of this faculty;
2. these dead people are completely ineffective: as it is evident, their knowledge serves no purpose in laying buried under the depths of the earth. To be applicable, their wisdom has to be 'reactivated' by the very means of a living intruder, a man in flesh and bones who can legitimately take advantage of these high-priced pieces of information, something he just cannot collect on earth: dead people can seize the weight of past events, they can also see the future, and they can do it in a diachronic dimension mixing up a present with its related events to-be.

This still 'present' past holds a proper, mythical function in Homers' fiction: in this dimension of the 'memory of the world', Heidegger would say, the 'effective' wisdom of the Ancients cannot be lost (along with the typical sense of 'familiarity' which carries with it) but only

'forgotten'. Is this 'mythical function' of memory something expert sailors can factually rely on? Of course not. Nonetheless, pursuing a metaphorical lecture of the Homers text, nowadays readers can still appreciate the crucial role of this brilliant *topos*: as the Cambridge Dictionary quotes, a myth consists of "an ancient story or set of stories, especially explaining of a group of people or about natural events and facts".[1]

In this quotation, I hold, myth cannot be seen as the opposite of 'science', this latter qua eternal and undeceivable fount of real enlightenment: quite on the contrary, science – given its still to be cleared 'epistemological' origins – is profoundly rooted in myth's 'ground'. The above-described form of dreadful survival coincides, precisely, with the endurance of human culture as a static, anyhow 'frozen' and dismissed content of erudition.[2] This form of storage of knowledge must be, however, – and at the same time – indirectly dynamic qua ready to develop, since it needs to be 'animated' to be someway useful to future humankind: as Ricoeur points out, in fact, this sort of 'survival' here means "[n]othing apart from the act of reenactment" (1990, 146).[3]

1 According to McLuhan, 'myth' as the fundamental "characteristic of oral culture" is "a succinct statement of a complex social process that had occurred over a period of centuries" (1962, 25-31). Moreover, myth is one of the major features of what McLuhan defines as the "overwhelming tyranny of the ear", namely the former condition of subjugation that also Ulysses – the archetypal rational man – had somehow to overcome, just like he did during his journey when he got away from the thread of sirens. These latter were the 'amphibious' beings – that is to say, living creatures who could, McLuhan would say, both bear the wavy transmissions of the "auditory world" as much as the steadiness of the 'visual' and graphic one, i.e., the one of "manuscript cultures" – which once tried to fool him. The sirens, maleficent singers using their voice, the pleasant sound of their words to capture prisoners, were in fact inhabitants of an even more ancient world than the one Ulysses was actually crossing, Adorno and Horkheimer would conclude, since his encounter establishes the end of their 'world', the world of monsters, the world of myth, and the consequent rise of the one of men, the world of *logos*.

2 Yet, as Achilles tells best, to a dead man these worldly events now – if they can maintain a 'now' – appear to be far away to the 'pertinence' of his (past) time since, in a destitute reality as such, "nothing's gained or nothing's lost".

3 This paper takes its title from the Merleau-Pontynian famous quote cited at the end of "Sense Experience", the most relevant chapter of the *Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty 2002, 282). The importance of this expression was originally highlighted by Alia al-Saji who, in 2008, published an article entitled "'A Past Which Has Never Been Present': Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty's Theory of the Prepersonal", which follows her study edited the previous year, namely "The Temporality of Life: Merleau-Ponty, Bergson, and the Immemorial Past" (2007). My further enquiry on the topic of Merleau-Ponty's mythical past is deeply indebted to these sources, even though it holds a different focus on the role of the Merleau-Pontynian 'pre-personal' reckoning. In fact, in the following lines, I will not take into account the Bergsonian influence on Merleau-Ponty's thought, nor will I engage in an evaluation of the complex phenomenon of bodily 'habitus' (Al-Saji 2008, 46-59).

2 What Kind of 'Myth' Does Merleau-Ponty Defend?

In this paper, I claim Merleau-Ponty holds a similar account of the so-called 'mythological heritage' of perception and tradition. I here assert Merleau-Ponty embraces a *double-face* interpretation concerning what a 'myth' actually is: in my reading, the French philosopher advances, complementarily, a 'negative' and a 'positive' opinion on this specific subject.

For instance, in "Space", the chapter which comes right after "Sense Experience" in the *Phenomenology of Perception*, he expresses an unenthusiastic estimation of what he considers to be

1. "myths in the Platonic [and Cartesian] sense", such as the 'natural geometry' or the 'natural judgement', traditional conceptions which he thinks to be unable to describe the essential phenomenon of eye convergence and 'seizing' in sight (Merleau-Ponty 2002, 300).

Furthermore, in the working note "Tacit Cogito", dated January 1959 and contained in the uncompleted *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty critics the fundamental basis of the "Cogito of Descartes" and, subsequently, he naturally rejects the

2. "[m]ythology of self-consciousness", the full-transparency consciousness should maintain to be fully 'active' in each act of perception and judgement in which it takes part (Merleau-Ponty 1969, 170-1).[4]

Later on, in the same book, within a working note entitled "'Indestructible' past, and intentional analytic – and ontology", dated April 1960, Merleau-Ponty not surprisingly testifies the existence of a 'good' denotation of 'myth', a meaning of which he holds a positive account in his theory of the 'past'. In commenting on the Freudian interpretation of unconscious, he states the subsistence of a 'past' belonging to a

4 In the same quotation, Merleau-Ponty insists on the positive role terms like 'institution' and 'sedimentation' convey to his critic to this topic. As he highlights, the "transcendental attitude" the I "*form*[s]" is indeed an operation of constitution and, so to say, of long-term construction. The *cogito* could not be tacit qua unexpressed – I do simplify here for obvious reasons – for it is gradually constituted by the proper "combination" of words. It cannot remain silent for it is perpetually 'spoken', i.e., right away immerged in the very core of discourse, in the mutual dialogue the physical subject entertains with his always responsive surrounding environment. This given, it is manifest the inner self has not 'emerged' as a perfect being and once for all, since it is described as the result of a never-stopping building process in which it envisions moments of receptivity and passivity on which he frames its successive natural – and cultural – formations. The conceptualisation Merleau-Ponty here provides will be of great help in my further enquiry.

3. "mythical time, to the time before the time, to the prior life, 'farther than India and China'" (Merleau-Ponty 1969, 243).

In this truly inspiring – and yet enigmatic – formulation, the indestructibly of this specific time-dimension is strictly related to a curious form of 'in-temporality': according to this note, this "architectonic past" is no longer supposed to comprehend the series of the Husserlian *Erlebnisse* which use to constitute every step of our 'temporal', successive conscious life: instead, this past serves a monumental idea of beginning, initiation or *Stiftung* Husserl says in his *Origin of Geometry* (Derrida 1989, 157-9).

This statement, as Merleau-Ponty pursues, records a phenomenological limit which is hard to overcome, since the Husserlian intentional analytic fails to 'objectify' the 'still' living efficiency – or still being present – of this peculiar past, considering the fact the subject has not a direct (intentional) experience of it (as a sensual object): precisely, this classical method 'cannot grasp' this simultaneity, the maintenance of two 'layers' of time. The difficulty is linked to the Husserlian philosophy of consciousness' devotions to the "frameworks of [present] acts", which neglects the appreciation of this primary form – qua invisibility – of "vertical" past (Merleau-Ponty 1969, 244; Al-Saji 2007, 185-6). This impasse is partly compensated by the description of *Ablaufsphänomen* which implies a certain kind of correspondence between moments and, so doing, it catches the 'passage', the flowing nature of this living time which cannot be reduced to a single 'perspective' and a unique 'consciousness'. To welcome this temporal continuity, Merleau-Ponty writes, "[i]t is necessary to take up again and develop the *fungierende or latent* intentionality which is the intentionality within being" since, as he quotes a few lines before, past is "no longer here a 'modification' or modalization of the *Bewusstsein von*… Conversely[,] it is the *Bewusstsein von*, the having perceived that is borne by the past as [a] massive Being. I have perceived it *since it was*" (Merleau-Ponty 1969, 244).

Despite the critics he moves and in respect to this distinct lexicon, the decisive influence Husserl had on the Merleau-Ponty's production may be efficiently underlined: to do so, in the following section,

1. I will examine the role of sedimentation on the theory of 'institution', as it is delineated in *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl* (Merleau-Ponty 1998) and in *Institution in Personal and Public History* (Merleau-Ponty 2010). Thus, in the final paragraph,
2. I will especially consider, concerning what he specifically calls "tertiary retentions", the fundamental contributions of the three-volume work of Bernard Stiegler's *Technics and Time* (Stiegler 1998; 2008; 2011).

3 To be is to Profit. The Grounding of Institutional Knowledge

So, given what I pointed out in the previous paragraph, I posit Merleau-Ponty supports a 'positive' consideration of what he thinks to be mythical. I conclude so by reading – once again – the noted quotation of "Sense Experience". As Merleau-Ponty explicitly tells, at the end of this chapter

> reflection does not itself grasp its full significance unless it refers to the unreflective fund of experience which it presupposes, upon which draws, and which constitutes for it a kind of original past, a past which has never been present. (2002, 281-2)

Al-Saji cleverly remarks the insufficiencies of this translation, since the original – French – text offers to its reader a more nuanced sense of meaning (2008, 41-2). The "upon which it draws" expression translates, indeed, the French "dont elle profite": this latter formulation clearly suggests the idea of 'taking advantage' I previously hinted in referring to the contents of knowledge Greek mariners would only get in traversing Hades (Merleau-Ponty 1945, 280). What appears to be at stake here is the dimension of profitability this 'unreflective fund' brings along with. Indeed, what is to be 'unreflective'? What does it mean to be so, in this primitive condition of perception? To my purpose, something may be 'unreflected' if, *tout court*,

1. it doesn't need to be further 'intellectually' investigated – to be brought into an idealistic subject-object relation, which Merleau-Ponty strongly denies[5] – because
2. this content is somehow acquired and, so to speak, inherited and integrated within a superior level of knowledge that does not demand to be repeatedly fully re-examined and idealistically re-founded each time it improves on something new.

This elucidation brings to the heart of the dominant features 'institutional' – and 'sedimentational' – ontology Merleau-Ponty elab-

5 Admittedly, this is never the case, since the Merleau-Pontynian theory of the 'incarnated subject' disproves the one defending the consciousness of 'survey' which Descartes, among others, partakes in (Merleau-Ponty 2010, 58). This position upholds – *de iure* – the possibility for a subject to know everything may it be known by a single act. The very legitimation to this doctrine lies on the onto-theological credo behind it: admittedly, only God would be capable of knowing as such. In the statement above I just posit that what appears to be 'unreflected' may not be 'reflected' by additional research, since in Merleau-Ponty's ontology human knowledge – as a 'carnal' one – has to cope with limits that even God could not surmount.

orates during the 1950s via Husserl. The *Institution in Personal and Public History* defines institution as an

> establishment in an experience (or in a constructed apparatus) of dimensions (in the general, Cartesian sense: system of references) in relation to which a whole series of other experiences will make sense and will make a *sequel*, a history. The sense is deposited (it is no longer merely in me as a consciousness, it is not re-created or constituted at the time of the recovery). But not as an object left behind, as a simple reminder or as something to continue, to complete without it being the case that this sequel is determined. The instituted will change but this very change is called off by its *Stiftung*. (Merleau-Ponty 2010, 8-9)

The subject is thus inserted, agreeing to this definition, into a field of experience which it does not properly constitute. Rather, it appears to be the momentary end of a 'longer' story which the subject keeps writing by acting accordingly to this settled past it inevitably inherits. As it seems, the 'storage' of the past offers a trustworthy system of 'orientation' on which the subject properly relies. Yet, Merleau-Ponty suggests in commenting on the Husserlian *Origin of Geometry*, this past is not only something 'congealed', to which we are totally passive and defenceless: indeed, as composed – from side to side – by what Husserl calls *Erzeugung* (Derrida 1989, 163), (human) cultural productions, this past is anytime partially retrievable (Merleau-Ponty 1998, 30).

Conceding the general *parenté* Merleau-Ponty witnesses in all human acts, history is safely and eventually stocked by all savants: this happens thanks to the imperishable performance of the 'retentions', the operations through which memory can store and recall in present time – and faithfully reproduce – what is important to multiple tasks (Merleau-Ponty 1998, 2-27). Given this crucial 'familiarity' the French philosopher heeds in human acts of 'geometrical' construction – which is arguably the same sentiment Ulysses felt confronting his 'related' past – the retentions above-determined allow cumulating a considerable amount of knowledge of the same 'type'.[6]

6 This is similar to what Michel Foucault understands as the process of "accumulation" that occurs in the third form of enunciative analysis (2002, 138-41). The 'discourses' we receive from an approximatively distant past, Foucault notices, appears as nothing more than "written symbols piling up in dusty libraries, slumbering in a sleep towards which they have never ceased to glide since the day they were pronounced, since they were forgotten and their visible effects lost in time" (138-9). It is fascinating to see Merleau-Ponty defines retention, following the Husserlian lesson, as "perception qui s'éloigne, la couche *endlos*" (Merleau-Ponty 1998, 26). This present of perception ceases to be relevant, since it is constantly refreshed, but it is never lost: it is only forgotten. Moreover, likewise for Merleau-Ponty's formulation of the 're-activation' theory I will discuss for-

Although, as mentioned above, this feature of renowned intimacy relating to what undisputedly belong to our twenty-five-century long-lasting culture, Merleau-Ponty explicitly tells the teachings of this familiar past cannot be fully reactivated, cannot be actively 'reflected' at once. Why is that? What does separate us from our ancestors, if not the hardly-crossing waters of Stix? Why can't we profit entirely from a common, eternal, shared 'ground' of wisdom? And why, in particular, in most cases, we don't need to overpass the natural borders of life, to dig so much inside ourselves, to get to know – vulgarly – most sorts of things?

In my view, Merleau-Ponty advances two answers to these compelling questions. At a very first glance, in fact, we cannot wholly restore what has been because

1. of the definition he gives of the term 'tradition'. Accordingly, "tradition" is not "saisissable immédiatement dans une essence statique" and, most importantly, "tradition est oubli des origines empiriques pour être origine éternelle" (Merleau-Ponty 1998, 22, 33). So given, tradition arises as a transcendental, historical – *a priori* and dynamic – condition of possible knowledge which implies the controversial eventuality of 'oblivion'. I shall thus conclude that to 'know more' is actually to have forgotten, to make room, to do not possess the whole comprehension of something. What is known is somewhat selected, reactivated, saved from the obscurity of tradition.

Secondly, which is quite shocking, Merleau-Ponty argues we don't fully recall the past for, under certain circumstances,

2. we just don't need to. This occurs thanks to the "clarté propre de l'acquis", a special brightness inherent to the potentiality of each *Erzeugung*, and which allows the subject to do not 'backtrack', every time it alludes, to the original foundation of a specific culture of reference (Merleau-Ponty 1998, 36). This is evident for what concerns the virtuality of 'writing',

wardly, the Foucauldian enunciative analysis' function is not to "awaken texts from their present sleep, and, […] to rediscover the flash of their birth; on the contrary, its function is to follow them through sleep, or rather to take up the related themes of sleep, oblivion and lost origin, and to discover what mode of existence may characterize statements, independently of their enunciation, in the density of time in which they are preserved, in which they are reactivated, and used, in which they are also – but this was not their original destiny – forgotten, and possibly even destroyed" (Foucault 2002, 139). The parallelism between the formulations of the two authors may be pursued much longer.

> namely, the virtue of written texts.[7] In fact, as an application of what Husserl calls *Dokumentierung* (Derrida 1989, 162-4), Merleau-Ponty postulates in writing the "coproduction" of past and present combined, which is more than the present activation of a "mémoire passive": the "sedimentation, l'inactivité, la pensée 'passive'", in fact, forms a distinct way of thinking "qui ne reactive pas, qui donc travaille avec du sédimentée" (Merleau-Ponty 1998, 70). This is what Merleau-Ponty characterizes as a "bonne sédimentation", an epistemological outcome one does not need to arouse to create heuristic "raccourcis" and, equally, synthetic shreds of evidence.[8]

So, given the integrality of this "séries de démarches cumulatives", *KulturWelt* grounds its basis in a past which maintains a "communication souterraine à travers le temps" and that, so doing, transgresses the rigid bound of linear temporality as such (Merleau-Ponty 1998, 36 and 31). Anyway, as it is evident, 'good sedimentation' is just one out of the multiple cases of possible sedimentation: "stratification", Merleau-Ponty remarks, may indeed lead to "sclérose" as the result of the restauration of an ineffective, pointless "rémomoration". The time which is recollected is not randomly reactivated but it is a resource still useful to build on new knowledge (Merleau-Ponty 1998, 78).

In addition to this, I claim the term 'good' has not to be intended as a moral categorisation of the resulting process of successful sedimentation: in this specific context, what is 'good' is just something which is easier to assume, to be rapidly synthesised. Indeed, following this reasoning straightforwardly may be misleading: on this topic, Merleau-Ponty manifestly distinguishes two different types of 'truth'. The first is

1. the 'logical one' which "suppose sédimenté le pouvoir de réactivation des opérations fondatrices de l'idéalité. Ces sédiments là elle ne les interroge pas. Elle se meut dans l'univers donné des Sätze […] elle cristallise les idéalités dans des sciences en même temps que dans des énoncés […] La logique hérite les propositions et la méthode pour en construire de nouvelle sans hériter le pouvoir de réactiver des Sinnesquellen" (Merleau-Ponty 1998, 80). On the other hand, the second form of truth Merleau-Ponty considers is the

7 "[L]es écrits", Merleau-Ponty (1998, 29) comments on, "véhiculent leur sens comme activité qui a sombré dans l'obscurité, mais qui se réveille et qui peut être de nouveau métamorphosé en activité".

8 In the following pages Merleau-Ponty adds that the formation *KulturWelt*, designed as the sedimentation of secondary passivity "ne s'inaugure comme tel que si l'on renonce à tout réactiver pour se fier à une possibilité de principe de tout réactiver" (Merleau-Ponty 1998, 78).

2. "vérité militante, celle qui met en question les idéalités constitutives et le langage tout fait et veut retrouver hors de toute 'technique' – 'technicisation' la genèse même de idéalité, c'est la philosophie, i-e la dimension de l'historicité [...] La philosophie, plus large que la 'logique', en deçà de la distinction de l'idéalité toute faite et de la passivité, prenant mesure de l'idéalité du monde pré-idéal (non monde sensible des empiristes seulement, mais aussi bien monde historique: le LebensWelt enveloppe le tout)" (Merleau-Ponty 1998, 80-1).[9]

The militant truth, the philosophy, always looks for its origin, always investigates the footprints the *historicité* has left behind and, finally, always questions ghosts about its past to know what is going to happen next.

4 The Role of Retentions and the Weight of Inheritance

I maintain the above-quoted passage from the *Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty 2002, 281-2) shows a twofold character of the temporality on which reflection holds: as the extract reveals, reflection seems to possess both a 'retentional' moment – in the specific faculty of collecting and storing lore, literally turning back time as needed, either through the result of a direct experience or over a longer period, as the outcome of a 'story' one may be passively told – and, comparably, a 'protensional' one – the consequent 'answer' the subject gives, in adding extra informational content, to the reception of what this original past furnishes. The very idea of a fund, of the un- which precedes the 'reflective' offspring, the operation which is proper to the 'heir' who receives this legacy of data, is thus profoundly mythical.[10]

As Merleau-Ponty clarifies once again, in his comment to the *Origin of Geometry*, the primal *Urstiftung*, the very first foundation, "n'est jamais vraiment dévancée" (Merleau-Ponty 1998, 37). Indeed, through the exploitation of a persistent double movement, the past is recovered by the present and "contracté" within this latter and, in the same way, the present is "anticipé par le passé qui reste opérant

9 On this topic see Dastur 2016, 80.

10 Reflection, just like every human action, is embedded in a considerably more extensive flux of time – of the subject's lifetime – whose instantaneous frame is uniquely the present moment, i.e., the relevant 'now' for the action. I profess 'reflection' is just one, but a name Merleau-Ponty gives to this effective 'now' of which he underlines the temporal legacy.

en lui".[11] So tradition consists in this explicit paired performance: tradition is the "être autre pour être le même, oublier pour conserver, produire pour recevoir, regarder devant pour recevoir toute l'impulsion du passé" (1998, 37).

This focus concerns the inner being of 'sedimentation' too, this latter considered as a "trace of the forgotten and thereby a call to thought which depends on itself and goes farther –, moreover, properly speaking, sedimentation is – a resumption which is loss, not totalization, and which precisely for that reason is able to open another development of knowledge" (Merleau-Ponty 2010, 58-9). A certain past invariably carries a related horizon with it, the very idea of a continuation, of a perpetual quest for truth: in doing so, the gone-ness of the past is never and once for all outdated by the dangerously corrosive action of the present which consumes it: conversely, Merleau-Ponty affirms, in his 1954-55 *cours* on institution, that "the true and the essence would be nothing without what leads to them. There is sublimation, not surpassing towards *another*" (2010, 51).[12]

Having said that, I assume three conclusions may hence follow. Given the temporal grounding on which the subject is rooted – even before its birth – I claim the very notion of 'subject' I have used until now has become inadequate for my purpose since it needs to be reformulated employing the richer term of

i. "field", which occurs in the final pages of the institution *cours*' transcription (2010, 61). Indeed, as Merleau-Ponty observes, the postulation of a "'field,' of institution, of truth, requires that subjectivity not be for itself at first, but the holder = X of an experience, that the *Sinngebung* be, not the apprehension of this or that under an essence, but the lateral idealization or generalization, by means of recurrence on the ba-

11 In my opinion, this is not too far from what Bergson claims in *Matter and Memory* concerning his theory of images' survival across the time-lapse of perception and, consequently, the proper action of memory over this fleeing flow. In fact, as he explains in the final chapter of his book, "at the same time that our actual and so to speak instantaneous perception affects this division of matter into independent objects, our memory solidifies into sensible qualities the continuous flow of things. It prolongs the past into the present, because our action will dispose of the future in the exact proportion in which our perception, enlarged by memory, has contracted the past" (Bergson 1988, 210).

12 Again, Merleau-Ponty goes on declaiming that "le système des significations n'est pas intemporal, sa lumière n'est pas celle d'un topos noetos, elle ne descend pas seulement des principes aux conséquences; elle est sublimation d'une lumière du concret, 'idéalisation', s'élève au-dessous de lui par récurrence, ne le dépasse pas sinon en le conservant que l'on peut poursuivre une vérité plus ample, et non en développant simples conséquences des premières découvertes. Stérilité d'une science qui oublierait ses origines" (Merleau-Ponty 2003, 94-5). A comparable assumption may be found a few pages back, where Merleau-Ponty asserts human institution is a "passé qui crée une question, la met en réserve, fait situation indéfiniment ouverte", a past which opens to a future that is forged through the "approndissement du passé" (57).

sis of a model […], and consequently that the object is not the only correlate of my *acts*, but also provided with a double horizon by means of which it can become the object for others and not for me alone. The subject gives more than he has because […] he proposes to the others enigmas that they decipher, with all of themselves, he makes them work" (Merleau-Ponty 2010, 61). This comment directly leads to my second assumption that is that

ii. the subject – as a personal and enclosed entity, rigidly delimited by corporal borders, who actively constitutes its environment positing the subsistence of intellectual categories to which worldly objects have to be fitting in, to be ontologically founded – is no more, according to this 'institutional' ontology, the *substratum* which is 'subject to' what truly happens around it. From what the 'new' boundaries the concept of 'field' have settled, the resulting *substratum* has to be intended as something considerably larger than the Cartesian *res cogitans*, something plural, related, offered to more 'subjects' to be shared: this is the exact idea of the "intersubjectivité transcendantale", originally highlighted by Husserl (Derrida 1989, 179) and taken up by Merleau-Ponty in *Notes de cours sur L'origine de la géométrie* (1998, 58). Indeed, as the French philosopher points out, this transcendental intersubjectivity is not "seulement les points de vue de chacun, additionnés, mais leur articulation, leur Ineinander, leur cohésion alternative, leur alternative qui est une cohésion. Füreinander, et non pas seulement l'un pour l'autre en général = les deux points de vue alternatifs, mais les deux points de vue ensemble". Thirdly, this intersubjectivity considerably

iii. lightens the singular responsibility, i.e., the ideal weight of this 'traditional' legacy, since this latter appears to be co-constituted by a multitude of subjects (ii) belonging to a vast 'field' of electric – McLuhan would conclude –, mutual, spatial along with temporal influence (i). This conclusion immediately brings back to my very first assumption, i.e., the one concerning the intellectual property of this participated past. Indeed, since the subject faithfully relies on this sedimented ground of socially formed knowledge – which it has no apparent reason to discuss, even if it could, as the evidence of the *verité militante* remembers it – and which is, arguably, a twenty-five-century history of culture, the subject eventually finds itself facing some contents of knowledge it has not created, pieces of information it has not originally established, i.e., a past which it never lived: finally, it meets a survival, vampire-like past which has 'never been present' (to it, at least).

I posit this threefold argument is recovered by Bernard Stiegler through the formulation of what he names 'tertiary retention', after the Husserlian 'image's consciousness' (Husserl 1991, 61-2; Stiegler 1998, 17). Starting from the comment of *The Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, with a special reference to § 12 (Husserl 1991, 33-4), Stiegler identifies a third form of memory, which is radically different from the first and the second one – the sense-perception and the immediate impression of the former – for the third corresponds to the "material inscription of the memory retentions in mnemotechnical systems" (2011, 4). This engraving 'material' memory, Bergson would probably say, matches the fundamental "already there" of what the subject actually inherits from its forebears, as the result of the plural constitution of a "collective memory qua patrimony" (2008, 98). The development of this capacity is thus the result of a technological, 'prosthetical', 'orthothetic' improvement – for instance, the discovery of printing techniques, the invention of online 'cloudy' databases, and so on – which allows to meet our need for collection, to store a huge amount of cumulative 'epiphylogenetic' knowledge that cannot be erased (2011, 221). This becomes important concerning the way of writing, especially in Husserlian *Origin of Geometry*, since this whole oeuvre is

> constructed from tertiary memory, from consciousness of the image of a world-historial given through writing's orthothetic prosthetization, as a condition of the secondary's entry into the primary and, through re-activation qua re-animation, survival. No invention, no geometric tradition can exist without writing (without the Living Present's mortification), because of living retention's limitation. But here, in not separating lived from non-lived, primary from secondary, secondary from tertiary, Husserl once again calls the phenomenological principle itself into question. Heritage begins with perception, uniquely with it, and is interrupted by it: perceptive intuitivity, posited as a basic principle, prevents the secondary from entering it. (2011, 217)

The foundation of this intersubjective transcendence is thus possible via the overwhelming of the – too limiting – retentional finitude, the narrow temporality of the inner self, of individual consciousness, towards the formation of the culture-flesh of the "community of geometricians": we are now able to appreciate what Stiegler calls an "archi-large-now […] outside of the living present, affecting the originary moment of geometric invention itself" (2011, 230 and 216). This conceptualisation allows us to retrace the steps of our sedimented tradition. Finally, this allows us to raise the dead (Stiegler 1998, 139-40; 2008, 121-2).

5 Conclusion: Shipping Lanes

This said, one may assume we should get rid of the former I-related vocabulary – along with many centuries of prevailing idealistic tradition – to embrace the We-related one. Just like Ulysses, indeed, we do not descend to hell all alone because we, as members of a crew, and despite the fact we 'navigate' as one, are members of a multiple set of individuals. Following the *I and We*'s assumptions, the third chapter of the third volume of Stiegler's *Technics and Time*, I share his view concerning the constitution of a social group as a mixture of "'montages' defining the *We* whose historico-political adventures are newly staged each time, as the retention and protention of [the] past and future sequences" (2011, 89). Thus, as it seems, the formation of a gathering involves both a past and a forthcoming dynamic of social consolidation. For Stigler, at the very heart of the unification process of different, plural consciousness, lays what the French ethnologist Leroi-Gourhan calls the principle "unifier-to-come of human groupings". This intriguing statement recites as follows: for Leroi-Gourhan, in fact,

> the unification process in one of adoption through which it is possible to construct, solidify, consolidate, perpetuate, and *extend* a *We*, to amass others *I's* and other *We's*. The general rule is to define this constitutive social – ethnic – group as sharing *a common past* […] such a definition, giving credit to a myth of pure origin and coming from a past that is transmitted *locally*, is structurally and literally *phantasmagorical*: groups are founded through their common connection to a *future*. (Stiegler 2011, 88; Leroi-Gourhan 1945, 308)[13]

All human grouping, pursues Leroi-Gourhan, is above all the "sharing and projection", the sharing of a past that may be 'common', and thus assumed, only through

> adoption, concretized only through projection. As phantasmagorical as it can be, this past is *the image of the We-to-come*, the sum total of primary, secondary, and tertiary retentionality constituting, *through perception*, the protensional mechanism that is, finally, the identificatory flux of an *I and* the adoption of a common *temporal* navigational mechanism. It is a 'fantastic' panoply of mechanism 'helping us to become'. (Stiegler 2011, 89)

What keeps us together is thus a twofold mythical foundation that involves both our origin and our destiny. We move, we perceive, we subsequently 'navigate' back to Ithaca, according to a shared so-

13 See also Stiegler 1998, 55.

cial *constructum* which provide us security, which enfolds our future and finally lead us – although via a considerably long peregrination – back home.

Bibliography

Al-Saji, A. (2007). "The Temporality of Life: Merleau-Ponty, Bergson, and the Immemorial Past". *The Southern Journal of Philosophy*, 45(2), 177-206. https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.2007.tb00048.x.

Al-Saji, A. (2008). "'A Past Which Has Never Been Present': Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty's Theory of the Prepersonal". *Research in Phenomenology*, 38(1), 41-71. https://doi.org/10.1163/156916408x258942.

Bergson, H. (1988). *Matter and Memory*. New York: Zone books.

Dastur, F. (2016). *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*. Paris: Les Belles Lettres.

Derrida, J. (1989). *Origin of Geometry: An Introduction*. London: University of Nebraska Press.

Foucault, M. (2002). *Archaeology of Knowledge*. New York: Routledge.

Husserl, E. (1991). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. https://doi.org/10.1007/978-94-011-3718-8.

Leroi-Gourhan, A. (1945). *Milieu et techniques*. Paris: Albin Michel.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. (1969). *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (1998). *Notes de cours sur "L'origine de la géométrie" de Husserl suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Presses Universitaires de France.

Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge and Kegan Paul.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Institution and Passivity. Course Notes from the Collège de France (1954-1955)*. Evanston: Nothwestern University Press.

Ricoeur, P. (1990). *Time and Narrative*, vol. 3. London: University of Chicago Press.

Stiegler, B. (1998). *Technics and Time*. Vol. 1, *The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.

Stiegler, B. (2008). *Technics and Time*. Vol. 2, *Disorientation*. Stanford: Stanford University Press.

Stiegler, B. (2011). *Technics and Time*. Vol. 3, *Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford: Stanford University Press.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Immaginare il tempo
Il rapporto tra tempo e immagine nel concetto di 'immagine di un'epoca'

Marco Cavazza
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper explores the concept of *Zeitbild*, which can be translated s 'image of an era'. This kind of image is a very particular one, not only because it assumes that time can be captured and pictured, but also because it seems to have a revolutionary power. Indeed, to imagine the time we live in is the first step to imagining another time for the future. I will briefly review the philosophical perspectives of three authors who have thought about the time-image relationship, in order to show both whether it is possible to imagine time and whether it is something desirable. The conclusion is that imaging time is the opposite of revolutionary action.

Keywords Plato. Kant. Heidegger. Time. Image. Zeitbild.

Sommario 1 L'immagine di un'epoca tra possibilità e rivoluzione. – 2 Immagine e tempo nel *Timeo* di Platone. – 3 Tempo e immagine nello schematismo kantiano. – 4 Mondo e immagine in Heidegger.

1 L'immagine di un'epoca tra possibilità e rivoluzione

Si può catturare il tempo in un'immagine? E non semplicemente il tempo nel suo passare, come in una fotografia timelapse, bensì un intero periodo di tempo, come quando si usano espressioni quali 'immagine di un'epoca' o 'quadro di una situazione'. In questi ultimi casi, che cos'è che viene davvero rappresentato? Che aspetto han-

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-01 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/020

no queste immagini? Chi è l'artista in grado di realizzare una simile opera d'arte?

Queste domande delineano l'ambito problematico del concetto di 'immagine di un'epoca' (*Zeitbild*), che a sua volta rappresenta un caso del più ampio rapporto tra immagine e tempo. Il nodo concettuale tempo/immagine attraversa infatti la storia del pensiero occidentale fino ai nostri giorni, ed è proprio a partire da questa storia che si è scelto di affrontare la complessa questione dell'immagine di un'epoca. Più precisamente, ci si soffermerà su tre figure cruciali di tale storia: Platone, Kant e Heidegger. Tutti e tre impostano e sviluppano infatti la relazione tempo-immagine in modo tale che oggi si possa parlare di immagine di un'epoca.

Al concetto di immagine di un'epoca è inoltre legato un'importante esigenza dell'essere umano, ovvero quella di immaginare il tempo, tanto il proprio quanto quello altrui, ossia di catturarlo in un'immagine, raffigurandolo. Una tale operazione è tanto più fondamentale quanto si sente il bisogno di cambiare il tempo: come si potrebbe infatti cambiare una certa situazione, senza essersene prima fatti un 'quadro'? D'altra parte, il futuro viene anzitutto 'immaginato', ed è proprio da un'immagine che si è ispirati a cambiare il proprio tempo.

L'immagine dell'epoca ha così una sua portata rivoluzionaria, dato che ogni tras-formazione del tempo passa attraverso una formazione del tempo, il che equivale anche a dire che per cambiare le cose occorre una buona dose di immaginazione. L'immaginazione sembra infatti essere un requisito fondamentale per il rivoluzionario, non solo perché questi può progettare il futuro, ma anche perché, se è in grado di rappresentare i tratti fondamentali del suo tempo, può anche scorgere quel margine su cui può intervenire. La riproduzione del proprio tempo è insieme il primo atto di produzione di un nuovo tempo.

La breve storia del rapporto tempo/immagine che segue dirà se questo sia davvero possibile, oltre che auspicabile.

2 Immagine e tempo nel *Timeo* di Platone

Platone è forse colui che per primo ha stabilito in maniera fondamentale un rapporto tra il tempo e l'immagine. Tramite il personaggio di Timeo, nell'omonimo dialogo, Platone afferma infatti che il tempo è *eiko* […] *kineton tina aionos* (*Timaeus* 37d.5; «immagine mobile dell'eternità», Fronterotta 2003, 211) e anche *menontos aionos en heni kat'arithmon iousan aionion eikona* (*Timaeus* 37d.6-7; «immagine eterna che procede secondo il numero», Fronterotta 2003, 211).[1]

1 Per quanto riguarda una generale panoramica del dialogo si rimanda a Taylor 1928; Cornford 1937; Cherniss 1977.

La prima cosa da notare in queste celebri definizioni è che il concetto di 'immagine' (*eikon*) non viene semplicemente accostato a quello del 'tempo' (*chronos*), ma è anzi ciò che ne indica il tratto caratteristico: il tempo, cioè, è per Platone una vera e propria immagine. Bisogna quindi passare attraverso l'immagine se si vuole capire la teoria platonica del tempo.

Si potrebbe tuttavia obiettare subito che, in quelle definizioni, ciò che determina in primo luogo la natura del tempo non sia tanto l'immagine, bensì l'eternità (*aion*). Infatti, è dell'eternità che il tempo è immagine, e sempre nel *Timeo* Platone afferma che il tempo *aiona mimoumenou kai kat'arithmon kykloumenou* (*Timaeus* 38a.7; «imita l'eternità e procede circolarmente secondo il numero», Fronterotta 2003, 213), per cui verrebbe da pensare che l'esser-immagine da parte del tempo sia solo un aspetto accessorio, significativo soltanto laddove rimanda all'eternità.

Benché questa obiezione sia più che legittima, in realtà essa non fa che ricondurre alla questione del significato dell'esser-immagine da parte del tempo. Solo se l'immagine del tempo è intesa come una 'raffigurazione' di qualcos'altro (l'eternità), la si potrebbe allora mettere tra parentesi nel corso della chiarificazione della natura del tempo, e passare così direttamente all'analisi dell'eternità. D'altra parte, cosa hanno da aggiungere le copie, rispetto al modello? Eppure, tralasciare l'immagine è possibile solo se prima si è chiarito il senso dell'immagine del tempo: è davvero una raffigurazione? E se sì, che tipo di raffigurazione è? Si tratta, ad esempio, di una raffigurazione che intende 'dare figura' a qualcosa che altrimenti non l'avrebbe, così come diciamo che un cuore stilizzato raffigura l'amore, ossia un concetto astratto, oppure di una raffigurazione che riproduce qualcosa che di per sé si fa vedere, qualcosa che cioè dà di sé un aspetto, una veduta ulteriormente rappresentabile? Forse è solo in quest'ultimo caso che l'esser-immagine da parte del tempo diventa qualcosa di ridondante, mentre invece nel primo caso l'immagine, anche se viene intesa come raffigurazione, introduce comunque un aspetto essenziale, dato che rende visibile qualcosa che altrimenti non lo sarebbe. Del resto, chi ha mai visto l'eternità? Se anche il tempo raffigurasse l'eternità, andare oltre l'immagine del tempo in direzione del suo modello non farebbe guadagnare molto terreno al discorso.

A un primo sguardo, sembrerebbe che il senso dell'immagine del tempo sia proprio quello della raffigurazione, e che tra il tempo e l'eternità sussista lo stesso rapporto che c'è tra la copia e il paradigma, come suggerisce il fatto che il tempo 'imita' l'eternità. Oltretutto, una delle più note teorie di Platone afferma che gli oggetti della nostra esperienza sensibile sono in qualche modo copie di modelli noetici, le 'idee', per cui si sarebbe portati ad interpretare anche il tempo come un caso di questa concezione. L'immagine del tempo sarebbe allora una copia dell'eternità.

Come può, tuttavia, un'immagine raffigurare l'eternità? Che aspetto ha infatti la raffigurazione dell'eterno? Si direbbe che tale raffigurazione dia forma al suo oggetto, anziché riprodurlo, in quanto l'eternità non si lascia scorgere nella nostra quotidiana esperienza. Ma se il tempo si comporta allora come il cuore stilizzato, è ancora possibile inquadrare l'immagine del tempo entro lo schema modello/copia? È evidente che questa interpretazione presenta diverse imprecisioni.

Il rapporto tempo/eternità presenta inoltre delle particolarità che lo pongono decisamente fuori dal più generale rapporto copia/paradigma (cf. Schmidt 2012, 20), basti pensare alla diversità tra i nomi 'tempo' ed 'eternità', che non si trova nel caso di una rosa e la sua raffigurazione, e che quindi suggerisce che il tempo e l'eternità significhino cose diverse, o anche al fatto che sembra impossibile concepire altre immagini per l'eternità oltre al tempo, mentre il modello ammette la possibilità di più copie differenti, come la rosa può avere diverse raffigurazioni.

Nel caso del *Timeo*, il vero e proprio rapporto di imitazione è piuttosto quello tra il mondo intelligibile e il cosmo, che viene modellato dal Demiurgo sull'esempio della perfetta realtà delle idee (cf. *Timaeus* 30c, 34a-b, 37c). Durante questo processo creativo-imitativo, il Demiurgo ordina il cosmo dandogli una forma sferica e un movimento circolare, entrambi simboli di perfezione (cf. *Timaeus* 33a-34b).[2] Questa azione implica inoltre l'animazione dell'universo, il quale diventa un vero e proprio organismo la cui vita coincide con il movimento circolare con cui l'anima conosce se stessa (cf. *Timaeus* 36e-37a).[3]

È qui che entra in gioco il tempo, precisamente come quell'elemento che regola il movimento ciclico dell'anima. Il tempo ha infatti una natura ordinata poiché, come Platone ribadisce ben due volte, 'procede secondo il numero', cioè introduce un ritmo proporzionato e armonico, che si esprime nella ciclicità dei movimenti del cosmo. Platone aggiunge inoltre che il tempo ha delle 'parti' e degli 'strumenti', che sono rispettivamente le unità usate per misurare il tempo (come i giorni, le notti, i mesi e gli anni) e i pianeti, che muovendosi rendono visibili le orbite geometriche dell'universo, e dunque la sua armonia (cf. *Timaeus* 37e, 38c).[4] Attraverso queste parti e strumenti, il tempo manifesta l'ordine che regna il cosmo, il quale diviene così più simile al suo modello intelligibile.

2 Va notato che la composizione dell'anima del cosmo è una amalgama di elementi ideali, quali le idee di 'essere', 'identico' e 'diverso', dunque il rapporto imitativo tra cosmo e mondo ideale è del tutto particolare, visto che l'anima del mondo contiene 'parti' del modello (come se il disegno di una rosa fosse realizzato con parti della stessa rosa), e dunque può accedere alla più alta forma di conoscenza (cf. *Timaeus* 37a-d).

3 La complessa struttura dell'anima del mondo viene efficacemente spiegata e illustrata in Brisson 1998, 39-41, 269-75.

4 Naturalmente oggi sappiamo che le orbite dei pianeti non sono sempre regolari.

Sulla base di quanto detto, si direbbe che quindi il tempo è immagine non perché raffigura qualcosa, ma perché stabilisce un rapporto di somiglianza, precisamente quello tra il mondo delle idee e il cosmo. Se quindi tra questi due mondi vige lo schema modello/copia, allora l'esser-immagine del tempo non è una riproduzione, né il tempo va pensato come raffigurante qualcos'altro, ma come un elemento costitutivo della raffigurazione del mondo ideale da parte del cosmo. È il cosmo ad essere immagine nel senso della copia, non il tempo.

Volendo prendere come esempio la raffigurazione pittorica di una rosa, il tempo si comporta come se fosse un tratto di quella raffigurazione, che riporta un particolare dell'esemplare ma al tempo stesso segna una distanza. Non va infatti dimenticato che il rapporto di somiglianza consta di aspetti comuni e differenti, così come il tratto di un disegno riporta qualcosa del modello e al tempo stesso introduce la differenza da questo, dato che il modello non ha nessun tratto, non è disegnato. Non così nel caso di una copia, che è pur sempre differente dall'originale ma non presenta il fenomeno del tratto, come nel caso di una riproduzione/copia di una statua o di un quadro di Monet. Il tratto riproduce il suo oggetto e al tempo stesso produce un oggetto diverso, il disegno come tale; la copia, invece, se è ben realizzata può essere indistinguibile dall'originale. Inoltre, l'immagine disegnata non si esaurisce nel tratto, perché ad esempio consta del colore, del supporto su cui viene realizzato il disegno e dello stile dell'artista. Viceversa, il tratto può dirsi immagine, se è vero che ogni parte di un'immagine è immagine a sua volta.

Ecco, dunque, perché il tempo è un'immagine: si comporta come il tratto di un disegno, costituendo l'elemento insieme di somiglianza e dissomiglianza, su cui si basa la relazione modello copia.

Qual è allora il rapporto tra il tempo e l'eternità, che pur viene tirato in ballo dalle definizioni platoniche del tempo? Se il mondo intelligibile è eterno e il tempo avvicina il cosmo al suo modello, allora il tempo deve avere qualcosa di simile all'eternità. D'altronde Platone afferma che l'immagine del tempo è eterna, così come eterno è anche il movimento del cielo, che viene scandito dalla ciclicità del tempo (cf. *Timaeus* 33a, 36e, 38c).[5] Se inoltre il tratto caratteristico dell'eternità consiste per Platone nel permanere entro l'uni-

5 L'eternità del movimento del cielo sembra coincidere con la sua ciclicità, benché questa connessione non venga sufficientemente motivata. D'altra parte, si scorge subito anche la difficoltà nel riconoscere l'eternità del movimento del cielo, dal momento che quest'ultimo viene generato dal Demiurgo, e dunque non può prescindere dalla possibilità di una dissoluzione, come viene anche evocato in *Timaeus* 38b. Questi problemi rientrano, plausibilmente, entro il più generale problema dello statuto epistemologico del dialogo, che si propone di ricostruire la nascita del cosmo a posteriori, e cioè dal punto di vista empirico. Per un approfondimento di questa tematica, che è tra l'altro segnalata più volte dallo stesso Platone nel corso del dialogo, si rimanda a Ashbaugh 1988.

tà (cf. *Timaeus* 37d6, 38a3),[6] allora il tempo è un'immagine eterna, perché in qualche modo permane entro se stesso. Il ritmo armonioso del tempo ha cioè qualcosa di immutabile, come viene insegnato dal costante alternarsi delle parti del tempo o dal moto dei pianeti. L'eternità del tempo consiste allora nella regola che presiede il movimento del cosmo e rimane identica ed inalterata, nonostante il cambiamento implicito nel concetto di 'movimento' e il variare dei soggetti del moto.

Se dunque la costanza della regola del movimento del cielo è ciò che il tempo, in quanto tratto dell'imitazione, mutua dal mondo intelligibile, nondimeno il tempo deve introdurre anche un elemento di differenziazione rispetto al modello. Tale elemento viene indicato dal fatto che l'immagine del tempo è 'mobile', nel senso che il tempo, con la sua azione ordinatrice, si rivolge a qualcosa che è in movimento.[7] Il tempo, infatti, 'procede secondo il numero', e quindi si muove, seppur con un movimento così ordinato da sembrare immobile, ovvero tale da avere l'aspetto di una regola, che non muta a sua volta.

Oltre ad avere parti e strumenti, il tempo ha anche delle 'forme' (*eide*) (*Timaeus* 37e4). Queste sono lo 'era' e il 'sarà', e sono loro la principale ragione per la differenza tra il tempo e l'eternità. Platone afferma infatti che all'essere eterno pertiene soltanto lo 'è', mentre lo 'era' e il 'sarà' «occorre dirli della generazione che procede nel tempo», dato che queste due forme sono movimenti, laddove l'eternità è invece immobile (*Timaeus* 38a; Fronterotta 2003, 213).

Il tema delle forme del tempo, che certamente richiede un approfondimento specifico (cf. Cherniss 1977, 340-5), va letto in relazione al passo sull'attività conoscitiva dell'anima del mondo:

> Essendo dunque l'anima composta di questi tre elementi, della natura dell'identico, della natura del diverso e dell'essere [...] quando tocca qualcosa la cui essenza è divisibile o qualcosa la cui essenza è indivisibile, [...] essa dice a cosa questo sia identico o da cosa diverso, ma soprattutto rispetto a cosa, dove, come e quando avvenga, fra le cose in divenire, che ciascuna sia o patisca, l'una in relazione all'altra e in relazione alle realtà che sono sempre identiche a se stesse. (*Timaeus* 37a2-b3; Fronterotta 2003, 209)

6 È anche possibile esprimere a livello cosmico l'eternità del tempo, identificandola con il centro immobile della circonferenza del movimento del cielo (cf. Schmidt 2012, 33).

7 In *Timaeus* 30a si legge che l'azione modellante del Demiurgo è originariamente indirizzata verso qualcosa che è appunto disordine e movimento. Nel corso del dialogo, Platone ritorna sulla questione del principio che fa da *pendant* a quello ideale (cf. *Timaeus* 48e-52b).

Stando a questo passo, lo 'era' e il 'sarà' sono riferite a ciò che muta solamente grazie all'anima del cosmo, la cui particolare composizione le consente di fare esperienza delle cose divenienti come di qualcosa che è insieme identico e diverso. D'altra parte, la comune esperienza del passare delle cose si esprime individuando un contenuto invariante all'interno di un decorso di elementi differenti. Il caso delle parti del tempo mostra nuovamente l'azione ordinante del tempo, che raccoglie in una unità elementi differenti, per cui possiamo ad esempio dire che a muoversi è sempre lo stesso cane, ma anche che lo stesso cane si frammenta in istanti diversi.

Tirando le fila del discorso, il tempo si presenta allora come ciò che avvicina il cosmo al suo modello, ordinandone il movimento, e insieme come ciò che ne segna la distanza, dato che lo stesso movimento si rende visibile nella sua struttura differenziale attraverso le parti del tempo. Oltretutto, il tempo segna anche la differenza ontologica tra i due mondi, allorché il cosmo differisce dal modello per il fatto di aver avuto un inizio, cioè per 'essere stato'.

L'elemento problematico di questa duplice natura del tempo viene gestito da Platone ricorrendo al suo statuto di immagine. Il tempo è infatti il tratto dell'immagine-cosmo che riproduce l'elemento armonico del mondo ideale e insieme produce la differenza tra le due realtà, cioè rivela l'esser-immagine del cosmo. Questa simultaneità viene sempre espressa dal concetto di immagine, dato che in un'immagine tutti i suoi elementi sono simultanei. Il tempo è pertanto una immagine sia perché è il tratto di un'immagine più ampia (il cosmo), sia perché abbisogna della simultaneità dell'immagine per tenere insieme la mobilità del cielo e l'eternità della sua regola. Lo scorrere che solitamente si associa al tempo, e che contrasta l'idea della simultaneità, non trova posto nel tempo-immagine di Platone, poiché la differenza intrinseca al concetto di successione diventa al limite quella tra lo 'era' e il 'sarà', i quali, in quanto forme del tempo, prendono parte alla eterna immagine del tempo, costituendo una parte della regola che governa il moto: di tutto ciò che si muove, infatti, si può dire che era e sarà, ed è questa generalità a far parte dell'immagine. In altre parole, è come se la mobilità e la successione si riducessero rispettivamente alla raffigurazione di un movimento e alla differenza tra due figure simultanee.

3 Tempo e immagine nello schematismo kantiano

La teoria platonica del tempo viene per certi versi ribaltata, per altri perfezionata, dal capitolo sullo schematismo della *Critica della ragion pura* di Kant (cf. KrV A 137 B 176).[8] Con 'schematismo' Kant intende «un'arte nascosta nelle profondità dell'anima umana» (KrV A 141 B 180; Esposito 2004, 307), fondamentale per la nostra attività conoscitiva perché consente di relazionare i concetti (siano questi empirici, puri o sensibili e puri) alle intuizioni.[9]

Più specificamente, il nesso tra i concetti e le intuizioni viene stabilito dagli 'schemi trascendentali', che sono particolari rappresentazioni che contengono sia aspetti della sensibilità (di cui sono proprie le intuizioni) che dell'intelletto (l'ambito dei concetti). Seguendo l'esempio di Kant (cf. KrV A 141 B 180), data una certa immagine (che non deve per forza essere una raffigurazione artistica, ma può anche essere l'oggetto diretto di una intuizione) (cf. Heidegger 1991, 92), possiamo riconoscerla come l'immagine di un cane perché in essa troviamo delle caratteristiche che definiscono il concetto 'cane', come ad esempio il fatto che abbia la coda, sia un quadrupede, abbia una certa colorazione ecc. Tuttavia, le caratteristiche di un concetto, come quello di 'cane', non sono immediatamente qualcosa di visibile, dato che noi non vediamo direttamente qualcosa come un 'esser-quadrupede', né tantomeno vediamo il fatto che il colore di un cane coinvolge una certa gamma di colorazioni possibili – piuttosto, vediamo direttamente un cane marrone. È per questa ragione che allora serve lo schema, perché introduce le note caratteristiche di un concetto sul piano dell'esperienza.

Tale introduzione, inoltre, viene descritta da Kant come un metodo impiegato per tracciare una certa immagine (cf. KrV A 140 B 179). Lo schema, dunque, differisce dall'immagine perché non ha un aspetto ed è una regola, e mentre l'immagine è sempre particolare, cioè è sempre una certa immagine, lo schema è invece la generalità sottesa a più immagini. Usando ancora un esempio kantiano, in ogni triangolo che disegniamo non potremmo mai scorgere esemplari del concetto 'triangolo', dato che per forza di cose sono geometricamente im-

8 Le citazioni in italiano dalla *Critica della ragion pura* sono prese da Esposito 2004, un'edizione che comprende sia il testo tedesco a fronte sia la nota distinzione tra le pagine della prima edizione (1781), indicate con 'A' e il numero di pagina, e quelle della seconda edizione (1787), indicate con 'B' e il numero di pagina.

9 Nella rigorosa architettura della prima critica, lo schematismo segue immediatamente la deduzione trascendentale, per cui si può dire che mentre questa verifica la legittimità del riferimento dei concetti puri (anche chiamati «categorie») alle intuizioni, quello illustra invece la modalità con cui si attua tale riferimento. Il capitolo sullo schematismo è considerato da molti il cuore della *Critica della ragion pura*, la quale assume un certo significato proprio a seconda di come si interpreta la dottrina dello schematismo (cf. Heidegger 1991).

precisi, se non avessimo lo schema del triangolo, che ci guida nella produzione di un'immagine corrispondente al concetto.

Gli schemi trascendentali sono un prodotto dell'immaginazione (cf. KrV A 140 B 179), dato che sono appunto le regole di cui questa si serve per produrre le immagini, e hanno inoltre un significato temporale (cf. KrV A 142 B 181, A 145 B 184). Il tempo infatti ha sia una natura ricettiva, propria della sensibilità, dato che è nel tempo che riceviamo, per così dire, gli oggetti della nostra esperienza, sia una natura spontanea, propria dell'intelletto, perché siamo anche in grado di rappresentarci quegli stessi oggetti a priori, ovvero senza che ci vengano effettivamente dati, siccome sappiamo a priori che saranno comunque nel tempo e che saranno regolati da rapporti temporali, come la successione, la persistenza e la simultaneità. Gli schemi vengono così formati a partire dal tempo per via della sua natura ibrida tra sensibilità ed intelletto, e in tal modo sono in grado di fornire un significato empirico anche alle categorie.[10]

Il nesso tra gli schemi e il tempo consente ora di vedere in cosa consiste il ribaltamento della teoria platonica dell'immagine del tempo. Infatti, mentre per Platone l'essenza del tempo risiede nel suo essere immagine dell'eternità, Kant inverte il rapporto tra tempo ed immagine, dato che quest'ultima si fonda sulla regola degli schemi temporali. Se inoltre il tempo platonico viene prodotto nel corso dell'ordinamento del cosmo, in Kant è il tempo ad essere produttivo. Infine, mentre in Platone il tempo ha la funzione di avvicinare il cosmo al suo modello intelligibile, in Kant serve piuttosto a portare il noetico sul piano empirico.

Nonostante questa netta inversione di rotta, Kant mantiene comunque degli aspetti in comune con Platone. Ad esempio, anche per Kant il tempo non scorre, come afferma in un passo dal forte tono platonico:

> Non è il tempo che scorre, ma è l'esistenza di ciò che è mutevole a scorrere in esso. E dunque, nel fenomeno il corrispettivo del tempo – che in se stesso è immutabile e permanente – è ciò che è immutabile nell'esistenza, cioè la sostanza, e solo in riferimento a quest'ultima si possono determinare temporalmente la successione e la simultaneità dei fenomeni. (KrV A 144 B 183; Esposito 2004, 309)

10 Anzi, il ruolo del tempo diventa veramente determinante solo laddove Kant riporta gli schemi delle categorie, dato che sono queste a richiedere la dottrina dello schematismo. I concetti empirici, come quello di 'cane', riescono senza grosse difficoltà ad essere 'schematizzati', dato che non sono concetti puri, bensì posteriori all'esperienza, dalla quale ricavano le proprie note caratteristiche. Le categorie, invece, dato che precedono ogni esperienza devono necessariamente fare affidamento al tempo, inteso come forma pura di ogni intuizione. Gli schemi del tempo forniscono così alle categorie il loro unico riferimento empirico, ovvero l'oggetto generale di ogni esperienza possibile (cf. KrV A 146 B 185).

Inoltre, per entrambi il tempo ha una funzione regolatrice, sia esso la regola del moto del cielo (Platone) o la regola che consente di rappresentare una molteplicità in una immagine (Kant).

La continuità tra Platone e Kant consente anche di recuperare il paragone tra la rosa e il suo disegno. Si potrebbe infatti dire che Kant faccia dipendere il disegno della rosa non tanto dal modello raffigurato, bensì dalla capacità di raffigurazione. Anche nel caso di Kant, il tempo resta sempre il tratto di un'immagine, ma stavolta viene colto nella sua azione produttrice, anziché riproduttrice, quando cioè il tratto non è ancora divenuto parte dell'immagine, ma ne è la fonte; d'altra parte, non c'è disegno senza il tratto che lo costituisce. Di un concetto empirico, come quello di una rosa, apprendiamo dall'esperienza i tratti caratteristici (spine, petali, profumo ecc.),[11] e ogni volta che intuiamo una rosa e la riconosciamo come tale è come se la nostra immaginazione tracciasse diverse immagini, tra cui scorgiamo quella della rosa che ci sta di fronte. In questo caso, il concetto empirico si comporta come la capacità raffigurativa di un artista che ne delimita le possibilità del disegno, visto che fornisce una certa gamma di note schematizzabili. Laddove c'è invece un concetto puro, come quello di quantità, alla nostra immaginazione si apre un orizzonte di possibili tratti da disegnare che finisce per coincidere con la nostra stessa possibilità di esperienza, dato che ogni oggetto di cui facciamo esperienza sarà contraddistinto dalla quantità.[12] Questo punto è particolarmente importante perché mostra come il ribaltamento kantiano indirizza l'immagine del tempo verso quell'intero orizzonte dell'esperienza identificabile come 'mondo', e dunque compie un passo fondamentale in direzione del concetto di immagine dell'epoca.

Ciononostante, Kant riconosce che il mondo non si dà mai in un'immagine (cf. KrV A 328 B 384). Se infatti con 'mondo' si intende l'insieme degli enti, tale insieme non è mai un oggetto della nostra esperienza come ad esempio lo è un tavolo. Piuttosto, il mondo fa parte di quelle che Kant chiama 'idee trascendentali', cioè quelle rappresentazioni prodotte dalla ragion pura nel suo tentativo di ricercare l'incondizionato, ovvero ciò che sta al di là dell'esperienza possibile (cf. KrV A 407 B 434, A 568 B 596). Gli schemi del tempo si limitano quindi a tracciare a priori uno spazio di possibilità che non si identifica mai con una certa immagine, dato che gli schemi non sono immagini, e a differenza di queste «non possono mai esistere in alcun luogo che non sia il pensiero» (KrV A 141 B 180; Esposito 2004, 305).

11 Mentre la *Critica della ragion pura* si occupa del giudizio determinante, ovvero del giudizio che va dal generale al particolare, il tema del giudizio riflettente, che segue la direzione opposta, e che dunque procede dalla singola intuizione di una rosa verso il suo concetto, viene sviluppato soprattutto nella *Critica alla facoltà di giudizio*.

12 Lo schema della quantità è il numero, e infatti qualsiasi oggetto della nostra esperienza è numerabile.

4 Mondo e immagine in Heidegger

È Heidegger a riprendere queste considerazioni kantiane e a mostrarle in linea con la possibilità, per non dire la necessità, di una immagine del mondo. Infatti, Heidegger osserva che il concetto kantiano di mondo non deve essere inteso solamente in senso 'cosmologico', cioè riguardante l'insieme degli enti, dato che ha anche un significato 'esistentivo', in quanto indica la totalità della finitezza dell'essere umano (Heidegger 1976, 152-5).[13] In altre parole, il mondo non denota soltanto una totalità inaccessibile alla nostra esperienza, ma anche il modo in cui l'essere umano (l''Esserci') si riferisce a questa totalità, per cui il mondo non sta solo oltre l'esperienza ma fa anche parte dell'essere dell'esserci.

Pensato in questa seconda accezione, il mondo può essere relazionato ad una immagine. Se il mondo è una determinazione dell'Esserci, e se l'Esserci è quell'ente che esiste progettando delle possibilità (cf. Heidegger 1977a, 57), allora ogni ente mondano si definisce sulla base dei suoi possibili rapporti con l'Esserci, per cui, ad esempio, un tavolo non è semplicemente un tavolo, ma può essere oggetto di studio, impiegato per un certo utilizzo, rappresentato artisticamente ecc. Tutte queste possibilità vengono raccolte nella totalità del mondo, che quindi fornisce all'esserci il 'progetto originario', ovvero la possibilità di ogni progetto particolare. Heidegger aggiunge:

> Ma il progetto [*Entwurf*] del mondo [...] è sempre anche un getto, del mondo progettato, oltre l'ente [*Überwurf der entworfenen Welt über das Seiende*]. Solo il getto anteriore [*Der vorgängige Überwurf*] consente all'ente di manifestarsi come tale. L'accadere di questo getto progettante, in cui matura [*zeitigt*] l'essere dell'Esserci, è l'essere-nel-mondo. Dire che «l'Esserci trascende» significa che l'Esserci è, nell'essenza del suo essere, formatore di mondo [*weltbindend*], laddove «formatore» [*bildend*] ha più sensi: che lascia accadere il mondo e che si dà con il mondo un'originaria veduta [*Anblick*] o immagine [*Bild*], la quale, benché non propriamente colta, funge da modello [*Vor-bild*] per tutto l'ente manifesto, a cui appartiene di volta in volta l'Esserci stesso. (Heidegger 1976, 158; trad. dell'Autore)[14]

13 Qui Heidegger poggia la sua interpretazione principalmente su una nota della prima critica, in cui Kant specifica che: «concetto cosmico qui significa il concetto concernente ciò che interessa necessariamente ogni uomo» (KrV A 840 B 868; Esposito 2004, 1179). Il passo ulteriore compiuto da Heidegger è quello di trasformare in 'esistenziale' la considerazione esistentiva di Kant, ossia riferire il mondo non all'uomo bensì al suo essere, cioè il *Dasein* di cui parla Heidegger, che Kant avrebbe invece ignorato (cf. Heidegger 1991).

14 È possibile confrontare questa traduzione con la traduzione italiana di Franco Volpi, a pp. 114-15 dell'edizione italiana di *Wegmarken* citata in bibliografia.

Il progetto originario del mondo è dunque a sua volta un getto che va oltre l'ente come tale, e ne rende possibile la manifestazione in termini di possibilità per l'Esserci. Questo getto coincide con la struttura stessa dell'Esserci, l''essere-nel-mondo', che *Essere e tempo* chiama anche 'progetto gettato', dato che il progettare dell'esistenza avviene sempre a partire da un certo contesto mondano (cf. Heidegger 1977a, 378).

Tramite questo denso passaggio Heidegger compie diverse operazioni. Anzitutto, introduce un concetto di 'immagine' (*Bild*) che si relaziona al mondo non attraverso una raffigurazione, bensì secondo una vera e propria costruzione di esso. Il mondo c'è solo laddove c'è l'esistenza progettante, la quale interpreta le cose come possibilità e così facendo lascia che il mondo si faccia avanti come l'insieme di quelle possibilità. In questa operazione il mondo prende forma e insieme compone le possibilità entro un progetto che funge da modello per l'attività progettante dell'Esserci. È vero, cioè, che il mondo non viene intuito in una singola immagine (Kant), tuttavia deve pur fornire un complessivo orientamento all'Esserci, il quale ha già da sempre compreso determinate possibilità. Le possibilità dell'esistenza non sono infatti illimitate, bensì definite dal fatto che l'Esserci si trova sempre 'gettato' entro un determinato mondo. Questa componente 'fattizia' (*faktisch*) dell'Esserci è ciò che Heidegger chiama 'gettatezza' (*Geworfenheit*), ed è in essa che il mondo rivela la sua immagine. Ma di che tipo di immagine si tratta, se comunque non viene 'propriamente colta'?

L'immagine del mondo di cui parla Heidegger non sembra rientrare nell'esempio della rosa visto in Platone e Kant; questo viene piuttosto trasceso dal mondo, dato che sia la riproduzione che la produzione presuppongono un contesto mondano. Se mai, quando ci si decide a disegnare, si fa al contempo spazio a qualcosa di nuovo, che non era già presente anche qualora si tratti di una raffigurazione. In questo gesto creativo, l'ente immediatamente sottomano viene trasceso in direzione del mondo, dalla cui totalità vengono attinte le possibilità per l'opera d'arte (una tecnica imparata tempo fa, un soggetto percepito come esotico, un uso inconsueto del colore ecc.).[15]

Il mondo è dunque un'immagine pre-vista, cioè non del tutto visibile come un'immagine presente eppure già conosciuta, progettata prima ancora di prendere in mano la matita. Il secondo punto da chiarire nel passo di Heidegger è proprio l'aspetto temporale dell'immagine del mondo, come viene anche indicato dal particolare verbo usato per indicare la formazione del mondo, ovvero *zeitigen*, che significa 'maturare', 'generare', ma ha anche un chiaro rimando alla

15 Non a caso Heidegger, circa cinque anni dopo il testo riportato in citazione, si riferisce all'opera d'arte come a ciò che primariamente istituisce un mondo (cf. Heidegger 1977b, 1-74).

temporalità (*Zeitlichkeit*), il senso dell'essere dell'Esserci, della quale in *Essere e tempo* si dice che «ist nicht, sondern zeitigt sich» (Heidegger 1977a, 434; 'non è, bensì si temporalizza', trad. dell'Autore).[16] Il progettare dell'Esserci è uno slancio verso il futuro, mentre il suo esser gettato lo riporta al passato. Dall'unità di questi due movimenti prende forma il mondo come quel progetto che apre l'ente presente, il che è come dire che si apre l'ambito stesso della nostra esperienza con le cose. La stessa scansione passato-presente-futuro, che caratterizza il significato usuale del tempo, viene esperita per Heidegger sempre a partire dalla costituzione temporale dell'Esserci.

Il riferimento al tempo mostra come la posizione di Heidegger sia una vera e propria combinazione di quella di Platone e Kant. Come Platone, anche Heidegger ritiene infatti che il tempo mondano riposi su qualcosa di extramondano, cioè l'Esserci.[17] Il cosmo greco (*kòsmos*) si riferisce infatti all'accezione di 'mondo' che viene in chiaro nel progetto dell'Esserci (cf. Heidegger 1976, 142). Tuttavia, l'Esserci non è anche qualcosa di extratemporale, dato che è anzi dotato di quella temporalità che fonda la possibilità del tempo ordinario (cf. Heidegger 1977a, 440-2). Del nesso platonico cosmo/mondo intelligibile Heidegger mantiene così il tempo come nodo tra i due, ma sostituisce l'eternità con un'altra concezione del tempo, che mutua stavolta dallo schematismo kantiano, secondo cui è proprio il tempo la matrice dell'esperienza mondana.[18] Il mondo rimanda all'Esserci, che a sua volta rimanda alla temporalità.

La temporalità ricopre dunque un posto determinante entro la serie mondo-Esserci-tempo, e consente anche di mettere meglio a fuoco il suo rapporto con l'immagine. Il mondo viene infatti progettato in una immagine a partire dalla temporalità dell'Esserci, si direbbe dunque che sia sempre il tempo a produrre un'immagine, nonostante si tratti di un'immagine molto particolare.

Ciononostante, la combinazione heideggeriana delle prospettive di Kant e Platone si riflette anche nel fatto che non è solo il tempo a produrre un'immagine, ma anche il contrario. Il periodo (*Zeitalter*) che ci contraddistingue è infatti per Heidegger *die Zeit des Weltbildes* (il tempo dell'immagine del mondo), cioè un'età in cui il mondo diventa immagine (cf. Heidegger 1977b, 90). Pertanto, la temporalità 'informa' il mondo in un'immagine, e questa a sua volta ci 'informa' circa l'essenza di un intero periodo di tempo.

16 Cf. Heidegger 1976, 159, 166.

17 Il quale, aprendo il mondo tramite la sua trascendenza, non può identificarsi con l'ente mondano.

18 Naturalmente qui è in gioco il Kant di Heidegger, letto soprattutto a partire dalla prima edizione della *Critica della ragion pura*. Inoltre, l'eternità viene ricondotta al suo significato temporale di 'permanenza', che è appunto uno dei «modi del tempo» (KrV A 177 B 219; Esposito 2004, 357).

Riferita a quest'ultima accezione, l'immagine del mondo consiste in una rappresentazione in cui la totalità dell'ente viene proposta in una unità sistematica. Questo processo rappresentativo è il punto di arrivo del progetto cartesiano di una conoscenza chiara ed evidente, e per Heidegger è ciò che sta alla base della scienza moderna, la quale designa un proprio ambito di indagine e stabilisce a priori i criteri per studiarlo, così da assicurarsi un accesso saldo e rigoroso su ciò che è oggettivo (cf. Heidegger 1977b, 82, 87). Attraverso la fisica e la storiografia, l'età moderna si procura così il controllo conoscitivo tanto di ciò che è naturale quanto di ciò che è culturale, fornendosi un'immagine del mondo nel suo complesso, composta di fatti e corroborata da esperimenti e spiegazioni.

Rispetto all'immagine del mondo l'essere umano moderno non resta indifferente, non solo perché è la sua attività rappresentante ad informarlo, ma anche perché viene informato a sua volta da questo: l'essere umano si fa cioè un 'quadro della situazione', le assegna dei 'valori' per poi scegliersi di conseguenza la propria posizione, ossia una propria 'visione del mondo' (*Weltanschauung*), che non sarebbe possibile se il mondo non fosse concepibile come immagine (cf. Heidegger 1977b, 92).

Definendosi tramite una visione del mondo, l'essere umano diventa allora parte a sua volta dell'immagine-mondo, laddove ad esempio si informa a proposito di sé tramite le scienze come l'antropologia o la psicologia. L'essere umano diventa così ambito di misura e compimento del dominio sull'ente, e anche le azioni come le lotte o le unioni tra esseri umani vengono spiegate dalle rispettive visioni del mondo.

Tutte queste operazioni non solo rispondono preventivamente alla domanda, sempre inquietante, intorno all'essenza dell'essere umano, ma coprono anche il carattere progettante della sua esistenza, poiché in questo caso l'essere umano non dà più forma al mondo, ma si lascia informare da questo.

L'immagine del mondo allora non solo produce un'età, ma recide, o perlomeno copre, anche il suo essere a sua volta prodotta dalla temporalità. Per questo motivo, bisogna escludere che la produzione di un'immagine del mondo possa avere un qualche carattere rivoluzionario, o che possa veicolare l'umanità verso un'altra età. Una 'nuova era' è già da sempre inclusa, e perciò esclusa, nel concetto stesso di 'modernità' (*Neuzeit*, cioè 'nuova-era'), la cui novità rispetto alle altre ere è proprio il fatto che racchiude il mondo in una immagine (Heidegger 1977b, 90, 92).[19] Ogni novità viene preventivamente neutralizzata nell'ottica della scienza moderna e rimpiazzata dalla novità attorno cui ruota il moderno apparato informatico. Ciò che è davvero nuovo ha infatti una portata destabilizzante per l'immagine del

19 Queste pagine ricordano il tema della «curiosità» (*Neugier*) affrontato in *Essere e tempo* (cf. Heidegger 1977a, 226-30).

mondo, perché anzitutto è inspiegabile, e quindi occorre ricondurlo al più presto a qualcosa di già noto, o comunque assumerlo preventivamente come suscettibile di spiegazione attraverso ipotesi. Al contempo, ogni giorno è nuovo così come accadono sempre cose nuove, per cui si può dire che la produzione di un tempo nuovo sia già da sempre qualcosa di vecchio.

Come si esce allora dall'immagine del mondo? Se seguiamo Kant, o Platone, riscontriamo subito una certa difficoltà. Per entrambi il tempo ha una natura regolare, o perché è immagine dell'eternità, o perché è la regola che produce le immagini della nostra esperienza, ed è sulla base di questa regolarità che il tempo produce o può essere prodotto. Tuttavia, proprio la struttura regolare del tempo sembra anticipare la rappresentazione sistematica dell'immagine del mondo, basti pensare al concetto di 'numero', che attraversa le riflessioni di tutti e tre i filosofi: in Platone è ciò che designa la regolarità del movimento del tempo; in Kant diventa lo schema della categoria di quantità, per cui l'esperienza possibile diventa al contempo la possibilità della numerazione; in Heidegger, infine, il numero viene riconosciuto come tassello fondamentale per la costruzione dell'immagine scientifica del mondo (cf. Heidegger 1977b, 78). La stessa idea di una 'produzione' del tempo, che ha per requisito la regolarità di quest'ultimo, veicola l'intento di controllare il tempo, escludendo da esso qualsiasi elemento catastrofico. È forse allora il tempo stesso a innescare la trappola dell'immagine del mondo?

Lo snodo centrale del problema dell'immagine del mondo va senz'altro individuato nella temporalità.[20] Se, come si è visto, la maturazione/temporalizzazione dell'Esserci apre il progetto del mondo, e dunque lo spazio per la possibile comparsa di ogni ente, si può allora identificare la storia (*Geschichte*) proprio con l'accadere (*geschehen*) di questo progetto.[21] D'altra parte, la concezione della storia come un insieme di fatti concatenati secondo la legge di causalità ratifica immediatamente la prospettiva dell'immagine del mondo, nonché la visione ordinaria del tempo come processo inesorabile che va dal passato verso il futuro.

20 Basti anche solo pensare al fatto che Heidegger impiega due termini per 'temporalità', ovvero *Zeitlichkeit* e *Temporalität*, a seconda che ci si riferisca all'essere del *Dasein* o dell'ente difforme da esso. Per questa ragione, Heidegger spesso parla di 'tempo originario', ossia un tempo che include entrambe le varianti della temporalità.

21 «L'ingresso [*Welteingang*] nel mondo non è un processo [*Vorgang*] interno all'ente che entra nel mondo, ma è qualcosa che 'accade [con]' l'ente. E questo accadere è l'esistere dell'Esserci [stesso] che, in quanto esistente, trascende. Solo quando, nella totalità dell'ente, l'ente 'si fa maggiormente ente' nel modo della [*Zeitigung*] dell'Esserci [c'è] l'ora e il giorno dell'ingresso dell'ente nel mondo. E solo quando accade [*geschieht*] questa storia originaria [*Urgeschichte*], cioè la trascendenza, […] si dà la possibilità che l'ente si manifesti» (Heidegger 1976, 159; trad. leggermente modificata dall'edizione italiana di *Wegmarken*, p. 115).

Ora, Heidegger cerca di ribaltare il nesso immagine tempo, e ricondurre così l'immagine del mondo alla temporalità, proprio attraverso la sua concezione della storia. Nello specifico, l'immagine del mondo non viene inquadrata soltanto a partire dall'età moderna, che è piuttosto l'età prodotta dall'immagine del mondo, ma viene anche colta nel suo costituirsi storico, cioè nel suo stagliarsi entro la più ampia prospettiva della storia come accadere dei progetti del mondo. Per distinguere così tra il tempo dell'immagine del mondo nel senso del prodotto dell'immagine-mondo e il tempo in cui l'immagine del mondo si forma e si impone, Heidegger si serve di due termini differenti, rispettivamente 'età' (*Zeitalter*) ed 'epoca' (*Epoche*), ed è proprio quest'ultima a consentire di andare al di là dell'immagine del mondo.

Riallacciandosi al significato della *epoché* greca, Heidegger afferma che nell'accadere di un'epoca c'è sempre qualcosa che si trattiene in sé (cf. Heidegger 1977b, 337-8; 1997, 135), che cioè non accade, un po' come quando per dare risalto a qualcosa si mette in ombra qualcos'altro. Questo non accadere non va però inteso come assolutamente estraneo a ciò che invece accade, come ad esempio si dice che nell'epoca romana non accade la scoperta dell'America, poiché è proprio l'elemento che si trattiene in sé a determinare il senso fondamentale dell'epoca. L'epoca (non l'età!) dell'immagine del mondo indica allora ciò che da essa si ritrae, affinché l'immagine-mondo possa venire in chiaro, e se questa coincide con la razionalizzazione del mondo tramite il calcolo scientifico e storiografico, allora a porsi fuori dall'età moderna è proprio ciò che è incalcolabile, smisurato, 'gigantesco' (*Riesenhafte*) (cf. Heidegger 1977b, 95).

Un futuro che sappia guardare a cosa c'è dietro l'immagine del mondo è dunque quello che non si lascia né calcolare né immaginare, che proviene dalle periferie del mondo-immagine e si trattiene in esso, in cerca d'asilo e di un futuro dignitoso o di un ospite in cui crescere, costituendo il tratto epocale del nostro tempo.

Bibliografia

Ashbaugh, A.F. (1988). *Plato's Theory of Explanation. A Study of the Cosmological Account in the "Timaeus"*. New York: State University of New York Press.

Brisson, L. (1998). *Le même e l'autre dans la structure ontologique du "Timée" de Platon. Un commentaire systématique du "Timée" de Platon*. Sankt Augustin: Academia.

Cherniss, H. F (1977). *Selected Papers*. Leiden: Brill.

Cornford, F.M. (1937). *Plato's cosmology. The "Timaues" of Plato*. London: Routledge & Kegan Paul.

Esposito, C. (2004). *Kant: Critica della ragion pura*. Milano: Bompiani.

Fronterotta, F. (a cura di) (2003). *Platone: Timeo*. Milano: RCS libri.

Heidegger, M. (1976). *Wegmarken*. Frankfurt a.M.: Klostermann. Trad. it.: *Segnavia*. Milano: Adelphi, 1987.

Heidegger, M. (1977a). *Sein und Zeit*. Frankfurt a.M.: Klostermann. Trad. it.: *Essere e tempo*. Milano: Longanesi, 2005.

Heidegger, M. (1977b). *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Klostermann. Trad. it.: *Sentieri interrotti*. Firenze: La nuova Italia, 1968.

Heidegger, M. (1991). *Kant und das Problem der Metaphysik (1929)*. Frankfurt a.M.: Klostermann. Trad. it.: *Kant e il problema della metafisica*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

Heidegger, M. (1997). *Der Satz vom Grund*. Frankfurt a.M.: Klostermann. Trad. it.: *Il principio di ragione*. Milano: Adelphi, 1991.

Schmidt, E.A. (2012). *Platons Zeittheorie: Kosmos, Seele, Zahl und Ewigkeit im "Timaios"*. Frankfurt a.M.: Klostermann.

Taylor, A.E. (1928). *A commentary on Plato's "Timaeus"*. Oxford: Clarendon Press.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Gnothi seauton, esercizi d'illusione
Le Xerox Actions di Hudinilson Jr. allo specchio del mito

Simone Rossi
Università Iuav di Venezia, Italia

Abstract This paper aims to investigate the Xerox practice of Brazilian artist Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013) through a cross-cultural dialogue with Western mythology. Promoting a focus that reveals the heuristic potential of the xerographic gesture, the study employs the figure of Narcissus and the mirror of Dionysus to anachronically question the act of knowing oneself through the image. Hudinilson Jr.'s 'exercises of seeing' take him beyond the mere encounter with the mirror, where the body, as it performs on the photocopier, likewise dismembers itself into xerographic fragments that rewrite its identity, desire, and function.

Keywords Hudinilson Jr. Xerox Actions. Self-image. Know thyself. Mirror. Myth. Narcissus. Dionysus. Masculinity.

Sommario 1 Sul vedersi: corpo, immagine, sguardo. – 2 Su Hudinilson Jr. e la città di São Paulo: una corrispondenza d'amorosi sensi. – 3 Sull'alterità xerografica. – 4 Sull'identità allo specchio. Breve inquadramento di un'aporia visuale. – 5 Sull'alterità speculare. – 6 Sulla deriva del conoscersi. Un'immagine. – 7 Conclusioni.

1 Sul vedersi: corpo, immagine, sguardo

Il saggio propone una riflessione sulla pratica Xerox dell'artista brasiliano Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013) a partire dal dialogo interculturale che l'artista imbastisce con la mitologia occidentale, promuovendo una lettura capace di rivelare le molteplici potenzialità euristiche del gesto xerografico. L'occasione permette

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-28 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/021

di situare il dispositivo di innesco nel complesso contesto brasiliano, modellato su di un sincretismo culturale profondo, posizionando il punto di osservazione al di fuori dei recinti eurocentrici. Tale prospettiva evidenzia la natura relazionale e dialogica degli oggetti in esame e costruisce una traiettoria che si dispiega non solo in termini temporali ma, parimenti, geografici. L'anacronismo insito in una tale metodologia, che al Brasile contemporaneo lega la mitologia greco-romana, tenta di attualizzare un discorso critico in cui convergono le implicazioni culturali, sociali e identitarie che il conoscersi attraverso l'immagine innesca fin dall'antichità.[1] Inoltre si prefigge di rispondere a una condizione propria dell'immagine, quella di configurarsi come un luogo di condensazione e frizione dialettica che solo nell'incontro-scontro con interferenze anacroniche si rende pienamente conoscibile (Bal 1999; Damisch 1992; Didi-Huberman 2000).

Al centro dello studio è collocato un artista a lungo emarginato dal mondo dell'arte brasiliano e internazionale e che solo di recente ha visto svilupparsi un interesse transdisciplinare verso la sua pratica. Grazie al lavoro del curatore Ricardo Resende, che pubblica nel 2016 la prima monografia sulla sua arte multimediale, alla circolazione delle sue opere sostenuta dalla Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e agli studi artistici, queer e postcoloniali condotti da ricercatori/ricercatrici e curatori/curatrici come Fernanda Nogueira, Ana Maria Maia, Erin Aldana, Mario Ramiro, Marcio Harum, Maria Adelaide Pontes e Maria Olimpia Vassão,[2] oggi l'arte di Hudinilson gode di una rediviva attenzione. La scelta di ricorrere alla mitologia, esplorata come serbatoio di casi studio fecondi e coacervo di dispositivi figurali, risponde a una stimolazione che lo stesso artista provoca. Hudinilson consacra l'intero suo percorso artistico al mito di Narciso, che sembra fungere sia da monito che stimolo al contempo. Per più di vent'anni egli sonda il suo corpo e ne sperimenta i limiti rappresentativi sottoponendo la propria immagine a forme di oggettivazione sempre più radicali. La pratica lo conduce a cimentare diversi media e tecniche; tra le tante opere, le sue Xerox Actions[3] degli anni Ottanta, che danno vita a serie come *Exercí-*

1 Il saggio intende soffermarsi in particolare sul mitologema di Narciso. Per una più approfondita trattazione del tema e della riemersione del mito nel contemporaneo si rimanda a de Riedmatten 2011; Pinotti 2021.

2 Marcio Harum, Maria Adelaide Pontes e Maria Olimpia Vassão hanno curato nel 2016 *Zona de Tensão*, mostra monografica su Hudinilson Jr. al Centro Cultural São Paulo (6 agosto-30 ottobre).

3 Hudinilson Jr. intitola *Xerox Action* sia una lunga serie di sperimentazioni xerografiche iniziate nel 1978, sia due mostre dedicate al tema, una all'Espaço NO della Galeria Chaves di Porto Alegre nel 1982 e l'altra al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nel 1983. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Resende 2016, 241, 410.

cios de me ver (1980-84), *Zona de Tensão* (1981-90) e *Narcisse – Gesto* (1981-86), rappresentano le più iconiche. Queste azioni, concepite come un esercizio per Vedere e caratterizzate da una carica profondamente erotica e dissidente, permettono a Hudinilson di decostruire, sovraesporre e al contempo negare il proprio corpo (Bernardet 1983) **[fig. 1]**. Da un lato, esse si inseriscono nell''estetica dell'osceno' dichiaratamente politica che pervade il coevo Movimento de Arte Pornô (MAP, 1980-84), misurandosi con un nuova grammatica in grado di liberare la sessualità, sovvertire la lingua e incorporare le minoranze (Nogueira 2016); dall'altro, sfidano l'egemonia dell'originale (Irarrázabal 2021) trasfigurando il corpo in una miriade di immagini-copia che disgregano l'unità in frammenti tali da consentire una diversa appercezione del maschile e delle sue forme identitarie. Scrutato e consumato in ogni suo orifizio dalla macchina Xerox, il corpo diviene un segno grafico bidimensionale, esito del processo di reificazione di un desiderio che contesta la repressione eteropatriarcale del regime militare brasiliano (1964-85) e favorisce visioni altrimenti discriminate.[4]

L'analisi si snoda a partire dalla figura di Narciso e si conclude mobilitando l'episodio eleusino dello specchio di Dioniso per promuovere una lettura che rifletta sull'esperienza speculare a partire dalla pratica xerografica. Narciso e Dioniso vengono attraversati come soglie che destabilizzano i labili confini delle categorie, come il maschile e il femminile, l'identità e l'alterità. La pratica di Hudinilson illumina le tensioni interstiziali che destabilizzano le categorizzazioni, ne percorre le zone d'ombra e ne rivela le peculiarità, suggerendo nuove dimensioni transitorie, performative e fluide. Gli esercizi di Hudinilson provocano i mitologemi ed esaltano il portato critico che il materiale mitografico racchiude: il mito guida l'artista alla conoscenza di sé plasmando un corpo che, mai stanco di esplorare la propria immagine, non cessa di smembrarsi xerograficamente.

4 Il lavoro di Hudinilson non solo sfida l'egemonia dell'originale, ma anche le rigide norme sessuali sotto la dittatura. Nelle sue Xerox Actions spesso raffigura un corpo nudo, maschile, erotico, suggerendo uno sguardo che contesta le norme sessuali a lungo radicate, secondo le quali l'unico oggetto accettabile di desiderio e consumo era il corpo nudo femminile. Il regime militare era infatti particolarmente intento a sopprimere ogni forma di *queerness* (Irarrázabal 2021).

2 Su Hudinilson Jr. e la città di São Paulo: una corrispondenza d'amorosi sensi

Hudinilson Urbano Jr. incontra l'arte e la cultura europea sin da giovanissimo. Già a tredici anni inizia a frequentare il Museu Lasar Segall a São Paulo incuriosito da una serie di incontri cinematografici sull'Impressionismo promossi dall'ente in sinergia con l'Alliance Française. La *fin de siècle* europea esercita sin da subito in lui un fascino profondo. Ben presto scopre che nello stesso anno in cui Oscar Wilde pubblica *The Picture of Dorian Gray* (1891) André Gide dà alle stampe *Le Traité du Narcisse*, testo chiave che ne condiziona sguardo e ricerca. Un altro autore col quale entra in stretta intimità è Jean Genet; a influenzarlo sono soprattutto le atmosfere sordide, le derive masturbatorie, la sessualità brutale. Tale è l'influsso che l'artista e amica Vera Chaves Barcellos – che invita inoltre Hudinilson a prendere parte alla sua mostra *Visitant Genet* al Museu d'Art de Girona nel 2011 – lo identifica come un potenziale protagonista dei racconti dello scrittore parigino.

Al pari delle atmosfere torbide e perverse descritte in *Querelle de Brest* (1947), São Paulo diviene il luogo ideale per le sperimentazioni sovversive ed erotiche di Hudinilson. La città tra gli anni Settanta e Ottanta è in fermento, il Brasile sta entrando in un graduale processo di democratizzazione e le manifestazioni contro la dittatura militare cominciano a intensificarsi. La sua pratica si fa esercizio per decostruire i valori morali esistenti, un modo per superare le rigide censure su temi quali desiderio e sessualità (Resende 2016). Non è un caso che in quegli stessi anni nasca a Rio de Janeiro il Movimento de Arte Pornô che si prefigge – attraverso pubblicazioni, performance e azioni pubbliche – di esplorare il contro-potenziale del linguaggio pornografico e agire in opposizione alla repressione e alla standardizzazione dei corpi, per creare un lessico 'osceno' in grado di ridestare l'opinione pubblica e promuovere forme alternative di sessualità e identità (Costa, Nogueira 2018; Jojima 2020; Kac 2013). La risposta di Hudinilson a questa temperie è composita e si articola su più piani. Dal 1979 al 1982 è parte, insieme con Rafael França e Mario Ramiro, del collettivo 3NÓS3, all'interno del quale sperimenta nuovi linguaggi, come il graffitismo, e si misura con l'arte pubblica attraverso una serie di importanti interventi urbani, tra i quali la serie *Ensacamentos* (1979) rimane la più celebre (Ramiro 2017). In parallelo, perfeziona la conoscenza di una nuova tecnica, la xerografia, della cui arte sarà tra i pionieri in Brasile assieme a Paulo Bruscky (Aldana, Maynes 2017), per concentrarsi su ciò che più lo muove: l'immagine del corpo e la rappresentazione del maschile. La macchina Xerox, esplorata e approfondita in ogni sua funzione e dettaglio, funge sia da supporto che da coautrice per molte delle sue opere. Il rapporto che Hudinilson stringe con la macchi-

na è intenso e corporeo, non si limita agli usi convenzionali del mezzo, ne stressa le potenzialità, si lascia penetrare dalla luce del laser, performa sulla superficie abbagliante, la cinge a sé come un'estensione del proprio corpo **[fig. 2]**. Sebbene l'azione si manifesti spesso violenta, la tecnica è rigorosa: la qualità di stampa, la tipologia di carta, il bilanciamento dei grigi, tutto è perfettamente settato. Hudinilson affina la sua pratica a partire dal 1977; il mezzo è l'ideale per produrre immagini *do-it-yourself* in grande quantità e a basso costo da poter spedire velocemente via posta. Oltre che nel circuito della *mail art*, le sue xerografie compaiono frequentemente nelle pubblicazioni del MAP, tanto che Eduardo Kac, anima del movimento, lascia a Hudinilson lo spazio di copertina nel suo primo libro di porno poesie (*Nabunada Não Vaidinha?*, 1981).

L'artista paulistano inizia inoltre a collaborare sempre più assiduamente con numerose istituzioni. Coordina per diversi anni workshop e corsi presso il centro xerografico della Pinacoteca della città, museo che proprio recentemente gli ha dedicato una personale dal titolo eloquente, *Explicito* (Maia 2020); grazie all'invito dell'artista e mentore Regina Silveira frequenta (irregolarmente) la Escola de Comunicações e Artes (ECA) dell'Università di São Paulo dove ha modo di esercitarsi con le fotocopiatrici assieme ai compagni del collettivo 3NÓS3; tiene infine dei workshop Xerox alla Zoom School, spazio artistico provvisto, all'epoca, dei macchinari più sofisticati. È qui che Hudinilson consuma il suo primo rapporto erotico con il mezzo, raggiungendo la forma più compiuta delle sue Xerox Actions.

3 Sull'alterità xerografica

La pratica xerografica di Hudinilson offre alcuni spunti per approfondire l'immagine come strumento di conoscenza del sé. Gli esercizi Xerox dell'artista agevolano una rilettura critica che mobilita temi come le tecniche di rappresentazione, il dispositivo dello specchio e la questione dello sguardo. Tra le pieghe delle sue azioni e performance Xerox il mito di Narciso riemerge sotto nuova veste. A ricambiare lo sguardo di Hudinilson non c'è più il limpido specchio d'acqua, bensì il vetro diafano della fotocopiatrice. Sotto una superficie in apparenza non riflettente si cela un nuovo abisso luminoso, fatto di lenti, laser e toner, capace di restituirgli la sua immagine. Come Narciso, l'artista continuamente si cerca, agogna vedersi per catturare in forma sempre mutata la propria identità; ma al contrario del mito Hudinilson costruisce meccanicamente la propria immagine, rappresentandosi con rigorose specifiche tecniche attraverso una macchina. La posa che assume di fronte al mezzo è più correttamente un posizionamento, dal carattere sia politico che concettuale **[fig. 3]**. Le sue xerografie divengono uno strumento di spettacolariz-

Figura 1 Hudinilson Jr., *Gesto IV*. 1986. Fotocopia, copia unica, 20,5 × 23,5 cm ciascuna (polittico con 32 pezzi). Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

Figura 2 Hudinilson Jr., documentazione della performance '*Narcisse*' *Exercício de Me Ver II* (Exercise of seeing myself II). 1982. Fotografia, 61 × 37 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

Figura 3 Hudinilson Jr., *Untitled / xerox OC (interferido)*. 1980. Inchiostro fluorescente su fotocopia e carta, copia unica, 17 × 32,7 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

zazione erotica del corpo maschile, dove omosessualità e nuda carne appaiono segni da esplicitare:

> per provocare, performativamente, un'inversione radicale […], incitando un altro tipo di sessualità e di rapporto con il corpo, travestendosi e svestendosi indiscriminatamente, burlandosi della serietà di quel regime politico, eteropatriarcale e machista, ma che pretendeva di essere 'neutrale'. (Nogueira 2016, 4-5; trad. dell'Autore)

Ma non solo, il carattere sovversivo di Hudinilson si manifesta anche come arte concettuale. La xerografia diviene uno strumento in grado di alterare a tal punto la matrice originaria che la copia, l'immagine xerografica, si trasforma in un autonomo frammento di senso. Attraverso operazioni di riduzione, ingrandimento, giustapposizione e sovrapposizione i dettagli xerografati diventano a loro volta matrici su cui poter incidere un nuovo segno. Nella promiscuità del gesto, la matrice della sperimentazione è elusa, «non si sa più se è la macchina, il corpo o la copia» (Nogueira 2016, 7; trad. dell'Autore). Tale tecnica si presenta dunque come un linguaggio illusorio capace di problematizzare il rapporto tra opera d'arte e supporto, stressando il binarismo originale-copia (Selistre 2017). È rilevante notare come la figura di Narciso nella tradizione occidentale venga più volte utilizzata come simbolo per riflettere sul potere dell'illusione, che è il risultato non solo dello specchio (xerografico), ma anche dell'*ekphrasis* e della pittura (Damisch 1976). Nelle *Eikones* di Filostrato (II-III sec. d.C.) Narciso si fa emblema della spirale infinita di specchi che l'arte ecfrastica condivide con la rappresentazione, in rapporto privilegiato con la

pittura. Il gioco speculare viene sottolineato da Filostrato attraverso la descrizione di un'ape che, non si comprende se reale o meno, impollina il fiore dipinto che crede a sua volta vero. Il quadro dipinge Narciso e la sua immagine ma è l'ape che solleva infine il problema: è stata ingannata dall'illusione del dipinto o è il dipinto ad aver ingannato lo spettatore che vede l'ape, la fonte di Narciso e tutta la sua storia? Le parole di Filostrato devono essere state d'ispirazione a Leon Battista Alberti quando nel *De Pictura* (1435-36) asserisce:

> Usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore […] Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? (Alberti, *De Pictura II*, 14-16; 26; Sinisgalli 2016, 161-2)

L'arte dell'illusione tanto nell'*ekphrasis*, in cui le parole dipingono immagini in forma letteraria, quanto nella pittura, in forma di *mimesis*, trova in Narciso un modello esemplificativo. In esso difatti precipitano molte delle preoccupazioni, sia pratiche sia teoriche, che agitano il soggetto antico nel rapporto ingannevole che, per mezzo della visione, lo lega al reale e al sé, in quanto identità da decifrare.

4 Sull'identità allo specchio. Breve inquadramento di un'aporia visuale

Sin dagli albori la cultura occidentale si è largamente interrogata sul tema dell'identità. Nella mitologia greco-romana troviamo alcuni episodi paradigmatici, come quelli della fonte di Narciso e dello smembramento (*sparagmos*) dionisiaco, che permettono di inquadrare la questione a partire da una riflessione sull'immagine. Tale argomento viene infatti subito compreso non soltanto in stretta relazione al corpo ma anche in proiezione, attraverso quella che potremmo definire, a posteriori, la categoria psicologica del doppio (Vernant 1970).

La varietà e complessità delle figure mitologiche impegnate a misurarsi con il potere straniante dell'immagine consente solo in parte di comprendere quanto fin dall'antichità lo specchio sia considerato un oggetto ambivalente, fonte di fascinazione quanto di smarrimento, simbolo di sapienza e di morte, strumento oracolare e produttore di spettri (Baltrušaitis 1981). Il soggetto antico non è però solito pensarsi interiormente chiuso; non è per mezzo dell'introspezione che giunge alla coscienza di sé, «la sua coscienza non è riflessiva ma esistenziale» (Frontisi-Ducroux, Vernant 1998, 126) e passa attraverso lo sguardo. Il soggetto cerca attorno a sé i caratteri che lo qualificano in quanto tale e per mezzo dello sguardo giunge tanto alla conoscenza (di sé, ma non solo), quanto alla morte, come nel mito di Medusa,

l'alterità che pietrifica. Lo specchio sembra essere il dispositivo che più di ogni altro pone in evidenza le tensioni esistenziali che agitano il Vedere: l'immagine che riproduce va compresa in quanto *eidolon*. Con questo concetto si mobilitano tutta una serie di altre 'immagini' legate al tema del doppio: dal fantasma al simulacro, dal sogno allo spettro; seconde realtà che definiscono un altrove insolito, slegato dal *soma*, ma in qualche modo legato ad esso tramite un vincolo attivo. Sebbene nella cultura greca le relazioni tra l'Io e il suo doppio «non assumono alcun tratto patologico, ma conservano un carattere di quotidianità» (Guidorizzi 1991, 36), il gesto dello specchiarsi per il soggetto maschile – la questione dell'identità in antichità concerne solo l'individuo maschile – è ritenuto atto di cattivo presagio. Artemidoro nel suo trattato sui sogni (*Oneirocritica* 2.7) mette in guardia chiunque veda riflettersi nell'acqua, perché simbolo di morte. I pitagorici sconsigliano di guardare l'acqua dei fiumi, Plutarco (*Questioni conviviali* 5.7.4) ci parla di Eutelida, giovane che rimane così affascinato dalla sua immagine riflessa da cadere malato e morire prematuramente, colpito da *baskanos*, malocchio.

Il dispositivo dello specchio è interdetto per molte ragioni, ma essenzialmente poiché è legato all'universo femminile, tanto è vero che quando cade in mano maschile quest'ultimo perde i propri connotati, si effemina, si traveste. L'unico specchio consentito sembra essere l'occhio di un altro uomo:

> quello del simile e dell'uguale come Socrate in Alcibiade e Alcibiade in Socrate. L'occhio perfetto è l'occhio dell'amante. (Frontisi-Ducroux, Vernant 1998, 45)

La dottrina dell'innamoramento, per come viene presentata nel *Fedro* platonico, mostra in effetti l'inconsapevolezza di cui è preda l'innamorato, che non si accorge che negli occhi dell'amato guarda in realtà se stesso. Socrate nell'*Alcibiade I* lo fa notare senza sottintesi al suo interlocutore:

> Hai osservato poi che a guardare qualcuno negli occhi si scorge il volto nell'occhio di chi sta di faccia, come in uno specchio, che noi chiamiamo pupilla, perché è quasi un'immagine di colui che la guarda? […] Dunque se un occhio guarda un altro occhio e fissa la parte migliore dell'occhio, con la quale anche vede, vedrà se stesso. (Platone, *Alcibiade I*, 133a; Pucci 1984)

5 Sull'alterità speculare

Narciso esemplifica una posizione molto critica per la Grecia antica, l'adolescente che si fa adulto. Il giovane perde la direzione e peregrina a tentoni nei riflessi dello specchio mendace. Contravvenendo alle leggi che lo vorrebbero socialmente integrato e sessualmente attivo, egli rifugge l'amore di ogni pretendente. Solo per mezzo della fonte a cui si avvicina per abbeverarsi ha modo di fare esperienza del desiderio-per-l'altro, transitando fulmineamente tra le categorie e riscrivendo la sua identità in fieri. Un'intera costellazione anacronica illumina questo passaggio. Già Pausania nel II secolo d.C. (*Periegesi della Grecia* 9.31), offre una versione razionalizzata del mito dove il giovane specchiandosi s'imbatte nell'immagine della sorella prematuramente scomparsa. Un romanzo moralizzante della fine del XI secolo, intitolato *Narcisus* (Vinge 1967, 58), pone l'accento sul carattere femmineo dell'immagine che il giovane vede riflessa: prima di riconoscersi egli cade vittima dei suoi stessi occhi vedendo una figura simile a una ninfa, dea o fata (64). Nella *Gerusalemme liberata* (1592) di Torquato Tasso s'incontra Armida, maga musulmana che:

> vede il riflesso di se stessa 'come Narciso al fonte' nel volto di Rinaldo addormentato e comincia immediatamente a diventargli somigliante.[5] (Careri 2017, 64)

Il travestimento allo specchio è tema centrale anche nella pièce *Narcisse ou l'Amant de lui-même* (1753) di Jean-Jacques Rousseau. Jean Starobinski nel suo scritto *L'occhio vivente* (1961) eseguendo un'esegesi dell'opera scrive:

> Nel suo *Narcisse*, Valere passa intere ore alla toletta ma non si apprezza, la sua vocazione narcisistica si decide soltanto nel momento in cui egli s'imbatte in una trappola di altro genere, nel suo ritratto femminilizzato, nel suo volto adorno di fronzoli muliebri. Perché il suo narcisismo latente divenga manifesto è necessario che gli si dia l'occasione di disconoscere la propria immagine. Occorre una scusa e un travestimento eterosessuale perché il compiacimento verso di sé s'infiammi e divenga una passione reale. Il potere di seduzione non appartiene al riflesso puro e semplice ma a un'immagine leggermente alterata, truccata quanto basta per rivestire l'apparenza di un oggetto esterno. Ecco dunque il paradosso: questo Narciso è innamorato di se stesso solo in quanto è

5 Annibale Carracci dipinge meravigliosamente la scena nella sua tela *Rinaldo e Armida* (1601 ca.).

> inconsapevole della propria somiglianza. l'io s'inganna sotto i tratti di un'altra. (Starobinski 1975, 148-9)

Ma fare esperienza dell'Altro costa a Narciso la vita. Quando scopre che il presunto desiderio-per-l'altro è in realtà amore-per-sé, l'esistenza assume tutto d'un tratto una piega aporetica. Comprendere, ossia, che il desiderio-per-l'altro non è che l'appropriazione dei segni dell'altro-uguale-a-sé, lo mortifica. Conoscersi – vedersi – per Narciso sarà funesto:

> Quello che bramo è con me; la mia ricchezza mi rende povero. Oh potessi separarmi dal nostro corpo! Desiderio singolare in un amante, vorrei che ciò che amiamo fosse lontano. (Ovidio, *Metamorfosi*, 3.466-8; Rosati [1983] 2016, 12)

Ogni suo desiderio di vita viene meno nel sapere che il suo desiderio è inappagabile, mai potrà congiungersi con l'immagine che l'acqua riproduce. Lo specchio lo tradirà in eterno: il suo inganno è mostrare l'uguale sotto le mentite spoglie del diverso.

Questi esempi permettono di interpretare lo specchio al pari di un dispositivo illusorio, «che da passivo oggetto di riflessione diviene autonomo creatore di forme» (Guidorizzi 1991, 41). Quando qualcuno incontra l'immagine-specchio di Narciso è difatti solito valicare confini inesplorati e aprire spazi dimensionali altrimenti interdetti all'umana specie. Nell'Inno omerico a Demetra (ca. VI sec.) Persefone, per esempio, prima di giungere nel regno dei morti e divenire sposa di Ade, è denominata Kore; questo termine è utilizzato sia nell'accezione di fanciulla sia per indicare la pupilla, 'piccola pupa'. È proprio guardando il fiore del narciso che Persefone cade inghiottita nell'oltretomba. Narciso, immagine o fiore che sia, si fa porta – soglia e specchio – di due mondi. Kore lo vede e trapassa; in maniera non dissimile Narciso contempla nel riflesso della fonte la sua pupilla e per Plotino annega in essa (*Enneadi* 1.6).

6 Sulla deriva del conoscersi. Un'immagine

Nel 2012 il collettivo Red Conceptualismos del Sur organizza al Museo Reina Sofía di Madrid la mostra *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Il team curatoriale allestisce una collettiva riunendo una molteplicità eterogenea di artisti e casi studio che condividono un tema peculiare: la dissoluzione dell'Io individuale. Recuperando un concetto promosso dal musicista Indio Solari e ripreso dall'antropologo Carlos Castaneda, il titolo allude:

> alle metamorfosi che i corpi hanno subito e alle esperienze di resistenza e libertà che si sono verificate simultaneamente – come ritorsione, rifugio o sovversione – nel corso degli anni '80 in America Latina. (Red Conceptualismos del Sur 2012, 269, trad. dell'Autore)

Il recupero del corpo in quanto forma di vita – da esibire, sovraesporre, annientare – orienta le pratiche di quegli anni. L'arte di Hudinilson si inserisce in questo panorama: lo spettacolo di un corpo continuamente xerografato può dunque essere interpretato come la nostalgia di un corpo sessuale irrimediabilmente negato. La serie *Exercícios de me ver* (1980-84) è quella che meglio fotografa il gesto radicale di Hudinilson. All'interno è possibile trovare i più disparati approcci corpo-macchina, dal dettaglio astratto al corpo spezzato, dal palmo cartografico all'addome vivisezionato. In questa sperimentazione Xerox si inserisce, quasi come un incidente di percorso, *Narcisse Exercício de me ver II*. Hudinilson decide di farsi fotografare mentre compie le sue Xerox Actions. Gli scatti del fotografo Afonso Roperto sono un unicum nella sua pratica: è la sola esperienza Xerox provvista di una documentazione fotografica. È tanto più sorprendente constatare come siano proprio queste immagini, in cui l'artista paulistano è visualizzato nella sua totalità di corpo non xerografico – soggetto-oggetto di uno scatto altrui – ad essere oggi tra le più celebri.

Le fotografie che colgono Hudinilson mentre sta performando sulla e colla macchina stabiliscono una nuova distanza e definiscono un nuovo sguardo nel già molteplice gioco di specchi che l'azione xerografica produce. Le immagini mostrano una sensualità insita nel gesto che la tecnica Xerox non è in grado di veicolare direttamente. Si osserva un corpo che, chino sul dispositivo, danza su di esso mentre esegue un'iniziazione speculare. Alla ricerca di inediti posizionamenti da cui estrarre nuove epifaniche autorappresentazioni, gli agili movimenti di Hudinilson descrivono una ritualità che elude il cerchio narcisistico per stimolare nuove forme di relazione sensibile. Convocando un nuovo sguardo sulla scena Hudinilson riscrive gli equilibri e le tensioni che governano l'esercizio di conoscersi per mezzo dell'immagine. Il suo corpo, matrice xerografica, trova nuova oggettivazione nell'occhio fotografico che lo inchioda nella sua totalità di essere guardato nello spettacolo del mondo: «a forza di guardare si dimentica che si può essere guardati» (Barthes 2010, 117). L'artista inserisce un nuovo sguardo in scena in grado di soggiogarlo:

> Nel nostro rapporto con le cose quale si è costituito attraverso la visione, e ordinato nelle figure della rappresentazione, qualcosa scivola, passa, si trasmette, di piano in piano, per essere sempre eliso in qualche misura, ecco ciò che si chiama lo sguardo. (Lacan 1979, 75)

Se lo sguardo, attraverso le parole di Lacan, lo si è «immaginato nel campo dell'Altro» (1979, 86), la ricerca di Hudinilson di fare conoscenza di sé attraverso l'immagine sembra destinata a non incontrarsi mai pienamente, bensì a:

> imbattersi in quell'altro che noi stessi siamo […] perché questo è il fondo oscillante dello specchio. Questo è il gioco sempre rinnovabile dell'identità psichica individuale che passa sin dall'inizio per la mediazione dell'Altro. (Tagliapietra 1991, 60)

La scelta di documentare la performance permette di fare esperienza contemporanea di due azioni opposte: mentre la fotografia dà forma unitaria al corpo performante, attivando tutta una serie di riferimenti iconologici su Narciso, le membra si stanno parimenti disgregando xerograficamente. Se mettessimo per esempio a confronto uno degli scatti di Roperto **[fig. 4]** con la celeberrima tela (1597-98) del Caravaggio raffigurante Narciso potremmo osservare senza indugio alcune singolari somiglianze tra le due immagini. Entrambe rivelano un corpo chino assorbito da un nero abisso; se il Caravaggio esplicita l'azione specchiante in cui è immerso il giovane, l'attrazione verso il buio che muove il corpo di Hudinilson rimane irrisolta: non è concesso conoscerne la natura. Eppure, e in questo caso Hudinilson lavora molto sottilmente, la superficie specchio a cui si sta rivolgendo non è in verità l'abisso che incombe sotto di lui, ma la macchina fotocopiatrice che, nel frattempo, gli sta xerografando il ginocchio. Lì si compie il suo gesto riflessivo, la sua ricerca identitaria. L'intero corpo che si estende nello spazio adiacente la macchina sembra dunque simulare una *pathosformel* che in realtà è solo un diversivo. Distratti da un corpo teso a performare pateticamente, perdiamo il contatto con lo specchio a cui esso si rivolge per risolversi. Singolare notare come in un'interpretazione del *Narciso* del Caravaggio di Hubert Damisch (1976), in cui convergono teorie psicoanalitiche sulla funzione fallica, teoria della pittura e mitologia, il ginocchio non rappresenterebbe altro che il pene,

> doppio fisiologico dell'oggetto simbolico, fallico, informe e potente, ma staccato dal corpo del giovane e qui presentato come un 'significante senza significato'. (Damisch 1976, 167; trad. Careri 2017, 70)

La stessa articolazione diviene invece per Hudinilson una delle matrici principali della sua azione xerografica, una pratica che si offre come bagliore finale di un corpo la cui volontà ultima è divenire altro-da-sé, disperdendosi in tracce che più si allontanano dall'originale più trovano realtà autonoma, smentendo la propria natura di copia **[fig. 5]**:

Figura 4 Hudinilson Jr., documentazione della performance *'Narcisse' Exercício de Me Ver II* (Exercise of seeing myself II). 1982. Fotografia, 61 × 37 cm. Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

Figura 5 Hudinilson Jr., *Gesto IV*. 1986. Fotocopia, copia unica, 20,5 × 23,5 cm ciascuna (polittico con 32 pezzi). Courtesy Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels) e Hudinilson Jr. Estate

> Rettangoli di carta bianca e nera e grigia sistemati metodicamente nello spazio di una mostra: questo è il corpo di un uomo. (Bernardet 1983, 2; trad. dell'Autore)

Nella tradizione orfica esiste un dispositivo – lo specchio di Dioniso – che permette di leggere la dinamica speculare da nuova angolazione, utile sia per valicare il dilemma corpo-immagine a cui va incontro Narciso sia per illuminare con un nuovo sguardo le Xerox Actions di Hudinilson. Un frammento orfico (Colli 1977, 191) riporta un aneddoto in cui Dioniso bambino viene ucciso e smembrato dai Titani mentre gioca con delle trottole, dei dadi e uno specchio. Nonno di Panopoli (*Dionysiaca*, VI) riprende così il momento dello smembramento:

> con spada orrenda i Titani violarono Dioniso – che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante. (trad. Colli 1977, 42)

Contemplandosi allo specchio Dioniso viene smembrato. Ma tale visione non gli sarà fatale. A differenza di Narciso, che nell'inganno dell'immagine mendace perisce, Dioniso si salva: una divinità – Atena, Rea o Apollo a seconda della variante – lo aiuta a ricongiungere le membra disperse per potersi nuovamente riflettere nello specchio del mondo. Dioniso rifrangendosi si percepisce immagine, specchio a sua volta di un mondo che non è di per sé altro che immagine:

> Lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a riflesso che io possiedo. E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo! (Colli 1977, 42)

L'antitesi tra illusione e realtà si risolve in Dioniso: egli pre-esiste al reale e in un certo senso lo consente e lo dischiude. La folgorazione dell'immagine orfica consiste proprio nel fatto che Dioniso allo specchio vada oltre la sua immagine e scorga il mondo. Se Dioniso crea l'illusione, Narciso ne rimane vittima. Tiresia era stato chiaro: nel predire il destino a Narciso il veggente contraddice l'esortazione inscritta sul tempio di Apollo a Delfi – *gnothi seauton* – 'conosci te stesso', così cara a Socrate.

Gli esercizi xerografici a cui Hudinilson sottopone il suo corpo, data questa prospettiva, appaiono dunque sottrarsi alla profezia che si abbatte sul 'giovane al fonte'. Il suo gesto speculare sembra trascendere una logica narcisistica e autoreferenziale per imporsi, in-

vece, come atto che, proprio lavorando sulla soglia del mito, rivendica il potere dell'immagine come forma di illusione per liberare, come un'esplosione improvvisa allo specchio, schegge di corpi, sguardi e desideri estromessi dalla narrazione culturale egemone riabilitandone funzione e operatività nell'immaginario sessuale e identitario.

7 Conclusioni

Attraverso la lente che questo studio delinea si suggeriscono dunque alcune possibili correlazioni anacroniche per orientare la comprensione di una pratica tanto densa quanto complessa. Stimolata dalla profonda conoscenza del materiale mitologico da parte dell'artista, l'analisi propone una rilettura che dia evidenza dello stretto legame che accomuna la tecnica xerografica con talune ataviche questioni concernenti l'identità nel suo rapporto con l'immagine e lo specchio. A muovere la pratica di Hudinilson sembra esserci l'aspirazione a provocare il mito di Narciso e il *topos* in esso racchiuso. Il suo gesto xerografico sospende la matrice identitaria per sconfinare nella transitorietà del corpo in quanto frammento di desiderio e sprigionare potenzialità altrimenti taciute, che solo un corpo smembrato è in grado di riattivare. Per Hudinilson non è fatale fare conoscenza di sé per mezzo della sua immagine; al contrario, attraverso lo specchio xerografico egli è capace di rendere manifesto un corpo a lungo negato, oggettivandosi in forme che subito contestano il segno identitario per infine imporsi come *eidola* teorici.

Bibliografia

Aldana, E.; Maines, E.S. (2017). *Xerografia: Copyart in Brazil 1970-1990 = Exhibition catalogue* (University of San Diego, 15 September-16 December 2017). San Diego: University of San Diego.

Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.

Baltrušaitis, J. (1981). *Lo Specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*. Trad. di C. Pizzorusso. Milano: Adelphi. Trad. di: *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Barthes, R. (2010). «Dritto negli occhi». Trad. di D. de Agostini. *Riga*, 30, 116-19. Trad. di: *L'Obvie et l'Obtus: Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Bernardet, J.C. (1983). «Palavras para um corpo xerocado». *Xerox Action = Catálogo da exposição* (MAC-USP, 2-28 de agosto de 1983). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Careri, G. (2017). *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*. Trad. di G. Careri. Milano: Jaca. Trad. di: *Caravage. La peinture en ses miroirs*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2015.

Colli, G. (1977). *La sapienza greca I. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*. Milano: Adelphi.

Costa, P.; Nogueira, F. (2018). «De la 'Pornochanchada' al Post-Pornoterrorismo en Brasil: desde 'As Cangaceiras Eróticas' al Colectivo Coiote», en «Independencias», *Terremoto*, 12. https://terremoto.mx/en/revista/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/.

Damisch, H. (1976). «D'un Narcisse l'autre». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 109-46.

Damisch, H. (1992). *Le Jugement de Pâris*. T. 1, *Iconologie analytique*. Paris: Flammarion.

de Riedmatten, H. (2011). *Narcisse en eaux troubles: Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit.

Frontisi-Ducroux, F.; Vernant, J.P. (1998). *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*. Trad. di C. Donzelli. Roma: Donzelli. Trad. di: *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.

Guidorizzi, G. (1991). «Lo specchio e la mente». Bettini, M. (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*. Roma-Bari: Laterza, 31-46.

Jojima, T. (2020). «X-Rated. Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Brazilian Porn Art Movement». *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art*, 2, 47-61.

Kac, E. (2013). «O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80». *ARS (São Paulo)*, 11(22), 31-51. https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655.

Irarrázabal, M. (2021). «The Original of: Hudinilson Jr.». *Borderland*, 20 February. https://espaciofronterizo.com/borderland/the-original-of-part-1/.

Lacan, J. (1979). *Il seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*. Trad. di S. Loaldi, I. Molina. Torino: Einaudi. Trad. di: *Le séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

Maia, A.M. (ed.) (2020). *Hudinilson Jr.: Explícito = Catálogo da exposição* (Pinacoteca de São Paulo, 15 de Outubro de 2020-4 de Janeiro de 2021). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Nogueira, F. (2016). «Grafias de um corpo dissidente. Um tratado homoerótico 'suave' na obra de Hudinilson Jr.». Harum, M. (ed.), *Arte e erotismo = actas da conferência* (CCSP, 9 de Agosto de 2016). São Paulo.

Pinotti, A. (2021). *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*. Torino: Einaudi.

Pucci, P. (a cura di) (1984). «Alcibiade I». *Platone: Opere complete*, vol. 4. Roma-Bari: Laterza, 1-46.

Ramiro, M. (ed.) (2017). *3Nós3: intervenções urbanas, 1979-1982*. São Paulo: Ubu Editora.

Red Conceptualismos del Sur (ed.) (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina = Catálogo de la exposición* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre 2012-11 de marzo de 2013). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Resende, R. (ed.) (2016). *Posição Amorosa: Hudinilson Jr.* São Paulo: Martins Fontes.

Rosati, G. [1983] (2016). *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa: Edizioni SNS.

Selistre, J.R. (2017). «A potencialidade do corpo na obra de Hudinilson Jr.». *Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress = Actas do seminário internacional* (UFSC, 30 de julho-4 de agosto 2017). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Sinisgalli, R. (a cura di) (2016). *Il nuovo "De Pictura" di Leon Battista Alberti*. Roma: Kappa.

Starobinski, J. (1975). *L'occhio vivente*. Trad. di G. Guglielmi. Torino: Einaudi. Trad. di: *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.

Tagliapietra, A. (1991). *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*. Milano: Feltrinelli.

Vernant, J-P. (1970). «Figurazione dell'invisibile e categoria psicologia del doppio: il kolossos». *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*. Trad. di M. Romano, B. Bravo. Einaudi: Torino, 219-30. Trad. di: *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le colossos*. Maspero: Paris, 1965, 251-64.

Vinge, L. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century.* Lund: C.W.K. Gleerup.

Behind / Beyond the Iron Curtain

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

The Image of Sport in Soviet Animation in 1969-91

Anastasia Batarina
State Institute of Art Studies (SIAS), Moscow, Russia

Abstract This article analyses the image of sport in Soviet animated artworks produced from 1969 to 1991. Cartoons for children in Soviet culture had an important educational value. Positive characters became role models for many generations of children. Sport has repeatedly turned out to be the topic for the plots of this type of art. However, it is during these years that we can observe an increase in the number of animation works on the topic of sports. The rise of the number of studios, orders and funding from the state influenced the growth of works on the topic of sports. Moreover, the Olympic Games were held in Moscow in 1980.

Keywords Sport. The image of sport. Soviet animation. Moscow Olympic Games. Sport animation.

Summary 1 Introduction. – 2 'Faster, Higher, Stronger' vs. Let's Live in Peace. – 3 "Olympics – You Are Beautiful!". – 4 Today You Can't Get Away from Sports, There Is No Salvation from Sports. – 5 Conclusion.

1 Introduction

The visual transmission of images of sports has existed for over 30,000 years. The first monuments depicting athletes were closely associated with the cult. Although ritual and sport do not coexist so clearly today, sports imagery continues to be a part of visual culture. The connection between the hero and the sport in fiction works can appear for several reasons. Firstly, it creates the image of an intellectual or superman (Sal'nikova 2017, 455). Secondly, it determines

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/022

social status[1] (Sennikov 2020). Thirdly, it emphasises the significant sides of the character (courage, fortitude) or appearance. Not only the painting but also graphics and photography can be called the predecessor of animation in sports images (Yurgeneva 2019). Animation is a special kind of art in which the image, space and time are completely subordinated to the author's will. Unlike 'live' on television, limited by space and time, or photography, limited by 'frozen' motion, animation can express itself more freely. Make-up is not required to create an unusual image of the hero in animation, as all visual effects depend on animators' skill. I. Boyarsky writes:

> рисуя образ, художник-мультипликатор создает символ, эквивалентный слову писателя; используя движение, художник-мультипликатор видоизменяет символ, способствует его динамическому перевоплощению, что усиливает драматургию. (Boyarsky 1996)
>
> drawing an image, a cartoonist creates a symbol equivalent to the writer's word; using movement, the animator transforms the symbol and contributes to its dynamic reincarnation, which enhances the drama.[2]

Another feature of animation is the blurring of the line between artwork and reality. A whole universe is created around any successful cartoon. It is often used especially in modern culture. However, the characters of children's cartoons were the first to leave the screens. In the USSR, well-known images from cartoons such as Wolf and Hare from the popular animated series *Nu, pogodi!* (Well, Just You Wait!) were among popular toys. Soviet children saw '3D-versions' of the characters. For example, the Wolf who is collecting falling eggs into a basket in the videogame *Nu, pogodi!*.[3] The whole world watched this transition of the drawn character into reality in 1980: the symbol of the Olympic Games, Mishka, was flying away to the words of the song *Goodbye, our tender Mishka, return to your fairy forest!* performed at the Closing ceremony of the Olympics in Moscow. This part of touching good-bye still evokes pleasant nostalgic feelings in the souls of people living in post-soviet countries. However, other heroes before Mishka took the place of the leading sports heroes.

1 Tennis or golf as a sport of the 'elite'.

2 Unless otherwise indicated all translations are by the Author.

3 The portable electronic game of the Electronics trademark.

2 'Faster, Higher, Stronger' vs. Let's Live in Peace

'Citius, Altius, Fortius' or 'Faster, higher, stronger', the previous Olympic motto, symbolised the entire sports and physical culture movement in the USSR.[4] Different places such as stadiums, palaces, and sports grounds in courtyards made Soviet children perceive sports through the prism of 'achievement' since childhood. The *Ready for Labour and Defence of the USSR* system and the unified sports classification system, which were introduced at the beginning of the last century, determined an athlete's place among others. Of course, animation developed children's desire for new records and achievements. Cartoons based on the idea that 'the most hardworking wins' were already traditional by the 1970s. Back in 1948, the cartoon *Champion* (The Champion) by Alexander Ivanov was released. In this, the recognised champion Gray Wolf loses to a young skier at number '5'. The commentator notes in the finale: "This is what systematic training means, this is what the will to win means!". Another famous cartoon about sports *Neobyknovennyy Match* (Unusual Match, 1955), features the confrontation between wooden toy football players from a 'Football' set and bobbleheads from the STS (soft toys section). STS pursue Olympic ideals in everything. They are committed to the values of fair play and train hard. Unfortunately, it can not be said the same about their rivals who repeatedly used dirty tricks during the match. The team of the bobbleheads wins, confirming the moral 'whoever is too presumptuous, he is often duped!'. The fair play theme continues in the sequel *Starye znakomye* (Old Friends, 1956), which was made by the same directors – Mstislav Pashchenko and Boris Dezhkin – and showed familiar characters. The wooden footballers decided to play water polo and played a match with the STS using deception. Despite all the wooden tricks, they lose again, and the cunning ones are hound out of the Toy Department.

The concept of achieving a result after hard work was characteristic of the entire communist ideology; therefore, it was quite naturally reflected in cartoons. Sport is a good topic for the embodiment of this idea because success in it depends on hard work. *S boru po sosenke* (From the Pine Forest) stands out from the works mentioned above of animation. Directors Zinaida and Valentina Brumberg created it. *S boru po sosenke* was based on the script by Maurice Slobodsky and Yakov Kostyukovsky.[5] Some viewers compare this cartoon with Boris

4 The new Olympic motto sounds like 'Faster, higher, stronger – together'.

5 They both worked on such recognised masterpieces of Soviet comedy as *Operatsiya 'Y' i drugie priklyucheniya Shurika* (Operation Y and Shurik's Other Adventures), *Brilliantovaya ruka* (The Diamond Arm), *Kavkazskaya plennitsa, ili Novye priklyucheniya Shurika* (Kidnapping, Caucasian Style).

Dezhkin's *Neobyknovennyy Match* since the antagonists are pieces of wood too, and the fans are also shown as a united mass. There are also stereotypical images of photographers who are ready to do anything for a beautiful shot. Although the viewer sees the confrontation between the 'professionals-pieces of wood' and the hard-working protagonists, similar plot twists like the scoring by the antagonists and the penalty shoot-out again, the cartoons are different. First of all, the idea *S boru po sosenke* shows that talent is needed to achieve success and teamwork. Every footballer of the *Yolki* (Pines) team is an excellent player who daily improves some of his skills: Churban has a cannon strike, the centre-forward Goloveshkin has a beautiful header, central defender Kostolom has an aggressive style of play, and the goalkeeper Stoerosov has long arms. Moreover, in *Druzhba* (Friendship) players improve their physical fitness with the help of various sports, train passes and develop the strategy for team play. Dezhkin's cartoon seems to be designed for a younger audience. It looks so because other toys surround the characters, the narration is in the fairy tale style, and morality is given in the finale. On the contrary, in *S boru po sosenke* only an adult can understand jokes; there is no clearly defined morality either.[6] The most interesting distinguishing point is the presence of a coach image in the Brumbergs' work. The coach of *Druzhba* embodies the father archetype: he instructs his fosterlings, cares, and does not condemn them for losing in the first half. The coach of *Yolki* is shown to be less than ideal. He is friends with the head of the team Pen'-Koloda. Sychok agrees with him in everything and even sips wine during the break between the halves. Of course, the images in the cartoon *S boru po sosenke* are very grotesque. However, this manner of narration fully allows the author to convey the problems of real football at the time, i.e., the purchase of players who cannot interact in one team, dirty games, and the meaning of an official's word in the sports process.

The cartoon *Futbolnye zvyozdy* (Football Stars, 1974) is dedicated to the same sport. The interest of cartoonists in football in 1974 was not random. The World Championship and the European Championship were held in 1970 and 1972. Soviet fans were amazed by Pele's stunning performance. However, the results of the Russian team were not impressive. Dezhkin's *Futbolnye zvyozdy* embodied all Soviet fans on the waiting screen. According to the plot, a new coach comes to the *Tulpan* (Tulip) team after they have lost a match with a crushing score. Despite the provocations, the characters prepare intensively

6 For example, speaking about wooden players, the coach comments, "we will select the most oak ones". The moments of the outbidding of the players for the *Yolki* team are the most amusing. Churban, married to Matryona Pavlovna (she looks like a nested doll), is promised to be attached as a coach. Goloveshkin is offered to exchange a cart with a horse for a fashionable car. And Kostolom is promised to be given a three-room flat.

and cope with a new rival – the *Gladiolus* (Sword lily) team. It is funny that the *Gladiolus* players wear long hairstyles like the Federal Republic of Germany team and have dark skin like the Brazilians. The matches in this cartoon are voiced by a real football commentator, Vladimir Pereturin, for an even more explicit comparison with current events.

The second series of adventures of three Cossacks, *Kak kazaki v futbol igrali* (How Cossaks Played Football), produced by KievNauchFilm, was another example of the 'fashion' for football. Three main characters – Gray, Oko and Tour – learn about a special award from the British Queen for the winner and play football in different countries. The distinctive features of this drawn cartoon are colourful characters: both the main characters and their rivals in the game. The first opponents are knights resembling Germans as they wear armours. Moreover, the rearrangements in the game are more reminiscent of the famous 'pig' than the schemes of football players. The musical accompaniment completes the image. This battle translates the metaphor of sport as a struggle. The second rivals are French. Their manner of playing is no longer warlike but rather resembles a minuet. In addition, the setting surrounding the field resembles the Palace of Versailles. Although this comic depiction of the peculiarities of the national sports technique is exaggerated, it is not devoid of truth. The Cossacks opposed their first opponents with dexterity, as it is challenging to play a quick game in armour.

Moreover, a Ukrainian *hopak* was opposed to the French minuet. The British, who are the ancestors of football, are the Cossaks' opponents in the finale. While it is raining at the English stadium, the Cossacks fail. Nevertheless, Tour hits the clouds and the weather changes. After that, Cossacks show all their skill and bit the British. The presence of vivid national features became traditional for postwar Soviet animation. Moreover, just as the theme of football in this series of cartoons by Vladimir Dakhno is not accidental, the appearance of teams from other countries allows us to reveal in more detail the peculiarities of the Ukrainian Cossacks.

Friendship and kindness became another common topic in Soviet animation about sports in 1969-1991. These concepts are especially vividly embodied in cartoons about the Olympic Mishka, but we will talk about them later. The concepts of friendship and kindness belonged to the basic ones in the upbringing of the young generation. As S. Asenin noted in his work *Screen Wizards*:

> главное – умение через трюк, стилизацию, условно-сказочную, наполненную поэтической фантастикой образность показать подлинную жизнь, раскрыть ее серьезные, достойные размышлений проблемы, утвердить моральный авторитет доброты, сердечной щедрости, красоты, отзывчивости и других высших духовных ценностей гуманизма. (Asenin 1974, 222)

> the main thing is the ability to show real-life through a trick, stylization, which is conventionally fabulous, filled with poetic fantasy to reveal its serious problems worthy of thought and to assert the moral authority of kindness, heartfelt generosity, beauty, responsiveness and other higher spiritual values of humanism.

According to S. Ginzburg (1971, 183), cartoons based on modern fairy tales were not rare. If we watch the puppet cartoon about the clumsy bear *Topchumba* (The Stamper, 1980), based on the tale of Boris Zakhoder, we see the relationship between Mishka and other forest animals. They consider him a rude bully because he always hurts them. Badgers decide to stand up for the offended inhabitants of the forest, deciding everything in a one-on-one duel. Misha loses it and goes to the daddy bear in tears. The positive image of the father in Soviet cartoons was absent until the 1980s (Gricaj 2013, 58). Some researchers associate this with the unique role of the state in social institutions, including the family: M.N. Epstejn (2006) sees the root of father's alienation from his position in family relations in Soviet atheism, and V.N. Druzhinin (1996, 54) thinks that state interference in family affairs is the cause. Mishka's dad is shown as a highly positive character. He is kind, caring and tolerant. Dad invites Mishka to become stronger, faster and more dexterous in a playful way. Seeing how hard Mishka is trying, the animals show kindness and decide to support him. The main hero and other characters learn the joys of sports, and Mishka becomes the favourite of all forest dwellers.

The affirmation of sporting friendship was mainly reflected in the animated works of Boris Dezhkin *Meteor na ringe* (Meteor in the Ring, 1970) and *Prihodi na katok* (Come to the Skating Rink, 1981). *Meteor na ringe* continues the confrontation between the *Meteor* and *Vympel* teams, not in hockey, but in boxing.[7] Choosing a sport, the director started from general interest, as he did that in other works.[8] The broadcasts of professional boxing fights are becoming popular with sports fans are becoming popular. At the beginning of the cartoon, the characters play chess. The whole country watched chess competitions at the time. Despite the harsh fights in the ring, the teams *Meteor* and *Vympel* cannot be called opponents in life, which is vividly confirmed by the ending of the cartoon. The heroes go to a fashionable cafe *Buratino* together and celebrate the past compe-

7 B. Dezhkin created two cartoons about the opposition of these teams in hockey: *Shaybu! Shaybu!!* (Puck! Puck!, 1964)) and *Match-revansh* (Rematch, 1968).

8 *Match-revansh* practically illustrates the confrontation between the teams of the USSR and Canada. On *Futbolnye zvyozdy*, as mentioned above, the heroes fought with a foreign team, similar to the Brazilians and the Germans.

tition. The original aesthetics of boxing fights in *Meteor na ringe* is based on musical accompaniment, which dictates the style of athletes movements and their surroundings. During *lezginka*, athletes perform characteristic dance steps for a man's party. The female fans become dons, and the enemy becomes a bull under *Carmen* by J. Bizet. Such militant images reflect to some extent, the view of sport as a sublimation of aggression.

Prihodi na katok tells us about the friendship of the *Meteor* team with the skaters. In the 1970-1980s, Soviet figure skating flourished. Couples such as L. Pakhomova and A. Gorshkov, I. Rodnina and A. Zaitsev, T. Zhuk and A. Gorelik, L. Belousova and O. Protopopov took to the ice. This sport attracts interest not only because of athletes' success. The aesthetics surrounding it rivets adults and children to the screens.[9] The image of the skaters in this animated work is more Soviet than before. The figure skaters are more like children in comparison with the previous cartoons of the series. The costumes, hairstyles, and hair colour also look more familiar. This is most likely due to a general softening of the visual style. The friendship between the athletes is based on the tough hockey players' interest in fragile girls-figure skaters and is supported by the division of the rink during training. In this episode, the usual bully from the *Meteor* team appears before us from an entirely new romantic side.

3 "Olympics – You Are Beautiful!"

This was the phrase that the director S. Tolkachev used to entitle his documentary about the XXII Olympic Games. An incredible scope of training, including the field of culture, overcame Moscow in 1974, which reflected a significant event in Soviet culture. Conventionally, animated films inspired by the Olympics can be divided into three groups: the ones that touch upon the history of sports and the Olympic Games; cartoons about the upcoming Olympics and Olympic sports; animation with the participation of the symbol – the Olympic Mishka. As G. Borodin writes in his extensive article on the Moscow Olympic Games, despite frequent requests for works on opportunistic themes:

> почти во всех случаях обращения аниматоров к олимпийской тематике инициатива исходила снизу. Масштабное производство мультипликационных фильмов на сей раз не было госзаказом. (Borodin 2014)

9 Costumes and a variety of music, including foreign.

> in almost all cases, when animators turned to Olympic themes, the initiative came from below. The large-scale production of animated films was not a government order this time.

The history of the Olympic Games was very expressive from an artistic point of view: the director and production team could fully immerse themselves in another culture and use a variety of musical accompaniment. A new series of the Cossacks' adventures – *Kak kazaki olimpitsami stali* (How the Cossacks Became Olympians, 1978) – was the first example of such interaction. The Olympic gods Ares and Zeus join the main characters we know. The main conflict is built precisely on their confrontation. Ares, as a classic trickster, sows war and destruction, thereby disturbing the peace of Zeus. The theme of mythology and history of the Olympic Games is revealed more deeply in the works *Bolshaya estafeta* (The Big Relay), *Koleso Fortuny* (Wheel of Fortune) and *Olimpioniki* (Olympionics). *Bolshaya estafeta* (The Big Relay), which was released in 1979, was made in the genre of a film poster. The viewers go through the history of the Olympic Games in 8 and a half minutes. They learn about the Olympic Games of Ancient Greece and the ones revived in 1896 by Baron Pierre de Coubertin. The main idea of the cartoon was the continuity, of antiquity and modernity, from one Olympic event to another. The image of Moscow unfolds to the accompaniment of the song *Moscow Nights*, which was chosen, apparently, due to its extreme popularity among foreign audiences.[10] The screen shows images of a birch forest, Red Square, and Olympic buildings. Along with the drawn fragments, there are stills of documentary chronicles. In the finale, the Olympic flame lights up, and we meet the Olympic Bear with a tray covered with a towel *rushnik*. This image immediately gives rise to an association with bread and salt, but gold medals are covered. Moscow is ready to welcome athletes.

F. Khitruk's *Olimpioniki* (Olympionics), released after the Moscow Olympic Games, is distinguished by the most detailed story about the history of the ancient Olympic Games. The cartoon is built on a combination of drawn and documentary fragments. We learn the story thanks to Z. Gerdt's voiceover. This work turned out to be incredibly informative. Within 18 and a half minutes, the viewer is transported to Olympia, gets acquainted with the legends about the origin of the Games, and learns that familiar scientists were sportsmen. The gambling, cruel part of the games was not forgotten either. The mu-

10 Having been written in 1955 for a documentary film about the Spartakiad of the Peoples of the RSFSR, the composition was repeatedly used at various cultural events. One could hear it at the Moscow Festival of Youth and Students in 1957. Records with English and French versions of the song were released for the World Congress of Women in 1963. There were also various versions of arrangements by foreign artists.

sic written by S. Kallos, who was the author of music in the abovementioned *Koleso Fortuny* and many other animation and films, completes the artistic image of the work.

V.A. Chizhikov invented the image of the symbol of the 1980 Olympics. In animation, we meet Mishka in *Kto poluchit priz* (Who Will Receive the Prize?), *Olimpiiski harakter* (Olympic Character), *Gde zhe medvezhonok* (Where Is the Bear?), *Perviy avtograf* (First Autograph), *Salut, Olimpiada!* (Salute, Olympics!), *Nokaut* (The Knockout), *Baba-yaga protiv!* (Baba Yaga is Against!). It is worth noting that it was decided not to create a single image of Mishka, so in each cartoon, the characters are slightly different. The first film about the kind Mishka was *Kto poluchit priz* by V. Kotenochkin, filmed in 1979. The main character takes part in a race, the winner of which will go to the Olympics in Moscow. But Mishka helps everyone in trouble at a distance and comes last. Despite the loss in sports results, the judges award the victory to our hero. They say, "the winner is the one who showed endurance, courage, kindness, attention to his comrades and sports honesty, the bear Mishka has won".

In *Gde zhe medvezhonok* forest animals have lost the future symbol of the Moscow Olympics and are ready to urgently display a replacement in a suit so as not to disrupt the world sports festival. It turned out that Mishka left on a *troika* following his bear friends from Minsk, Tallinn, Kyiv and Leningrad. The entire bear team manages to arrive directly at the guests, and they are waiting for the Olympians amicably at the Aeroflot plane with bread and salt. In the cartoon revue *Salut, Olimpiada!* Mishka becomes a conductor. Animals from all over the planet gather in Moscow to the cheerful accompaniment of the orchestra. The image of Olympic Mishka as a role model is revealed in *Nokaut*. Mishka helps the puppy choose the right company, teaches him not to smoke and plays sports to be strong and fight off the offender. In the finale, the antagonist dog also decides to get rid of bad habits.

The most amazing Mishka appears in the trilogy *Baba Yaga protiv!* (Baba Yaga is Against!). Being silent and wearing a set smile, Mishka does his job. He leaves for work in Olympic Moscow, makes souvenirs and gifts for the guests of the Olympics, and, of course, lights the Fire at the stadium. Masterfully executed from the side of character design (Baba Yaga and walks in fashionable outfits and has a manicure, Koschei wears a crown with a visor), the cartoon is plotted on an entertaining pursuit of negative characters for positive ones. In Soviet, and later Russian culture, it was remembered for the heroin's favourite phrase, "And Baba Yaga is against!", which expresses a rhetorical protest against any actions.

The choice of Mishka as a symbol of the Olympics was not accidental. It was the meanings of strength, endurance and patriotism are hidden in the image of a bear. As noted T.A. Pershina:

> образ медведя занимает важное место в духовном и фольклорном наследии народов России. (Pershina 2017, 428)
>
> the image of a bear takes an essential place in the spiritual and folklore heritage of the peoples of Russia.

The King of the Forest needed to be endowed with such traits as friendliness, kindness, responsiveness is quite apparent. It was evident for an international event that took place during complex relationships with other countries.

The 1980 Olympics were sometimes reflected in animation as a cultural event. So, in the 13th episode of the animated series *Nu, pogodi!*, Wolf had to find the very same Hare among the guests who had come to the competition. Wolf decides to eat the figurine of Hare, and Hare decides to eat Wolf. According to L. Kaganovskaya, this series illustrates vividly the relations of the countries participating in the Cold War. She says:

> в фантастическом мире мультипликационного кино враги тесно связаны одной «судьбой» и общей победой. Но при этом их деструктивные тенденции – их желание «поглотить» друг друга – оставляют их обоих ни с чем. (Kaganovskaya 2008, 385)
>
> in the fantastic world of animated films, enemies are closely linked by one 'fate' and a shared victory. But at the same time, their destructive tendencies, that is, their desire to 'swallow' each other, leave them both with nothing.

Soviet animators made a significant contribution to the Olympic movement and created memorable images for the worldwide sports festival. Despite the differences in the political arena, the 1980 Olympics and its mascot Mishka will remain in the culture of the post-Soviet countries for a long time.

4 Today You Can't Get Away from Sports, There Is No Salvation from Sports

Animated films, which reflected the interest for sports in the USSR works, can be distinguished as a separate sub-theme. Animation not only for children but also for adults is among them. Of course, the image of the sport in the *Nu, pogodi!* series is the first in the row. The 4th episode is devoted to sports (as the 13th episode tells us about the Olympics in Moscow). Also, some sports images appear in the 1st, the 6th, the 8th and the 16th episodes. Physical exercises are often inscribed in the plot as some daily activity. They are cho-

sen according to the place where the action unfolds and the time of year. In summer, Hare goes hydroskiing on the beach, flies on a parachute outside the city. In winter, the characters go ice skating and skiing. In the 16th episode, chess is not played by the main characters but by the Hippopotamus, from whom the Wolf gets it for hitting the board with a bottle. The 4th episode mentions hurdling, weightlifting, gorodki, boxing, gymnastics, wrestling, pole-jumping. Wolf is shown to us in a fashionable tracksuit, 'two-ball' sneakers, and, of course, he has a medal as an attribute of all successful athletes. But according to the tradition of the comedy genre, the opposing character turns out to be a complete failure.

In children's animation on the theme of sports, V. Bordzilovsky's dialogue about the Duckling is also enjoyable. The protagonist from *Utyonok, kotoryy ne umel igrat v futbol* (The Duckling Who Couldn't Play Football) is a musician who learns to play the trumpet. Although he is not a sportsman, the idea of improving his skills is familiar to him since he is a musician. His antagonist is a famous soccer duckling, who is dressed in jeans and football boots. He listens to music from a portable tape recorder and even drives a motorcycle, creating a bad guy image. The conflict is based on the fact that the musician Duck is not at all inclined to sports. He remains unconvinced, and others agree, "but he knows how to play the trumpet".

The second part of the story, entitled *Kak utyonok-muzykant stal futbolistom* (How a Duckling-Musician Became a Football Player), was filmed six years later, in 1978. The Duckling-Musician meets the beautiful Duck, and he and the Duckling-Football player have a competition for her heart. According to the bet, the musician must learn to play football and be part of the team for the upcoming match, and the footballer must perform with a musical number on the trumpet before the game. In addition to displaying fashion for sports, the image of a family is fascinating. Only a mother brings up a Musician Duckling. She insists that he does not need football, but music is a serious business. And this attitude was expressed by many representatives of the Soviet intelligentsia. Football was not a suitable hobby.

The ten-part puppet show *38 popugaev* (The 38 Parrots), based on the work of Grigory Oster, was among the popular series of cartoons. In one of the series *Zaryadka dlya khvosta* (Gymnastics for the Tail, 1979), Monkey was faced with the task of climbing a palm tree. She did not have enough strength to do that. So Parrot advised her to do gymnastics. The production designer Leonid Shvartsman (2015) admitted that Lenin was the prototype of the bird.

The cartoon *Vovka-trener* (Vovka the Trainer), directed by A. Reznikov, who worked on the Olympics-80 series, contains two popular themes: science fiction and sports. According to the plot, the guys-hockey players do not accept Vovka in their team, and he comes to the hockey stadium late in the evening, when it is free. Sudden-

ly, little green men, Chuni-Muni, appear and fly away with the hero to play hockey in space. The moment of movement looks visually attractive. We encounter a planet that looks like a volleyball, a shuttlecock comet, a dumbbell satellite, cubes for board games, probably depicting another spaceship. It is also significant that the cosmonaut is also keen on hockey. He watches the broadcast on TV right in orbit. To the accompaniment of the song, a visual row of a record, sports equipment, and other items appear on the screen. The *Mishka Kosolapyi* (Clubfoot Bear) candy stands out among them. Instead of the bears from the picture *Morning in a Pine Forest* by I. Shishkin and K. Savitsky, we see Chuni-Muni on the wrapping. It seems as if the author wanted to bring together all the signs of Soviet childhood: sweets, games in the yard, passion for music and space.

The character from the *Stadion shivorot-navyvorot* (The Topsy-turvy Stadium) is the one who has never played sports himself and does not respect it. He is subject to the general fashion for this occupation, but he does not understand anything about it. Being dressed in a T-shirt with the inscription *Ny pogodi*, the protagonist cannot join the sports movement as real athletes cheerfully march past him into the stadium. The slogans: "The quieter you go – the further you will be", "Wash your hands before eating", "I will not forget the multiplication table", "When leaving, turn off the light" confirm his superficial perception. And the character admits, "TV is my best coach" in the beginning. Of course, the hero was created in the tradition of satire. But the animation's appeal to the image of an 'empty' expert indicates the scale of this problem in the sports community.

The cartoon *Metamorphosa* (Metamorphose) was on the verge of animation for children and adults. On the one hand, the idea is quite simple. The Olympic Mishka re-educated the bull, and they became friends. What a great plot for a children's cartoon! On the other hand, the images presented in the cartoon make us think about the subtext. Thus, the bull looks like a functionary. The goat looks like a typical amateur athlete, and Mishka is a professional athlete. All these characters were active participants in the country's sports life in reality. The functionary shows nihilism. Mishka tries to get through to him, while the goat only watches what is happening, shrugging his shoulders.

Among cartoons for adults, the film *Semeynyy marafon* (Family Marathon) is devoted to the theme of sports. It shows a woman's life in the modern world through the metaphor of a marathon. She manages to prepare her husband-athlete for the race. During the race, she cooks food, goes grocery shopping, follows her husband's achievements or failures, puts the children to bed, goes to the hairdresser's, changes his sneakers, brings food to the distance and finishes the race with him. The climax of this race is that the female character hastily carries away the haggard winner on her shoulders since she suddenly remembers a pan on the stove, which is not turned off.

In the short animation *Ne opozdal* (I'm Not Late) in 1984, the morning journey to work is also shown through sports metaphors. The moment of awakening is a boxing match with an alarm clock. Trying to get on a crowded bus, the hero clings to it on hydroski. Realising that he will be late anyway, the character turns into a javelin and flies to the roof of the trolleybus. To further accelerate the movement, he attaches a sail to the horns of the trolleybus. The main character manages to get to work on time, by 9:00. Although he has overcome all the difficulties on the way, he sits down and begins to solve the crossword puzzle.

The philosophical animation *Estapheta* (Relay) by B.Tuzanovich refers to the image of sport indirectly. Other people pass the baton during his life. They are people who have already renounced the principles of morality and human relations. And at this distance, the main character begins to resemble the others more and more, gradually turning into a Neanderthal.

The only example of non-satirical adult animation about sports is *Brek!* (Brake!) by H. Bardeen, which shows the author's view of boxing. The characters speak a fictional language, reminiscent of a mix of English, Spanish and Italian. The chosen genre of musical parody complements the picture. The director found very expressive techniques with the help of clay animation. Bruises and abrasions are shown using plasticine of a different colour. An injury of one of the boxers is shown as a hole in the chest. A doctor, in whose suitcase there is plasticine in the shade of each of the fighters, was summoned. The specialist treats him by closing the hole. When one of the boxers gets a face injury, the doctor sculpts a new one for him from the portrait. Knowing that professional boxers periodically resort to rhinoplasty and eyebrow plastic surgery, this moment looks like a joke on the verge of a foul. Bardeen allows himself to misbehave. So when they meet, boxers shake hands and then spit at each other. The referee shakes out the nuts and nails out of their gloves before the fight. A brand paper cup of Coca-Cola with water in it looks very apt in Soviet realities. The end of the battle is also worthy of praise from the fans of this sport. The athletes get tired. They practically stop fighting and take on the grip. The referee constantly has to say "Brake!" but this does not change the situation. Coaches get into the fray because of the boxers' failure. A draw is declared after the double coaching knockout.

5 Conclusion

In plots of Soviet animation from 1969 to 1991, we meet heroes-sportsmen who faced the problem of interest in sports and lack of abilities for practising it. They also needed the training to be successful, and it was difficult for them to continue their career because

they were becoming more and more popular as sportsmen. The educational component of animation is becoming essential. We can also see coaches, fans, judges, sports functionaries among the images. But an athlete was the main character of a sports animation. Some of the characters' problems are tackled humorously; some of them are covered by allegorical. The closer it was to the disintegration of the USSR, the darker and more severe or more humorous and carnival the images were becoming.

Unfortunately, we can find only rare examples of the above cartoons on modern TV screens. Adult animation, which has remained forgotten and specialised programs with an artistic overview of works of animation art, is especially rare (Vasil'kova 2015, 364). If we look for these cartoons on popular video platforms, they will have thousands of times fewer views than foreign or modern animated series. And this is not always determined by the artistic merits of the latter. Many works are forgotten over time, but I want to believe that at least some of the characters of Soviet animation about sports will be seen by future generations.

Bibliography

Asenin, S. (1974). *Volshebniki ekrana. Esteticheskie problemy sovremennoj mul'tiplikacii* (Screen Wizards. Aesthetic Problems of Modern Animation). Moskva: Iskusstvo.

Borodin, G. (2014). "Olimpiada pod znakom medvedya" (Olympics Under the Sign of the Bear). *Seans*, 55-56. https://seance.ru/articles/olympics_animation/.

Boyarsky, I. (1996). *Literaturnye koLLazhi* (Literary CoLLages). http://www.pereplet.ru/text/boyarskiy.html.

Druzhinin, V. (1996). *Psihologicheskie tipy sem'i v evropejskoj kul'ture* (Psychological Types of Family in European Culture). Moskva: KSP.

Epshtejn, M. (2006). "Edipov kompleks sovetskoj civilizacii" (The Oedipus Complex of Soviet Civilization). *Novyj mir*, 1. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/ep7.html.

Ginzburg, S. (1971). "Iskusstvo mul'tiplikacii vchera, segodnya i zavtra" (The Art of Animation Yesterday, Today and Tomorrow). *Voprosy kinoiskusstva*, 13, 142-92.

Gricaj, L. (2013). "Fenomeny sem'i i semejnogo vospitaniya v otechestvennyh mediatekstah (na primere mul'tiplikacii)" (The Phenomena of Family and Family Education in National Media Texts [Based on Animation]). *MediaAl'manah*, 3(56), 56-62.

Kaganovskaya, L. (2008). "Gonka vooruzhenij, transgender i zastoj: Volk i Zayac v kon/podtekste «holodnoj vojny»" (Arms Race, Transgender and Stagnation: Wolf and Hare in the Con/Subtext of the "Cold War"). *Veselye chelovechki: Kul'turnye geroi sovetskogo detstva* (Happy Little fellows: Cultural Heroes of the Soviet Childhood). Sb. statej / Sost. i red. I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Pershina, T. (2017). *Aktualizaciya patrioticheskih cennostej sredstvami graficheskogo dizajna* (Actualization of Patriotic Values by Means of Graphic Design) = *Materialy mezhdunarodnogo nauchno-metodicheskogo seminara «Sovershenstvovanie gumanitarnyh tekhnologij v obrazovatel'nom prostranstve vuza: faktory, problemy, perspektivy»* (The Materials of International Scientific-Methodical Seminar "The Improvement of Humanitarian Technolologies in the Educational Sphere of High School: Factors, Problems, Perspectives"). Ekaterinburg: UrFU.

Sal'nikova, E. (2017). *Vizual'naya kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendencii i istoricheskie ekskursy* (Visual Culture in Media. Modern Trends and Historical Excursions). Moskva: Progress-Tradiciya.

Sennikov, E. (2020). "Ubijstvennyj tennis Hichkoka i udacha Allena: kak «sport korolej» izobrazhayut v kino" (Hitchcock's Murderous Tennis and Allen's Luck: How 'The Sport of Kings' Is Portrayed in Movies). https://kinoart.ru/cards/ubiystvennyy-tennis-hichkoka-i-udacha-allena-kak-sport-koroley-izobrazhayut-v-kino.

Shvarcman, L. (2015). "Prototip popugaya iz '38 popugaev' – Lenin" (The Prototype of the Parrot from '38 Parrots' – Lenin). *Izvestiya*. https://iz.ru/news/590748.

Yurgeneva, A. (2019). "Sportivnaya fotografiya XIX veka: socium i koncept dvizheniya" (Nineteenth Century Sports Photography: Society and the Concept of Movement). *Hudozhestvennaya kul'tura*, 3, 170-217.

Vasil'kova, A. (2015). *Animaciya na teleekrane Televidenie mezhdu iskusstvom i massmedia* (Animation on TV Screen. Television between Art and Massmedia). Red.-sost. A.S. Vartanov. Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Yuri Pimenov's *Portrait of Architect Burov* The Image of the Era

Elena Voronovich
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Abstract This article overviews the image of Andrey Burov, a constructivist architect, an innovator, a publicist and a former student of VKHUTEMAS, in the portrait created by Yuri Pimenov. The architect's image encodes a whole layer of culture of that period, the openness of Soviet artists and architects of the 1920s to the world art trends, their awareness of the world as a single whole moving towards progress and of humanity on the threshold of grandiose positive changes.

Keywords Pimenov. Burov. Constructivism. Architecture. Society of Easel Painters.

Summary 1 Introduction. – 2 *Portrait of Architect Burov*. – 3 Portraits in the Paintings by the Masters from the Society of Easel Painters. – 4 Burov's Design of a State Farm for Sergei Eisenstein's Film *The General Line*, and the Constructivist Architecture. – 5 Conclusion.

1 Introduction

In Yuri Pimenov's painting *Portrait of Architect Burov,* the artist depicts Andrei Burov exactly as he was in real life – an extravagant and bright man, an active propagandist of new views and ideas, almost an icon of the new age. The background for his figure is an antique sculpture and a graphic sheet that resembles one of Burov's sketches for his constructivist architectural design of a state farm to be used as a backdrop for Sergei Eisenstein's film *The Old and the New* (*The General Line,* 1929), and that at the same time refers to the elements of the Villa Savoy by the architect Le Corbusier, Burov's idol.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/023

Encrypted in the appearance of the architect is a whole cultural layer of that period, the openness of the masters of the 1920s to the world art trends, their awareness of the world as a single whole moving towards progress, and of humanity on the threshold of grandiose positive changes.

2 *Portrait of Architect Burov*

Andrey Burov (1900-1957) was an outstanding Soviet architect-urban planner, a set designer, an engineer and an inventor. In the 1920s, Andrey Burov was a proponent of constructivism; he was a member of the Organization of Contemporary Architects led by constructivist architects – Vesnin, Gan and Ginzburg. In 1926, Burov was a member of the editorial board of *The Modern Architecture* magazine published by the Organization of Contemporary Architects. He actively participated in creative discussions organised by the magazine, and promoted new views and ideas. Many of his design works reflecting new trends and the nature of modern architecture were published on the pages of the magazine. This overview, however, focuses not on his architectural work, but on his portrait created by Yuri Pimenov in 1927 (1928?) and on the way this painting may reflect modernity. Although the painting itself does not exist anymore, the collection of the State Tretyakov Gallery includes a copy of the work created by the artist decades later, in 1972.

Fortunately, not only do we know that this portrait existed, but we also have a rare opportunity to compare the author's copy with the original, as it was reproduced in the *Iskusstvo* magazine as a part of Zinger's article (Zinger 1973, 25) devoted to Pimenov's portraits. So that the art critic could illustrate his article, Pimenov coloured the black-and-white photograph of the portrait and presented it to Zinger. Later Pimenov made a painted copy of the portrait. As I have mentioned before, the original artwork does not exist any more; it was either lost or destroyed by the artist himself. It happened because after a deep depression that Pimenov plunged into in 1931 and that lasted until the summer of 1932, the artist radically changed the style of his works from neorealism with tendencies to German expressionism to his own version of impressionism. This shift transformed his artistic vision, as well as his attitude to the early works. It is known that Pimenov ruthlessly ruined his early paintings. Even those canvases that were already in the museum collections he first exchanged for later works created in the new style, and then destroyed. Thus, quite a few of the paintings were lost for good. Many masterpieces by Pimenov from 1920s are presently known only from black-and-white reproductions in old magazines and exhibition catalogues. That is why the existence of a late author's version of the portrait is so re-

markable. Probably, in the 1970s, Pimenov reassessed his art again concluding that the early paintings, at least, had the right to exist. This explanation is supported by the fact that in 1974 Pimenov, together with a group of artists – ex-members of the Society of Easel Painters, one of the most famous Soviet New-Figurative art groups of the 1920s (Konstantin Vyalov, Andrey Goncharov, Nikolai Denisovsky, Alexander Labas, Sergey Luchishkin, Evgeny Melnikova, Alexander Tyshler) –, signed a letter addressed to the Deputy Minister of Culture of the USSR Popov that concerned the organisation of an exhibition of the Society of Easel Painters in the State Tretyakov Gallery. This exhibition, according to the artists themselves, was of 'artistic, vital and modern significance'.

When creating Burov's portrait, Pimenov was a young but already well-known artist, a graduate of VKHUTEMAS, a contributor of the *International Exhibition in Dresden*, a theatre designer, an illustrator of the magazines *Samolet*, *Krasnaya Niva*, *Sovetskij Ekran*, one of the creators and a participant of three exhibitions of the Society of Easel Painters. According to an art critic Fedorov-Davydov:

> Их картины полны движения, ни одна фигура не покоится, каждая форма показана в развертывании. Это очень характерная черта урбанизма. […] в их творчестве можно усмотреть черты будущего. И их мы назвали–экспрессионистический реализм. (Fedorov-Davydov 1975, 15)

> Their paintings are full of movement, not a single figure rests, each form is shown in unfolding. This is a very characteristic feature of urbanism. […] In their work one can see the features of the future. And we call them expressionistic realism.[1]

In the portrait, the architect is depicted sitting against the background of an antique sculpture and a graphic sheet attached to the wall. This drawing is one of Burov's sketches of a dairy farm design for the film by Sergei Eisenstein *The Old and the New*, and it possesses certain elements of the Villa Savoy by Le Corbusier. The architect's personality is represented through his professional and taste preferences. The book lying in his lap and open on a page with a drawing of a profile and a key is also 'talking'. In the original version of the painting, the antique sculpture in the left part of the composition was a statue of a man, in the author's copy of 1972 it is a female torso. This difference may have a completely personal explanation – after the 1930s, Pimenov generally preferred female images to male ones. Wanting to accentuate the image of a rationalist architect and

1 Unless otherwise indicated all translations are by the Author.

his contemporaneity, Pimenov depicts Burov sitting on a console chair designed by Marcel Breuer.

Burov is sitting in a tense and even uncomfortable pose, as if deep in thought. He is clenched within the framework of the portrait; he is almost ready to jump up from his chair and rush into the future open to him alone.

To emphasise the modernity of his hero, Pimenov seems to refer to the magazine illustration for the article *Mechanics of the Soul* (Alchevsky 1927, 11), which described some physiological aspects of the brain as a part of a new understanding of human physiology. Here we can see the same components – a key and a human profile. However, this is just a version, and other explanations may be plausible.

3 Portraits in the Paintings by the Masters from the Society of Easel Painters

In the 1920s, Yuri Pimenov did not often turn to the genre of a male portrait. Presently known are only the *Portrait of architect Burov* and the drawing *Artists in the Studio* (1928, State Tretyakov Gallery, Moscow), where Pimenov depicts himself and his friend Andrei Goncharov, a fellow student at VKHUTEMAS and a fellow member of the Society of Easel Painters, from the back.

The artists of the Society of Easel Painters quite often portrayed their colleagues – artists, actors, directors and art-historians. A typical example is a cubistic portrait of Konstantin Vyalov painted by Deineka, another member of the Society of Easel Painters. A year later, Deineka painted his lover, the artist Paula Freiberga, in a style created under the influence of his VKHUTEMAS teacher Vladimir Favorsky. Peter Williams, one of the founders of the Society of Easel Painters and a future famous theatre designer, created a painting recognised by the members of the Society of Easel Painters themselves as a standard of new techniques – *Portrait of Vsevolod Meyerhold* (1925, State Tretyakov Gallery, Moscow). The famous theatrical director is depicted against the background of a constructivist backdrop designed by Lubov Popova for the play *Zemlia Dybom*. In the painting *Acrobat* (1925, State Tretyakov Gallery, Moscow) Williams shows his wife, an actress Anna Amkhanitskaya, as an Acrobat from the play *The Mandate* staged at the Meyerhold Theater. They are depictions of a new being and represent a new figurative manner of painting meant to reflect the time.

4 Burov's Design of a State Farm for Sergei Eisenstein's Film *The General Line*, and the Constructivist Architecture

In 1926, Burov was invited by Sergei Eisenstein to design the set for the film *The Old and the New*. Burov envisioned the architecture of the state farm not as something extravagant made 'for the cinema' or to reach 'decorative effects as an end in itself'. He wanted:

> Через фильм провести в жизнь новые методы индустриализированного сельского хозяйства и оформление самих построек, исходя из новых материалов и конструкций. (Rzhekhina, Blashkevich, Burova 1984, 57)
>
> Through the film to implement new methods of industrialised agriculture and construction, based on new materials and structure.

Studying at VKHUTEMAS at the same time as Burov and being an impressionable and receptive person, Pimenov could hear Burov's brilliant and extremely emotional speech dedicated to his work on the film *The Old and the New*. V.F. Markuzon recalls that Burov was full "целеустремленной уверенности и непринужденности" (of purposeful confidence and ease), and seemed to him "доблестным воином-одиночкой на поле архитектурных распрей" (a valiant lone warrior on the field of the architectural strife) (Markuzon 1980, 236). Later, in an interview with the art critic Zinger, Pimenov admitted that he painted the portrait with great passion, and considered it to be "программно-конструктивистским" (program-constructivist) (Zinger 1973, 24).

Burov wrote about the architecture of the state farm:

> Трудно говорить об архитекторе как о декораторе в кино, потому что работа его не может и не должна быть названа декоративной в общепринятом смысле. И вот почему: кино открывает возможности архитектору вообще всем нам осуществить такие задачи, которые до сих пор в силу целого ряда обстоятельств в жизнь проведены не были. И поэтому архитектор работает в кино не как декоратор, а как архитектор. (Burov 2000, 8)
>
> It is difficult to talk about an architect as a decorator for a movie, because his work cannot and should not be called decorative in the generally accepted sense. And here's why: cinematography opens up opportunities for the architect, and generally for all of us, to carry out such tasks that have not yet been carried out due to a number of circumstances. And that's why an architect works on a movie set not as a decorator, but as an architect.

The article "The New Clientele of Architect Le Corbusier" quotes the words of the master himself:

> Со стороны архитектурной, совхоз "Генеральной линии" имеет все данные носить название образцовый и что здания, которые я привык видеть на западе в качестве вилл и особняков, в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельско-хозяйственных нужд. (V.S. 1928, 5)

> From the architectural point of view, the state farm in *The General Line* has everything to be called exemplary… The buildings that I used to see in the West as villas and mansions, in the country of workers and peasants are built for utilitarian agricultural need.

According to Sergei Eisenstein and Grigory Alexandrov:

> Образцовый совхоз – это форпост новой, еще нарождающейся сельско-хозяйственной культуры […] не смотря на идеи "натуралистического подхода" к кино […] идеи пропагандизма одержали вверх над смущением и совхоз был построен. (V.S. 1928, 5)

> An exemplary state farm is an outpost of a new, still nascent agricultural culture. […] Despite the ideas of a 'naturalistic approach' to cinema. […] the ideas of propaganda won over the embarrassment, and the state farm was built.

The influence of Eisenstein's films was so great that Konstantin Vyalov, a member of the Society of Easel Painters, created a large canvas entitled *Eisenstein and Tisset on the Set* capturing at once two of Eisenstein's films, *The General Line* and *The Battleship Potemkin*, in the process of filming, with the entire composition emphatically placed within the movie frame.

Pimenov, of all the members of the Society of Easel Painters, appealed to the constructivist architecture in his drawings and paintings most frequently. The process of filming *The Old and the New* might have inspired the drawing *On the Agricultural Film Set*. In the foreground we can see two milkmaids walking widely with buckets, and a bull, and the background, which the bull is looking intently at, shows small and comic figures of the film crew members fussing around the camera tripods.

It appeared in Burov's architectural setting for Eisenstein's film praised by Le Corbusier himself, and inspired the interior of the Pimenov's *Dairy Factory* (1930, private collection), which seems to illustrate the image of the future from the plays by Vladimir Mayakovsky: a perfect organisation and order, the sterility and white-

ness of the newest workshops flooded with sunlight from big constructivist windows. Pimenov's workers demonstrate a whole range of mental states – from joy to intense curiosity.

In 1928, being impressed by the architectural appearance of the state farm building, Yuri Pimenov, illustrating *Sonny and the Kid*, a children's book by Ch. Roberts, uses this very building as a backdrop for a happy cow family, pigs and chickens. Horizontal black-and-white stripes of ribbon windows are placed in the background of almost all of the illustrations for the book *Pets*, and later in one of the illustrations for Zharov's book *Spring-Autumn* – though like an echo, with the concreteness of the image, its objectivity almost lost.

Pimenov drew and painted modernity with passion, he thought that everything "наисовременное" (most modern) (Pimenov 1951, 390) was worthy depicting. "Горячий, стремительный, напористый… непосредственный и впечатлительный" (Hot, impetuous, assertive […] direct and impressionable) (Goncharov 1973), he acutely felt the pulse of time and created accurate and emotional images of every day. The architecture of constructivism is a frequent 'guest' in the artist's graphics. For example, in the foreground of a sketch for the poster *We Build* (1929, State Tretyakov Gallery, Moscow) we see characters whose multidirectional movements create an impression of a real street bustle. Workers and employees here are hurrying on business, chatting, or even are about to go skiing. And all these activities are depicted against the background of constructivist buildings.

In the painting *Running* (1928, location unknown), the expressive figures of athletes with elongated proportions emphasising their final exhausting push for a record are against the background of a rainbow, a flying seaplane and the strict forms of the new architecture accentuated by the horizon line. It should be noted that the prototype of the building depicted on the right was the house built by Andre Lursa in 1925 in Versailles; its photos were published in *The Modern Architecture* magazine. It means that Pimenov does not always just fantasise when creating architectural images, he, welcoming everything latest, utilises both ready-made domestic and foreign examples, feeling his art as a part of the world art process.

From the 1920s, Pimenov often turned to the theme of the transforming Moscow, inspired by the signs of the new in its appearance. In the drawing *Rain* (1929) for the magazine *Krasnaya Niva*, depicting no specific topography and without any accuracy of architectural details, he places in front of the buildings of different centuries a huge constructivist structure, the prototype of which was the house of the cooperative *Dukstroy*. Somewhat transforming the facades of the real building, the artist enhances the cutting-edge modernity of the new Moscow architecture.

Most likely, the same house with balcony railings made of thin metal pipes appears in two more paintings: *New Houses* (1929, location un-

known) and *Children on the Balcony* (1929, Ludwig Museum, Cologne). The first work shows a young woman in the interior of a newly built building, with a constructivist block of the renovated city seen in the distance. Even the plants in pots are not petty-bourgeois ficus trees or palm trees, but serene cactuses. The laconic interior corresponds to the concept of the functional simplicity and cleanliness of a modern home, or a dream of it. The painting was presented in 1930 at the *Exhibition of Works on Revolutionary and Soviet Themes* in the section *New Life* (as opposed to the 'old, dirty, uncultured life'). The work *Children on the Balcony* is also devoted to the same idea. Here, the figures are shown in the light cage of the balcony, in the height of the shining blue sky; they seem to belong to the world of air and sun. The style that Pimenov chooses for these two works is close to metaphysical painting and New Objectivity. In these paintings, united by the theme 'guests in a new home', the artist captures the present and dreams about the future.

I would like to return to the cactus as a motif in Pimenov's oeuvre of the late 1920s and early 1930s. In addition to *New Houses*, cactuses feature in A. Goldman's ex-libris (1930s, The Krasnodar Museum). The very way Pimenov depicted succulents evidences his awareness of the 1920s German art; for example, the painting *Cacti and Semaphores* by Georg Scholz (1923, Los Angeles County Museum of Art), *Cacti and Ink* and other works by the masters of the New Objectivity, such as Alexander Canoldt, Fritz Burman, Wilhelm Hayes, Franz Lenk, etc.

In 1920s, German still-life's featured these southern prickly plants with fleshy stems as the central motif. Cacti became popular and even fashionable after appearing in American cinematography. Later, they were a favorite subject in German photography, for example, in works by Albert Renger-Patch, and then in painting. In 1925, Adolf Wortmann wrote poetically:

> Aren't cacti vegetal crystals, living architecture? […] Is our newly awakened love for these abstract geometric plants not to be compared with our efforts to design spaces out of the fundamental forms of delimitation, the sphere and the cube? […] We struggle to achieve the clear, chaste, and naive form. We are tired of what is digressive and capricious. We want laws. For the meaning of being human is the will to form, to the cosmos. (Wortmann 1925)

The constant repetition of this motif in German painting is, on the one hand, the realization of a passion for everything exotic, and on the other hand, a tribute to the plasticity of the New Objectivity, for which the fleshy faceted stems suited perfectly. For Pimenov, depicting the cactus is emphasizing the novelty and modernity of the interior and its inhabitants.

5 Conclusion

In the late 1920s, Soviet fine art began to utilise the spectacular, cutting-edge forms of functional architecture to denote the pulsating time rushing forward. The images of buildings acted as a symbol of total renewal – the displacement of the old world, the replacement of the former forms by the modern ones. Images of buildings made of glass and concrete became an indispensable part of magazine reports about the 'unstoppable' growth of Moscow. They were almost invariably provided with propaganda titles: 'Every victory on the housing front is a victory of a new way of life' or 'From dark basements and damp corners'. The new architecture was given a role – to serve as a 'visual aid', as a tool that transforms the consciousness of the masses.

In the portrait of Andrey Burov, a constructivist architect, an innovator, a publicist, a former student of VKHUTEMAS, Pimenov depicts him exactly as he was in real life – an extravagant and bright person, an active propagandist of new views and ideas. This portrait has a clear association with the time of the roaring 1920s. A whole cultural layer of that period is encrypted in the appearance of the architect: the openness of the masters of the 1920s to the world art trends, their awareness of the world as a single whole moving towards progress, of humanity on the threshold of grandiose positive changes.

Bibliography

Alchevsky, Y. (1927). "Mekhanika Dushi" (Mechanics of the Soul). *Ogonek*, 6, 11.

Burov, A.K. (2000). *Andrej Konstantinovich Burov Arhitektor i Uchenyj. Sbornik k 100-letiyu Chlena-Korrespondenta Akademii Arhitektury, Doktora Tekhnicheskih Nauk A.K.Burova (1900-1957)* (Andrey Konstantinovich Burov Architect and scientist. For the 100th Anniversary of Corresponding Member of the Academy of Architecture, Doctor of Technical Sciences A.K.Burov [1900-1957]). Moskva: MGU.

Fedorov-Davydov, A.A. (1975). *Russkoe i Sovetskoi Iskusstvo: Stat'i i Ocherki* (Russian and Soviet Art: Articles and Essays). Moskva: Iskusstvo.

Goncharov, A. (1973). "Kartiny Rasskazyvayut" (The Paintings Tell). *Sovetskaya kul'tura*, 93.

Khan-Magomedov, S.O. (2009). *Andrej Burov*. Moskva. Russkiy Avangard.

Markuzon, V.F. (1980). *Andrej Konstantinovich Burov* (Andrey Konstantinovich Burov). Moskva. Iskusstvo.

Pimenov, Y. (1951). *Mastera Sovetskogo Izobrazitel'nogo Iskusstva: Proizvedeniya i Avtobiograficheskie Ocherki: Zhivopis* (Masters of Soviet Fine Art: Works and Autobiographical Essays: Painting). Moskva. Iskusstvo.

Rzhekhina, O.I.; Blashkevich, R.N.; Burova, R.G. (1984). *A. K. Burov*. Moskva. Strojizdat.

V.S. (1928). "Novaya Klientura Arhitektora Le Korbyuz'e" (The New Clientele of the Architect Le Corbusier). *Ekran*, 46, 5.

Zinger, L. (1973). "Obrazy, Rozhdennye Zhizn'yu. Portrety Raboty YU.I. Pimenova" (Images Born of Life. Portraits by Yu.I. Pimenov). *Iskusstvo*, 11, 24-9.

Wortmann, A. (1925). "Die Zeitschriften". *Das Kunstblatt*, 9(1), January, 30.

Behind the Image, Beyond the Image
edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Soviet Criticism on 'Contemporary Western Bourgeois Art'
Controversy and Satire at the Time of Khrushchev's Artistic Thaw

Giovanni Argan
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Taking into consideration the period of Khrushchev's artistic Thaw (1956-62), the article analyses, with the help of satirical cartoons of the time, the leading and most widespread judgments expressed by Soviet criticism on contemporary Western art.

Keywords Khrushchev's Thaw. Soviet caricatures. Soviet criticism. Soviet art theory. Informal art.

Summary 1 Introduction. – 2 Contemporary Bourgeois Art Rejects or Deforms Reality and for This Reason It Cannot Be Defined as Art. – 3 Bourgeois Contemporary Art Is Incomprehensible. – 4 Western Bourgeois Artists Are not Technically Skilled. They Are Charlatans Who Operate in a Field Governed by Speculation. – 5 Contemporary Bourgeois Art Exhibitions Are not Visited. – 6 The Success of Informal Art Is Determined by the Support Given to It by the Capitalist Elite. – 7 Conclusion.

Edizioni Ca Foscari

Quaderni di *Venezia Arti* 5
e-ISSN 2784-8868
ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access
Submitted 2021-11-25 | Published 2022-05-13
© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/024

1 Introduction

In 1956, with the return of the USSR to the Venice Biennale, the brief interlude of Khrushchev's artistic Thaw began, which concluded in 1962 with the attack launched by Khrushchev himself, during his celebrated visit to the Moscow Manege, against the artworks inconsistent with the principles of socialist realism.[1] In this period the Soviet Union experienced, in addition to greater freedom in the artistic field, an unprecedented openness to Western art. Artistic exchanges with the West were revived through participation in international exhibitions abroad, such as the Venice Biennale and the *Expo 58* in Brussels, as well as the organisation of events and exhibitions at home, such as the *6th World Festival of Youth and Students* (1957), and the *American National Exhibition* (1959), both held in Moscow.[2] This openness was the effect of Khrushchev's new foreign policy, centred on Peaceful Coexistence, that is, on the non-military and exclusively ideological competition with the West, in which the communist system would have been shown to be better than the capitalist system in the ability to satisfy the needs of man (Khrushchev 1959, 4-5). Susan Reid (2016, 270-1) reconstructed how in this new scenario of international exchanges, beneficial for the détente of foreign policy, the USSR launched a "cultural offensive", dictated by the aspiration to assume a leadership role also in the field of culture, while at the same time taking care to implement an:

> intense internal ideological vigilance to counterbalance the increased access to information about foreign ideas, lifestyles and art. (Reid 2016, 272)

Ideological vigilance was absolutely necessary, considering that the Western exhibitions held in the USSR aroused great interest among the population, who until this historical moment had remained almost completely unaware of the developments in European and American

1 On the 1st of December 1962, Khrushchev went to the Manege to visit the exhibition *30 Years of the Moscow Artists' Union*. On this occasion he also visited a small show of young nonconformist artists, which had been set up on the second floor of the building (Zelenina 2020, 54). For more information on this episode, see Moleva 1989; Reid 2005; Gerchuk 2008.

2 For an in-depth look at the return of the USSR to the Venice Biennale and the Soviet pavilions from 1956 to 1962, see Bertelé 2020, 159-252. Regarding the exhibitions held on the occasion of the *6th World Festival of Youth and Students* at Park Gor'kogo, see Reid 2016, 281-7. Regarding the contemporary art exhibited at the *American National Exhibition*, held at *Park Sokol'niki*, see Kushner 2002. Concerning the international exhibition *50 ans d'art moderne* held during the *Expo 58*, see Drosos 2017.

art.[3] Long queues formed outside these exhibitions and the artworks exhibited sparked heated debates, finding supporters among young people (Golomshtok 1977, 89; Ivanov quoted in Prokof'ev 1959, 23). Books and magazines with reproductions and information concerning this kind of art were in great demand and the shops selling them quickly ran out of copies (Golomshtok 1977, 89).

In this essay we will examine the work of Soviet critics, within this context, to prevent the infiltration of Western artistic influences. Specifically, we will analyse the most widespread judgments expressed by the critics[4] on 'contemporary Western bourgeois art', in other words, criticisms against creations that were not realistic and not socially engaged,[5] presenting some satirical cartoons of the time in which they are reflected.[6]

2 Contemporary Bourgeois Art Rejects or Deforms Reality and for This Reason It Cannot Be Defined as Art

This accusation was certainly the most relevant of those made by Soviet critics since it was precisely on the discussion of the representation of reality that the two ideological systems of Western art and socialist realism collided. According to Soviet criticism, the main fault of the contemporary Western artistic movements consisted in the refusal to conceive art as a means of knowledge of reality (Lebedev 1962, 5). The Western artists, relating to reality in a completely subjective way, created artworks with a self-sufficient and self-referential meaning (Viaznikov 1958, 55; Golomshtok 1959, 24; Lebedev 1962, 5). It followed that since these artworks objectively did not represent or mean anything (Guber 1959, 25-6; Michaĭlov 1960, 20), they could not be considered works of art (Abalkin 1957, 241; Lebedev 1960, 20; 1962, 5-6). Contemporary Western art, unlike socialist realism, therefore, could not serve to convey profound ideas and

3 Sokolovskaia (2013) noted the scarcity of information available on contemporary Western art in the mid-1950s in the USSR and Golomstock (2019, 50) identified the *6th World Festival of Youth and Students* as the first opportunity for Soviet audiences to learn about this kind of art.

4 The titles of the paragraphs of our article take the form of a systematic and synthetic reworking of the opinions expressed by Soviet critics on the same argument.

5 This definition does not include, therefore, the creations of Western communist artists and sympathisers of the USSR, such as those of Italian neorealism. In our article, to avoid using the negative expression 'contemporary Western bourgeois art', we will refer to the concept expressed by it using the formula 'contemporary Western art'.

6 Vinogradova (2017), briefly, and Bertelé (2020, 236-46), in depth, examined the positions of Soviet criticism regarding the Venice Biennale exhibitions, while Sokolovskaia (2013) studied the Soviet cartoons of the 1950s concerning contemporary Western art. Our article follows in the footsteps of these valuable contributions.

subjects matters, and consequently could not be a tool for educating people and improving the world (Lebedev 1962, 5-6).

This idea of Western works of art as 'non-artworks', as they deform or even reject reality, is perfectly illustrated by the cartoon *As in Nature* (1956) by the Kukryniksy artistic collective **[fig. 1]**, dedicated to the XXVIII Venice Biennale.[7] In this image, three painters are working *en plein air* in Piazza San Marco, each of them embodying a different type of Western artist. On the right, there is a caricature of an abstract expressionist/spatialist artist, recognisable by the fact that he paints on a canvas resting on the ground and that he uses useful tools to tear it apart, such as a paintbrush-fork, a corkscrew and a knife. In the centre, there is an expressionist artist who paints a landscape based on her subjective perception of reality: on her canvas, the bell tower of the Basilica of San Giorgio seems to be about to collapse, as it is depicted based on the oblique and singular point of view she has adopted. Finally, on the left, a caricature of a tachist artist is represented: she executes an abstract painting, consisting of stains, completely covering the view; highlighting that she is totally disinterested in the surrounding reality. The fact that all three characters of this cartoon are represented in greyscale, may not be dictated by a simple colour choice, but, perhaps, by Kukryniksy's desire to highlight, in a symbolic way, that they are anonymous individuals, without authentic artistic inspiration. In the top right, a caption explains the scene:

> В Венеции много иностранных туристов-художников из западных стран. Все они работают с натуры. Но натура им нужна лишь для того, чтобы их «произведения» как можно меньше были похожи на неё.
>
> There are many foreign Western artist-tourists in Venice. They all paint from nature. But they only use nature to make sure that their "artworks" look like it as little as possible.[8]

This caption, by placing the word 'artworks' in quotation marks, underlines the fact that the deviation from the faithful representation of reality produces 'non-artworks', indirectly suggesting that Western painters are not true artists.[9]

7 The cartoon was published in 1956 in the magazine *Krokodil*. For an in-depth analysis of the role of *Krokodil* in the Khrushchevian era and the relationship between the satire of the cartoons published in it and the ideology of the Party, see Etty 2019.

8 All of the translations presented in the article are the work of the Author.

9 The specific use of quotation marks to refer in a disparaging way to Western bourgeois art and its artworks is recurrent in articles by Soviet critics. See for example Guber 1957, 62; Lebedev 1960, 20; 1962, 3.

Figure 1 Kukryniksy, *As in Nature*. 1956. Published in *Krokodil*, 23, 1956

The rejection and deformation of reality were considered to be the cause of one of the characteristic features of contemporary Western art of the time: the absence of beauty. Soviet critics were amazed by the fact that Western artworks, particularly informal ones,[10] were alien to beauty (Zardarian 1959, 24; Michaĭlov 1960, 20), if not downright enemies of it because of their indisputable ugliness (Guber 1959, 20; Lebedev 1962, 82). This theme was dealt with in the cartoon *The Three Graces* by Kukryniksy, published in 1958 in the magazine *Krokodil* **[fig. 2]**. It depicts the *Venus de Milo* and the *Capitoline Venus*, symbols of beauty par excellence, horrified that they are being exhibited together with a Western bronze sculpture, whose features resemble that of an animal. The caption at the top reads:

> В одной павильоне одной международной выставки.
> Венера Милосская – Венере Капитолийской:
> – Так вот она, новая Венера, капиталистическая!..
>
> In one of the pavilions of an international exhibition.
> The Venus de Milo to the Capitoline Venus:
> – Here she is, the new Venus, the capitalist one!..

Contemporary Western art had therefore seemingly decided to renounce the ancient canons of beauty, a secular source of inspiration, to embrace ugliness. A comic strip from the cartoon by Iuliĭ Ganf *On Some Overseas Art Trends*, published in 1956 in *Krokodil*, makes fun of the harmful consequences of the denial of beauty. The comic strip in question, entitled *The Portrait of the Beloved Woman* **[fig. 3]**, illustrates the story of a painter who paints a cubist portrait of the beautiful woman he is in love with. The beloved, not recognising herself in the painting and seeing herself ugly and deformed, gets furious, breaks the canvas over the painter's head and leaves.[11]

10 Soviet criticism does not use the expression 'informal art', but the term абстракционизм (abstractionism) with a very broad meaning that indicates all those contemporary Western artworks that are far from the exact representation of reality or non-figurative. In our contribution, we felt that the best way to render the concept of абстракционизм in English was to use the expression 'informal art' coined by Antoni Tapiès in *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (1952), that includes all those Western artistic movements which, following different methods and approaches, embrace abstraction to break with the figurative tradition. In the translation of passages from Soviet criticism, however, we considered it more correct philologically to report the literal translation of the term абстракционизм and of the other expressions deriving from it.

11 The subject of the woman, annoyed or angry at the lack of similarity of her cubist/abstract portrait, enjoyed great success during the 1950s and 1960s, becoming a recurring iconography in cartoon production. See for example: the cartoon by Leonid Soĭfertis, published in *Krokodil*, 1953, no. 13; that of Boris Leo, published in *Krokodil*, 1957, no. 29; the poster *In the Abstract Artist's Studio* (1963) by Dmitriĭ Oboznenko. All three of these artworks were published by Zolotonosov 2018, 436, 440, 447.

Figure 2 Kukryniksy, *The Three Graces*. 1958. Published in *Krokodil*, 31, 1958

Figure 3 Iuliĭ Ganf, *The Portrait of the Beloved Woman*. Published in *Krokodil*, 20, 1956

As can be deduced, for Soviet criticism the Western artists, refusing to faithfully represent reality, were guilty, not only of abandoning the traditional and fundamental principles of artistic production but also of the denial of simple common sense.

3 Bourgeois Contemporary Art Is Incomprehensible

As we have seen, the subjective approach of Western artists to the representation of reality meant that their artworks were completely self-referential, thus triggering a short circuit in the understanding of it. In the Soviet reviews of the Venice Biennale exhibitions, the authors defined informal artworks as "заумные головоломки"[12] (abstruse riddles) (Ivanov 1957, 22), "ребусы" (rebuses) (Guber 1957, 63), "запутанные ребусы" (intricate rebuses) (Abalkin 1957, 242), and "замысловатые ребусы" (complicated rebuses) (Zardarian 1959, 24). For the Soviets, the inability to decipher these 'riddles' and 'rebuses' was not due to their lack of tools for critical analysis, but to the fact that, in general, these types of artworks were incomprehensible to anyone, even to the Western specialists. In this regard, the artist Aleksandr Viaznikov, reviewing the exhibition *50 ans d'art moderne*, held in the setting of the *Expo 58* in Brussels, recounted and commented on an interesting anecdote:

> На наш вопрос: что представляет собой абстрактное искусство в павильоне США? – девушка-гид смущенно ответила:
> – Это необъяснимо…
>
> Художник в своем творчестве жаждет передать какие-то мысли и чувства, но оказывается, что все им созданное необъяснимо. Не смертный ли это приговор его произведению? (Viaznikov 1958, 54)

> To our question: what does the abstract art represent in the US pavilion? The girl who was the guide replied with embarrassment:
> – It's inexplicable…
>
> The artist in his artistic production longs to convey some thoughts and feelings, but it turns out that everything he has created is incomprehensible. Isn't that the death sentence for his work?

12 In this case the use of the adjective заумный appears as a reference to the заумный язык, the "transmental language" of the Russian futurists, underlining, in a derogatory sense, the derivation of informal art from futurism, therefore from historical avant-gardes tout court. For an in-depth analysis on заумный язык, see Korotaeva 2015, 42-8.

This view of Soviet criticism on Western artists, who enjoy creating incomprehensible and unsolvable puzzles, is perfectly illustrated in Boris Efimov's 1958 cartoon depicting Robert Rauschenberg **[fig. 4]**. It was published in 1959 in the periodical *Tvorchestvo* to accompany the article "Ustrashaiushchiĭ talant" (A Terrific Talent), an English-Russian translation of John Ashbery's review (1958, 40) of the Rauschenberg exhibition held in March 1958 at the Leo Castelli gallery in New York. In this review, Ashbery describes Rauschenberg's creative process, which consists of the reuse of objects collected from trash; he writes on the combines *Bed* (1955) and *Rebus* (1955), and praises the artist calling him a 'terrific talent'.[13] Efimov, taking a cue from this article, depicted Rauschenberg on one of his missions in search of garbage for his creations. In the image, Rauschenberg can be seen framing a stinking pile of garbage, consisting of a mouse, a dead cat and all kinds of waste; on the plaque in the centre of the frame is the title of the artwork: "Роберт Раушенберг Портрет" (Robert Rauschenberg, Portrait). The artist is represented fat (his physiognomy resembling that of a pig), with a cigarette in his mouth and glasses, which give him an intellectual air; he wears a very original shirt decorated with symbols, such as a square root, numbers, letters and a question mark, all attributable to the image of a riddler. This caricature of Rauschenberg can be interpreted more generally as the stereotypical image of the contemporary Western artist, who is, in the eyes of the Soviets, a riddler devoted to the realisation of incomprehensible and meaningless artworks, which are the result of his laziness and dishonesty, rather than a thoughtful artistic choice.

13 Considering the propagandistic intent of the Russian translation of Ashbery's review, a comparison of the two texts was carried out to understand if it presented interpolations aimed at distorting the meaning of the original text. The translation is almost entirely faithful. Apart from the change made to the original title of the review and the lack of reference to the author, probably dictated by the absence of the rights for the translation of the piece, the other changes made by the translator are omissions of information that would have been incomprehensible to a Soviet reader, such as: the gallery where the exhibition was held, a reference to Kurt Schwitters' collages and a comparison with Jean Cocteau.

Figure 4 Boris Efimov, *Robert Rauschenberg, Portrait*. 1958. Published in *Tvorchestvo*, 1, 1959

4 Western Bourgeois Artists Are not Technically Skilled. They Are Charlatans Who Operate in a Field Governed by Speculation

In reviewing contemporary Western artworks, Soviet critics often highlighted the poor quality of their workmanship, a clear manifestation of the authors' technical incompetence. The painter Viktor Ivanov (1957, 22), describing the sculpture *Inner Eye* (1952) by the Englishman Lynn Chadwick, winner of the *Presidency of the Council Award reserved for a foreign sculptor* at the 1956 Biennale,[14] defined it as "бессмысленное металическое сонорукекикикеруке" (a senseless metal construction of crude blacksmith workmanship), while the critic Andreĭ Lebedev, writing in general on informal works of art described them as:

> совершенно бессмысленные, непонятные и уродливые изделия из камня, дерева, металла, красок, бумаги, холста, которые никак нельзя назвать скульптурами или картинами. (Lebedev 1960, 20)
>
> Completely meaningless, incomprehensible and monstrous products, made of stone, wood, metal, paints, paper, canvas, which cannot in any way be called sculptures or paintings.

Finally ruling that:

> абстрактное искусство игнорирует мастерство. Чтобы изобразить непонятное, чтобы просто набрызгать или накапать краску на холст, чтобы сделать бессмысленную глыбу из гипса или металла, не нужно никакого мастерства. (21)
>
> Abstract art ignores mastery. To represent the incomprehensible, to simply spray or drip paint onto the canvas, to create a senseless piece of plaster or metal, no mastery is required.

Soviet critics, therefore, did not recognise the new Western artistic processes, considering them a clear manifestation of technical inability. This judgment is illustrated in the caricature *«The Artistic Method» of the Abstract Artists* (1959) **[fig. 5]**, by Ivan Semënov.[15] The expression 'artistic method' is placed in quotation marks to em-

14 ASACdati: http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&c=p.

15 The cartoon in question was found in an article published in *Tvorchestvo* in 1963 (Semënov 1963, 14), but since it is dated 1959 it is very likely that it had already been published a few years earlier, in another location.

Figure 5 Ivan Semënov, "*The Artistic Method" of the Abstract Artists*. 1959. Published in *Tvorchestvo*, 5, 1963

phasise, indirectly, that the method of informal art, compared to that of socialist realism, has no value. The image depicts some informal artists intent on working with unconventional tools: one is using a vacuum cleaner; two are painting with a broom; another jumps on a canvas with paint-soaked brushes on his feet, while his colleague is passing over it with a polishing machine; while another, at the top of a ladder, makes a collage with newspaper sheets. Semënov, by not inserting palettes and brushes into the cartoon, traditional attributes of the painter, wants to indirectly state that the characters depicted are not true artists. The fact that they use cleaning and housework tools for their creations, that is, tools for tidying up, while paradoxically the studio is dirty and in disorder, underlines the profound state of confusion that animates them.

The lack of technical skills masked by the use of 'innovative artistic procedures' was interpreted by Soviet critics as an expression of the charlatanism of Western artists (Zardarian 1959, 24; Lebedev 1962, 74), whose aim would have been to get rich:

> И если некий ветеринарный врач, переключившись на живопись, представляет на Биеннале свои абсурдные, то бишь абстрактные, «поиски» вроде дырок на картоне «отсюда туда и оттуда сюда» и наживает на этом изрядный капитал, то это

> позволительно назвать профанацией и шарлатанством, которое ничего общего не имеет с высокой и благородной областью человеческой культуры, называемой изобразительным искусством. (Zardarian 1959, 25-6)
>
> And if some veterinarian, having converted to painting, presents his absurd, that is, abstract, "researches" at the Biennale, like a hole in some cardboard "from one side to the other" and makes a lot of money, then it is legitimate to call this profanation and charlatanism, which has nothing to do with the high and noble sphere of human culture, called figurative art.

For Soviet criticism, Western artists were, therefore, in general, dishonest profiteers. A perfect example of this was Salvador Dalì – nicknamed 'Avida Dollars' by André Breton (Pine 2007, 12) – who had publicly admitted his preference for money over any artistic value (Lebedev 1962, 60). Artists, however, were not the only profiteers in the Western art system, among them the same criticism also included art dealers. And in this regard, in an article by Igor' Golomshtok (1959, 24) there is an interesting reference to the fact that art dealers in the West made money from tachist artworks painted by monkeys. On investigation, it was discovered that Golomshtok's accusation referred to the *Paintings by Chimpanzees* exhibition, held in 1957 at the Institute of Contemporary Arts in London. The event, organised by the English zoologist Desmond Morris, who was also a surrealist painter, presented to the public the abstract paintings of two chimpanzees: Betsy from the Baltimore Zoo and Congo from the London Zoo. The exhibition had a specific scientific purpose: to present the results of Morris's research that demonstrated how chimpanzees were able to control visual patterns that are the basis of artistic creation, and therefore to produce, albeit in a primitive way, works of art (Coles 2016; Morris 1962, 13-14). Morris later admitted that, on this occasion, a serious mistake was made: the Institute of Contemporary Arts put up for sale, at high prices, all the 24 artworks exhibited that had been made by Congo. He realised that this could compromise the seriousness and scientificity of the experiment in the eyes of public opinion, and decided to stop the sales, but by then it was too late: almost all the artworks had already been purchased (Morris 1962, 27-8). Regretfully, he admitted that the press, for the most part, did not understand the meaning of the exhibition:

> One or two art critics recognised that it was a serious experiment but of course the tabloids just had fun with it. There were two errors: one was to say it was rubbish and just random dots which it wasn't, and the other was to say that Congo was a brilliant artist, which he wasn't. He was just struggling to try and begin to

> organise patterns. One reviewer reviewed him as though he was a major artist. That annoyed me too because it was mocking of a different kind. They are not great works of art, but they are extraordinary records of an experiment which proves beyond doubt that we aren't the only species that can control visual patterns. Controlling visual patterns is the essence of art - that's what visual art is. (Coles 2016)

The story of this exhibition inspired Iuliĭ Ganf's cartoon *He's Aping* **[fig. 6]**, published in *Krokodil* in 1958. In a studio, a chimpanzee dressed as an artist is making an informal painting using one hand and a brush. He doesn't seem fully aware of what he is doing: he has dirtied the wall, the floor and even his smock. In the foreground, a painter, whose attributes (beret, glasses, thin moustache, pipe and a bottle of alcohol in his pocket) makes one think of a bohemian, carefully copies every stroke and stain of the chimpanzee's painting. In the background on the left, there is a painting hanging on the wall, in which we can distinguish a cylinder, juggling balls and an audience of spectators. The subject depicted could be a circus show, and therefore an allusion to the painter's scoundrelly deed, devoted like a 'clown', to amaze and deceive the public by any means, even by using a trained monkey. This cartoon, in addition to denouncing the unscrupulousness of Western artists, raised a fundamental question that emerged from Morris's experiment and was promptly underlined by Soviet criticism: informal art, unlike realistic art, could also be successfully achieved by monkeys (Abalkin 1958, 247).[16] This kind of art therefore lowered man to the level of animals, "extinguishing" the artists' consciousness in the creative act (Lebedev 1962, 72, 81). It followed that the truly 'backward'[17] art was the informal one, as it resulted in a manifestation of relegation in the evolutionary line of man, while the figurative one represented the right way to artistic progress.

16 Morris's experiment was also the object of ridicule in the famous triptych by Fëdor Reshetnikov *The Secrets of Abstractionism* (1958), a parody of the evolution of abstract art, in which the monkey Betsy appears intent on painting in the company of a monstrous capitalist and hired art critics. For more information on this artwork, see Reshetnikov 1963.

17 The accusation of backwardness of Soviet art, since it is figurative and impervious to the innovations of informal art, was one of the strong points of Western criticism (Guber 1957, 65). For further information see Bertelé 2020, 223-6.

Figure 6 Iuliĭ Ganf, *He's Aping*. 1958. Published in *Krokodil*, 6, 1958

5 Contemporary Bourgeois Art Exhibitions Are not Visited

The artists and art historians, who in those years had the privilege of going abroad to visit international exhibitions, such as the *Expo 58* and the Venice Biennale exhibitions, unanimously ascertained that the exhibition halls were almost entirely deserted (Ivanov 1957, 22; Goncharov 1958, 7; Viaznikov 1958, 55; Zardarian 1959, 25). With regard to the Biennale, the artists Ivanov (1957, 22) and Zardarian (1959, 25) made unfair comparisons between the streets, squares and museums of Venice filled with tourists and the absence of visitors at the International Art Exhibition. Naturally, the USSR pavilion was an exception, which according to Soviet reports was the most visited in 1956, with 188,000 visitors overall (Guber 1957, 65), and heavily visited in 1960, with 4,000 visitors a day (Goriainov 1960). However, these numbers must be considered with extreme caution. In the case of the 1956 Biennale, there is, for example, an unofficial source, which contradicts them: Romėn Nazirov (1934-2004), a student of linguistics at the time, refers in his diary entries to the failure of the Soviet pavilion.

> Рассказывают, на Венецианской всемирной выставке изобразительного искусства наше изобразительное искусство потерпело сокрушительный провал. Советские залы были совершенно пусты, а все другие залы заполнены восторженной толпой. Смотрели сюрреалистов, всяческих формалистов, а советские залы пустовали: соцреализм заставляет их просто зевать. (Nazirov 2016, 78 quoted in Chuprinin 2020, 254)

> It is said that at the world exhibition of figurative art in Venice our figurative art has suffered a terrible failure. The Soviet halls were completely empty, while all the other halls were filled with an enthusiastic crowd. [People] looked at the surrealists, formalists of all kinds, but the Soviet halls were empty: socialist realism simply forced them to yawn.

Beyond the question of the actual presence in the pavilions of the Biennale, it is interesting to note how Soviet criticism used this argument to demonstrate the supremacy of socialist realism over contemporary Western art. It was believed that the cause of the absence of the public at exhibitions in the West was due to the prevalence of informal works of art (Viaznikov 1958, 55; Goncharov 1958, 7; Goriainov 1962, 22), because they were incomprehensible to ordinary visitors and unable to meet their aesthetic needs. Then, the disappointment and irritation for the time wasted took over the visitors, who generally decided not to go to the exhibitions anymore (Lebedev 1962, 3-4). According to Viaznikov (1958, 55), the few people who visited the *50 ans d'art moderne* exhibition in Brussels were

attracted by simple curiosity and not by the desire to experience aesthetic pleasure. To support the theory that the widespread contempt for informal art in the West was the reason for the absence of an audience at exhibitions, in his article he employed the demagogical expedient of reporting the judgment of an ordinary person, which showed that the Soviet critical view was shared by the Western *vox populi*:

> Я спросил служителя павильона, пожилого бельгийца: хотел бы он иметь у себя дома самое лучшее из выставленных здесь абстрактных полотен?
> – Что вы, что вы, никогда! – сказал он и замахал обеими руками. (Viaznikov 1958, 55)

> I asked the employee of the pavilion, an elderly Belgian gentleman, if he would like to have the best of the abstract paintings on display here in his home.
> He replied by waving both hands:
> – But what are you saying, what are you saying, never!

The theme of the absence of the public at contemporary Western art exhibitions was addressed by Kukryniksy in the cartoon *"Art" and Life* **[fig. 7]**, published in *Krokodil* in 1956. The image, at first appearing romantic, shows a young couple kissing in a room set up with sculptures and informal artworks. At the top right there is a caption that explains the meaning of the scene:

> На международной художественной выставке «Пьеннали» в Венеции многие павильоны заполнены абстрактными «произведениями». Как правило, эти павильоны совсем не посещаются зрителями.

> At the international art exhibition "P'ennali" in Venice, many pavilions are filled with abstract "artworks". Usually, these pavilions are not visited by spectators at all.

In addition to the usual derogatory use of quotation marks, in this case for the terms 'art' and 'artworks',[18] it is interesting to note the distortion of the term 'Biennale' into 'P'ennali' – pronounced 'Piennali' –, which, in our opinion, could be a play on words based on the Italian adjective *pieno* (full), aimed at ironically highlighting the fact that the halls of the pavilions are empty because they are full of informal artworks. At the bottom of the cartoon, the wording "Павильон

18 In the caption, the Russian word 'artworks' is also distorted.

Figure 7 Kukryniksy, *"Art" and Life*. 1956. Published in *Krokodil*, 23, 1956

уединения" (The isolation pavilion) is displayed, which explains the reason for the presence of the couple in the scene: in Venice, for lovers there is no better place to hide from prying eyes than the empty pavilions of contemporary Western art.

In the narrative proposed by Soviet criticism, Western audiences, fed up with the predominance of informal art, no longer went to exhibitions, however, when artworks of socialist realism were on display, they did not hesitate to return.

6 The Success of Informal Art Is Determined by the Support Given to It by the Capitalist Elite

Although informal art, in the eyes of Soviet criticism, was incomprehensible, ugly, poorly made and to be despised, it was the most widespread and successful artistic direction in the West. The same criticism ascribed the fictitious success of this kind of art to the activity of a small circle of people who financed it, ensuring that it was exhibited, advertised, published and purchased. Behind this operation there would have been the capitalists (Viaznikov 1958, 55; Zardarian 1959, 26; Lebedev 1960; 1962, 86), who were implementing a very specific plan. By promoting informal art at the expense of realistic art, they had created a system that in fact forced artists, who aspired to assert themselves, to produce non-figurative artworks (Viaznikov 1958, 55; Lebedev 1960, 21). The myth of Western art as a synonym of freedom was therefore false. It was instead "Искусство в оковах" (an art in chains), as Lebedev (1962) stated in the evocative title of his book, because it imposed on the artists "Духовное рабство" (a spiritual slavery) (Viaznikov 1958, 55) that forced them to satisfy the wishes and whims of patrons and collectors (Lebedev 1962, 86-7). But why would the capitalists go to such lengths to support and finance informal art? According to Soviet criticism, the capitalists were afraid of the development, in the West, of social realism. In fact, informal art, empty and decorative, was a means of distracting the masses from social problems and daily needs; while social realism was a means of knowledge of reality and its contradictions opened the eyes of the masses and could undermine capitalism by contributing to its collapse (Zardarian 1959, 26; Guber 1959, 23; Lebedev 1960, 21). The cartoon *The Art Connoisseurs* **[fig. 8]** by the Danish Communist artist Herluf Bidstrup,[19] published in *Tvorchestvo* magazine in 1961, perfectly illustrates this idea. In this image the reactions of the bourgeois to paintings of different styles are represented: a chubby man looks hungrily at the food present in a still life; a couple argues in front of a desolate landscape; three men look with keen interest at a sensual female nude; another couple is delighted in front of a painting depicting a poor beggar; two others enthusiastically admire a landscape in the style of Van Gogh; a trio carefully analyzes a cubist still life; and a couple looks at a Picassian portrait with some perplexity. But when some of the visitors to the exhibition come across a portrait of a muscular worker, a symbol of the working class, who menacingly pulls up his sleeves to fight, the bourgeois flee in terror.

19 The publication of this cartoon by Bidstrup is a valid example of the extensive campaign of promotion of Western pro-Soviet art in the USSR, aimed at demonstrating the spread of Marxist ideological-artistic principles in the West.

Figure 8 Herluf Bidstrup, *The Art Connoisseurs*. Published in *Tvorchestvo*, 7, 1961

7 Conclusion

These contemptuous and severe judgments by Soviet critics of 'contemporary Western bourgeois art' appear as an expression of the policy of Peaceful Coexistence, under which the improvement of trade and international relations with capitalist states did not in any way imply a retreat in ideological positions (Khrushchev 1959, 5). The Soviet ideology had to be reaffirmed and re-launched with force, even in the field of the arts, as an instrument to win the competition with the West. From this point of view, Soviet criticism did not limit itself to demonising contemporary European and American art, but took care to recontextualise it within the framework of Soviet artistic theory, offering readers ideologically correct explanations and interpretations, in order to prevent the spread of Western artistic ideas and influences. At the same time, the critics tried to exploit the direct comparison between Western art and Soviet art to give new life to the latter, arguing that the citizens of the USSR, by deepening their knowledge of Western artistic trends, would consequently appreciate socialist realism more (Zardarian 1959, 26; Ivanov quoted in Prokofiev 1959, 23). As for the cartoons, it should be noted that they constituted a means of propaganda useful to support, even by means of a visual language, the work of the criticism. The unfamiliarity of Soviet citizens with contemporary Western art could have made it difficult to read the articles dedicated to it, and therefore the cartoons had the function of disseminating, through entertaining and easily understandable images, the correct ideological interpretations formulated by the critics themselves. Finally, it must be considered that this artistic-ideological campaign, by publishing a large amount of material on Western art, such as cartoons, images of artworks and descriptions of new artistic processes, indirectly provided useful information to all those young Soviet artists who had already questioned socialist realism and who were looking for new ways of expression. Here, we do not have room to go into detail on the results of this campaign, however it seems interesting to us to report as a conclusion the acute judgment of Golomshtok, which summarizes well the results of the competition between the USSR and the West on the arts front in the context of Peaceful Coexistence:

> But, as always, the country's rulers understood the widening of cultural links as merely the extension of Soviet ideology abroad. Against an influence in the opposite direction they deployed an efficient enough propaganda apparatus of mis-information and non-information. But this time the effect was the opposite of that desired: the stock of Socialist Realism hardly rose at all in the art world of the West, whereas Western culture, formerly only

> glimpsed through chinks in the Iron Curtain, became for the wider Soviet intelligentsia a light in the darkness, a beacon of freedom and a model for imitation. (Golomshtok 1977, 89)

Bibliography

Abalkin, N. (1957). "Na venetsianskoĭ vystavke" (At the Venice Exhibition). *Inostrannaia Literatura*, 2, 241-8.

Abalkin, N. (1958). "Snova na venetsianskoĭ vystavke" (Once Again at the Venice Exhibition). *Inostrannaia Literatura*, 10, 246-52.

Alaniz, J. (2010). *Komiks: Comic Art in Russia*. Jackson: The University Press of Mississippi. https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604733662.001.000.

Ashbery, J. (1958). "Five Shows Out of the Ordinary: Robert Rauschenberg". *Artnews*, 57(1), 40, 56-7.

Bertelé, M. (2020). *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*. Milano: Mimesis Edizioni.

Bidstrup, H. (1961). *Tvorchestvo*, 7, 25.

Burini, S. (2012). "UNDERGROUND/ANDEGRAUND. Note sul nonconformismo". Barbieri, G.; Burini, S.; Aleksandrov, S.; Kotrelev, N. (eds), *Москва Underground. Pittura astratta dal 1960. Collezione Aleksandr Reznikov = Exhibition Catalogue* (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 6 ottobre-19 novembre 2012). Moskva: Virtual'naia galereia, 16-21.

Chuprinin, S. (2020). *Ottepel'. Sobytiia. Mart 1953 – avgust 1968 goda* (Thaw. Events, March 1953-August 1968). Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Coles, M. (2016). "The Last Living Surrealist: Desmond Morris on Paintings by Chimpanzees, His Work and the Origins of the ICA". *ICA Bulletin*, 4 July. https://archive.ica.art/bulletin/last-living-surrealist-desmond-morris-paintings-chimpanzees-his-work-and-origins-ica.

Drosos, N. (2017). "Reluctantly Global: "Fifty Years of Modern Art" at the 1958 Brussels Expo". *post*, November 15. https://post.moma.org/reluctantly-global-fifty-years-of-modern-art-at-the-1958-brussels-expo/.

Etty, J. (2019). *Graphic Satire in the Soviet Union: Krokodil's Political Cartoons*. Jackson: The University Press of Mississippi. https://doi.org/10.2307/j.ctvbj7g8s.

Ganf, Iu. (1956). *Krokodil*, 20, 11.

Ganf, Iu. (1958). *Krokodil*, 6, back cover.

Gerchuk, Iu. (2008). *"Krovoizliianie v MOSCh" ili Chrushchev v Manezhe* ("MOSCh Hemorrhage" or Khrushchev at the Manege). Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Golomshtok, I. (1959). "'Otkrytie' tashizma" ('The Discovery' of Tachisme). *Tvorchestvo*, 9, 23-4.

Golomshtok, I. (1977). "Unofficial Art in the Soviet Union". Scammell, M. (ed.), *Unofficial Art from the Soviet Union*. London: Secker&Warburg, 81-106.

Golomstock, I. (2019). *A Ransomed Dissident: A Life in Art Under the Soviets*. London: I.B. Tauris.

Goncharov, A. (1958). "Na vsemirnoĭ vystavke v Briussele" (At the Brussels World's Fair). *Tvorchestvo*, 7, 5-7.

Goriainov, V. (1960). "30-ia Biennale" (The 30th Biennale). *Tvorchestvo*, 10, 22.
Goriainov, V. (1962). "Iskusstvo ili ėkstravagantnost'?" (Art or Extravagance?). *Tvorchestvo*, 11, 21-4.
Guber, A. (1957). "Itogi XXVIII Biennale v Venetsii" (Outcomes of the 28th Biennale in Venice). *Iskusstvo*, 3, 61-8.
Guber, A. (1959). "Abstraktsionizm – vrag pravdy i krasoty. Razmyshleniia na 29 Biennale" (Abstractionism: Enemy of Truth and Beauty. Considerations on the 29th Biennale). *Iskusstvo*, 6, 20-7.
Ivanov, V. (1957). "Abstraktsionizm i prochee…" (Abstractionism Etcetera…). *Tvorchestvo*, 1, 22.
Khrushchev, N. (1959). "On Peaceful Coexistence". *Foreign Affairs*, 1, 1-18.
Korotaeva, E. (2015). "Tvorchestvo russkich avangardistov – Zaum' ili Zaumnyī Iazyk? Popytka differenciacii poniatiī" (The Creative Production of the Russian Avant-gardists – Zaum' or Zaumnyī Iazyk? An Attempt to Differentiate the Concepts). *Filologia i kul'tura*, 1(39), 42-8.
Kukryniksy (1956). *Krokodil*, 23, 8-9.
Kukryniksy (1958). *Krokodil*, 31, back cover.
Kushner, M.S. (2002). "Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959: Domestic Politics and Cultural Diplomacy". *Journal of Cold War Studies*, 4(1), 6-26. https://doi.org/10.1162/152039702753344807.
Lebedev, A. (1960). "Chto takoe abstraktsionizm" (What is Abstractionism). *Tvorchestvo*, 6, 20-1.
Lebedev, A. (1962). *Iskusstvo v okovach* (Art in Chains). Moskva: Izdatel'stvo Akademii Chudozhestv SSSR.
Leo, B. (1957). *Krokodil*, 29, 8.
Michaĭlov, A. (1960). "Ob izmyshleniiach 'Laĭfa' i deĭsvtitel'nosti sovetskogo iskusstva" (About the Lies of 'Life' and the Reality of Soviet Art). *Tvorchestvo*, 8, 20-1.
Moleva, N. (1989). *Manezh god 1962. Chronika-razmyshlenie* (Manege Year 1962. Report-Consideration). Moskva: Sovetskiĭ pisatel'.
Morris, D. (1962). *The Biology of Art. A Study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*. New York: Alfred A. Knopf.
Nazirov, R. (2016). "Iz dnevnika 1957 goda" (From the Diary of the Year 1957). *Nazirovskiĭ archiv*, 2, 69-170.
Pine, J. (2007). "Anti-Surrealist Cross-Word Puzzles. Breton, Dalí and Print in Wartime America". *Journal of Surrealism and the Americas*, 1, 1-29.
Prokof'ev, V. (1959). "Chto takoe siurrealizm?" (What Is Surrealism?). *Tvorchestvo*, 7, 23-4.
Reid, S.E. (2005). "In the Name of the People: The Manège Affair Revisited". *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 6(4), 673-716. https://doi.org/10.1353/kri.2005.0058.
Reid, S.E. (2016). "(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw". Bazin, J.; Dubourg Glatigny, P.; Piotrowski, P. (eds), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Budapest; New York: Central European University Press, 267-95.
Reshetnikov, F. (1963). *Taĭny Abstraktsionizma* (The Secrets of Abstractionism). Moskva: Izdatel'stvo Akademii Chudozhestv SSSR.
Semënov, I. (1963). "Rabotaia nad karikaturoĭ…" (Working on Caricature…). *Tvorchestvo*, 5, 14-15.

Sokolovskaia (2013). "Diadia Sam risuet sam" (Uncle Sam Draws by Himself). *ARTGID*, February 8. https://artguide.com/posts/296.

Soĭfertis, L. (1953). *Krokodil*, 13, 11.

Tapié, M. (1952). *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gabriel-Giraud et fils.

"Ustrashaiushchiĭ talant" (A Terrific Talent) (1959). *Tvorchestvo*, 1, 33.

Viaznikov, A. (1958). "Bez smysla, Bez nazvaniia" (Without Sense, Without a Name). *Chudozhnik*, 1, 54-5.

Vinogradova, E. (2017). "Sub"ektivizm i bezobrazie. Venetsianskie Biennale 1956-1977 gg. v sovetskoĭ kul'turnoĭ presse" (Subjectivism and Ugliness. The Soviet Cultural Press on the Venice Biennale of the Years 1956-1977). *Artikul't*, 27(3), 50-4. https://doi.org/10.28995/2227-6165-2017-3-50-54.

Zardarian, O. (1959). "Venetsianskie vpechatleniia" (Venetian Impressions). *Tvorchestvo*, 1, 24-6.

Zelenina, G. (2020). "'Ėto – izvrashchenie, ėto nenormal'no': ratsionalizatsiia ėsteticheskogo shoka v Manezhe 1 dekabria 1962 g." ("This Is Perverted, This Is Not Normal": Rationalizing Aesthetic Shock in the Manezh on December 1, 1962). *Shagi / Steps*, 4(6), 52-70. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2020-6-4-52-70.

Zolotonosov, M. (2018). *Diversant Marshak i drugie: TsRU, KGB i russkiĭ avangard* (Saboteur Marshak and Others: CIA, KGB and Russian Avantgarde). Sankt-Peterburg: Izdatel'skiĭ Dom 'MIR'.

Quaderni di *Venezia Arti*

1. Piva, Chiara (a cura di) (2014). *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*.

2. Redaelli, Maria; Spampinato, Beatrice; Timonina, Alexandra (eds) (2019). *Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo. Текст и образ. От античности к современности*.

3. Barozzi, Laura (2020). "*Italienisches Capriccio" di Glauco Pellegrini. Analisi e temi di un film sul teatro*.

4. Argan, Giovanni; Redaelli, Maria; Timonina, Alexandra (eds) (2020). *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*.

Behind the Image, Beyond the Image includes papers presented at the III International Conference of PhD students of the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University of Venice and the State Institute for Art Studies of Moscow (Venice, 22-24 September 2021). The word 'image' derives from the Latin *imago*, a word that has many different meanings that go from 'portrait' to 'ghost', from 'idea' to 'dream', from 'memory' to 'reflection'.
We most commonly associate the word 'image' with a picture, but its etymology keeps reminding us of its infinite conceptual potential.

Università
Ca'Foscari
Venezia

ISBN 978-88-6969-463-9

Not for sale
non-commercial copy