

I TEMPI E LE FORME / 25

ARTI VISIVE E NUOVI MEDIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,
Giovanni Salmeri, Cinzia Maria Sicca

Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

Area antichistica. MEMBRI INTERNI: Marilina Bettrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrone; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università Roma Tre); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (CNRS); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

Area medievale. MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne).

Area moderna. MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Farinella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne); Sabrina Ebbersmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

Area contemporanea. MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischi; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Sapienza Università di Roma); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.instagram.com/caroccieditore

Modernità per immagini

Un atlante in venti parole

A cura di Chiara Savettieri

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento
di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto

1^a edizione, settembre 2023
© copyright 2023 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Elisabetta Ingarao, Roma

Finito di stampare nel settembre 2023
da Lineagrafica, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-2032-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione. Una modernità per le immagini di <i>Chiara Savettieri</i>	9
Animale di <i>Enrico Gullo</i>	13
Antico/Moderno di <i>Vincenzo Farinella</i>	23
Artista di <i>Sonia Maffei</i>	35
Catastrofe di <i>Chiara Savettieri</i>	47
Città/Campagna/Paesaggio di <i>Cinzia Maria Sicca</i>	57
Colore/Disegno di <i>Alberto Ambrosini</i>	71
Corpo di <i>Enrico Gullo</i>	79
Esotico di <i>Sonia Maffei</i>	91

Industria di <i>Antonella Capitanio</i>	103
Infanzia di <i>Antonella Capitanio</i>	115
Libertà/Rivoluzione di <i>Chiara Savettieri</i>	127
Melanconia di <i>Sonia Maffei</i>	137
Museo di <i>Antonella Gioli</i>	149
Ragione di <i>Enrico Gullo</i>	157
Teatro di <i>Antonella Capitanio</i>	169
Riferimenti bibliografici	181

Introduzione

Una modernità per immagini

di Chiara Savettieri*

L'atlante costituisce una tipologia precisa, non solo dal punto di vista editoriale, ma anche metodologico ed ermeneutico: sia esso geografico, scientifico o di altro genere, presuppone una centralità assoluta delle immagini, alle quali si riconosce un imprescindibile ed autonomo valore conoscitivo ed espressivo.

Interi sistemi di pensiero si sono strutturati attraverso atlanti. Il caso più celebre, nell'ambito della storiografia artistica, è quello di *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-29) di Aby Warburg (Didi-Hubermann, 2002, 2011; Hort, Heil, 2020; Bonneau, 2022), in cui l'accostamento di immagini permette allo spettatore di rintracciare sinteticamente e intuitivamente rimandi, permanenze e riaffioramenti di specifiche modalità espressive nella storia dell'arte, rivelando come la temporalità di quest'ultima sia tutt'altro che lineare, ma stratificata e complessa. Il sapere scientifico ha fatto un largo uso di incisioni e immagini e non a mero scopo illustrativo, ma conoscitivo. Non è un caso che in pieno positivismo si assista a una vera e propria esplosione di atlanti scientifici di botanica, medicina, antropologia (Daston, Galison, 1992; Castro, 2009). Emblematico è il caso di Jean-Martin Charcot, il quale costruisce, o per meglio dire, inventa l'"isteria", che appariva come una malattia difficilmente definibile e i cui sintomi sembravano instabili e non univoci, attraverso l'elaborazione di un vasto atlante di foto di pazienti nelle pose ed espressioni più svariate: foto usate in modo manipolatorio, funzionale alla edificazione di una patologia (Didi-Hubermann, 1982). L'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875-80) del neurologo francese si pone nella tradizione degli atlanti di fisiognomica da Charles Le Brun a Johann Kaspar Lavater ed oltre, in cui differenti espressioni del volto, fissate in incisioni, erano lette come visualizzazioni di tratti del carattere o stati d'animo: il principio era una corrispondenza tra la dimensione interiore e l'aspetto esteriore. Negli stessi anni, e per la precisione nel 1876, esce l'*Atlante dell'espressione del dolore* del medico e antropologo Paolo Mantegazza (Chiarelli, 2021), che a quella tradizione si rifa con l'uso della fotografia, costituendo peraltro una delle fonti dello stesso Warburg. Nel sottile, indefinibile e inafferrabile rapporto che lega anima o psiche e corpo, ci si è affidati spesso all'immagine nel tentativo di "fare vedere" ciò che il linguaggio verbale stenta a dire

* Professore associato di Museologia, Critica artistica e del Restauro all'Università di Pisa.

e nominare. In effetti, l'immagine si presta a numerose funzioni, a giustificare elaborazioni teoriche o costruzioni del pensiero nello sforzo di ordinare l'esperienza e di trovarvi un senso grazie anche alla sua apparente trasparenza e immediatezza. Uso l'aggettivo "apparente" perché in realtà l'immagine contiene in sé una sua opacità, in quanto capace di essere polisemica e accogliere potenzialmente in sé significati ed accezioni diversi, talora opposti (Pinelli, 2004, pp. v-xxii).

Tuttavia, nelle ricostruzioni dei quadri culturali del passato, le immagini artistiche, le incisioni, e in generale tutti i prodotti dell'immaginario visuale di una data epoca o cultura sono stati spesso utilizzati a fini illustrativi e subordinati a un discorso verbale di tipo filosofico o storico che mantiene un assoluto predominio e che prescinde dalla loro identità visiva e dalla loro poliedricità. A proposito del rapporto tra immagini e storia, Francis Haskell (1993, pp. 3-10) ha dimostrato come esso sia complesso e problematico, e considerare le prime come documenti, rispecchiamenti o semplicemente fonti della seconda, finisce col generare errori e malintesi. Qualunque discorso sulle immagini del passato deve dunque salvaguardarne la storicità, ma anche lo statuto ambiguo insito nella sua identità. In ogni caso, studiare temi e argomenti dell'epoca moderna costringe necessariamente a confrontarsi non solo con parola, dunque con testi scritti, ma anche con immagini nel senso complesso additato da Haskell.

L'età moderna, peraltro, è segnata da eventi in cui la dimensione visiva è protagonista e gioca un ruolo cruciale. Si pensi all'invenzione della stampa, che permette il proliferare di incisioni di ogni genere che spesso hanno una funzione complementare e non subordinata rispetto al testo in cui si trovano inserite, senza contare il fatto che il nuovo mezzo consente la diffusione in luoghi lontani da quelli di origine di riproduzioni di dipinti e sculture o di "invenzioni" di grandi artisti, innescando in tal modo una prima forma di globalizzazione dell'immagine e riproduzione tecnica dell'opera d'arte e andando a consolidare così quella che Habermas (2005) ha definito la "sfera pubblica" come aspetto caratterizzante la modernità. Altro caso emblematico è offerto dall'invenzione della prospettiva che costituisce una svolta nodale nel modo di intendere il rapporto tra l'individuo e la natura: è la forma visiva della fiducia dell'uomo nella sua capacità di misurare e dominare lo spazio, di farsi *homo faber*. La conquista brunelleschiana è un tipico esempio di come certi cambi di paradigma prendano letteralmente forma nella dimensione visiva piuttosto che in quella verbale. Così, passando al Settecento illuminista, gli undici volumi di tavole dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, per un totale di 2.885 incisioni (Pinault Sørensen, 1999; Albertan-Coppola, 2004), esprimono in modo eclatante una vera e propria necessità destinata a segnare la modernità nell'Otto e nel Novecento: i saperi, soprattutto quelli legati alla cultura materiale e scientifica, per essere comunicati e spiegati, hanno bisogno di immagini, le quali, come sottolineava Roland Barthes (1964, pp. 9-16), costituiscono un «condensé de sens».

Questo volume si richiama alla tipologia dell'atlante perché si propone di ricostruire alcuni percorsi della modernità attraverso le immagini, seguendo l'idea che queste ultime non siano solo un riflesso della cultura del loro tempo, ma ne siano anche la so-

stanza e siano portatrici di significati autonomi. L'immagine, infatti, viene considerata dagli autori e dalle autrici di questo volume come attore e "fattore" di storia secondo un'idea cara a Carlo Ludovico Ragghianti (1979, p. 53). Immagine come documento di una data cultura, ma anche immagine come cultura stessa non sempre riducibile alla sfera verbale. La flagranza e la forza di impatto rendono il linguaggio visivo particolarmente adatto a esprimere in modo sintetico e concreto concetti complessi (si pensi alla *Melanconia*) ed interi contesti e situazioni culturali (ad esempio l'immagine dell'*Infanzia* o l'evoluzione dell'idea di *Corpo* o di *Animale*), senza dimenticare che ci sono categorie moderne come quella di *Catastrofe* che si nutrono di immagini proprio perché la visualizzazione/spettacolarizzazione è connaturata ad essa. Tale premessa concettuale è necessaria per comprendere le caratteristiche di questo volume che esula dalle convenzioni delle pubblicazioni accademiche, anche di quelle storico-artistiche. Sono stati scelti venti lemmi significativi per la modernità che trovano espressioni particolarmente emblematiche ed originali proprio nel mondo della visualità. La selezione dei lemmi, cioè, è stata operata in modo tale da approfondire tematiche il cui sviluppo, con svolte e anche rotture, nei secoli dell'età moderna ed oltre, possa mettere in luce cambiamenti, dinamiche di accelerazione e di conservazione, che si irradiano fino al nostro contemporaneo e che stanno alla base di problemi e oggetti attuali (si pensi alle nozioni di *Corpo*, di *Industria* o di *Museo*). L'atlante, dunque, mira a proporre una sorta di fenomenologia visiva della modernità senza cercare di dare di questa categoria una definizione, ma lasciando parlare le immagini. Alcuni lemmi sono stati accorpati in un'unica scheda, in quanto intrinsecamente collegati tra di loro, non solo dal punto di vista concettuale, ma anche visivo. Ad esempio, *Antico* non poteva essere disgiunto da *Moderno* in quanto la modernità si va definendo nei secoli proprio in rapporto al suo modo di collocarsi rispetto all'antichità: mentre nel Rinascimento essere moderni significa rifarsi agli antichi, agli inizi del Settecento la modernità è percepita come alterità rispetto alla antichità. La dialettica *Colore-Disegno*, del resto, che attraversa l'arte moderna, e che spesso si configura in termini oppositivi, non poteva essere affrontata in schede distinte. Per *Città/Campagna/Paesaggio*, che costituisce una scheda tripla, la più corposa di tutte, il rapporto in parte antitetico tra i primi due elementi trova luogo di espressione proprio nel genere pittorico del paesaggio, che così risulta indissolubilmente legato sotto il profilo concettuale e visuale ad essi.

Alcuni lemmi pertengono direttamente all'ambito storico-artistico come *Artista*, *Antico/Moderno*, *Colore/Disegno*, *Museo*. Altri trovano nella dimensione visiva delle modalità di espressione particolarmente chiare e significative come è il caso di *Corpo*, *Animale*, *Melanconia*, *Esotico*, *Teatro*, *Città/Campagna/Paesaggio*, *Catastrofe* o *Libertà/Rivoluzione*. Altre ancora sembrano apparentemente distanti dal mondo della storia dell'arte e maggiormente legate ad altri ambiti come la filosofia (*Ragione*) o la storia (*Industria*), quando in realtà in incisioni e opere artistiche questi concetti trovano raffigurazioni particolarmente perspicue, perché alla radice, sono di fatto profondamente collegati all'ambito artistico: l'*Industria*, ad esempio, perché concerne

modi di produzione, compresi quelli delle opere d'arte, degli oggetti di artigianato e in generale delle arti applicate.

L'ambito cronologico preso in esame va dal XV al XVIII secolo. Si considerano dunque i secoli di quella che viene definita dagli storici come "età moderna", caratterizzata dalle grandi scoperte geografiche, dallo studio filologico dei classici, dalla Riforma protestante e dall'introduzione del metodo scientifico sperimentale. Si dà qui tuttavia un particolare rilievo al Settecento. Il XVIII secolo, infatti, con l'Illuminismo e la Rivoluzione industriale segna una fase di svolta, che apre a quella che Baudelaire definirà la "modernité", condizione legata alla vita delle metropoli, al predominio di una visione e morale borghese, e a una condizione problematica del ruolo dell'arte nella società. In effetti, se alcuni lemmi richiedono dei percorsi logici e cronologici che affondano le radici nel Medioevo e si dipanano fino all'età contemporanea, come è il caso di *Teatro*, *Corpo* o *Ragione*, altri, come *Industria*, *Catastrofe* e *Museo*, in quanto realtà precipuamente settecentesche, richiedono una insistenza sul XVIII secolo.

Il volume presenta per ogni lemma una breve introduzione che serve a delineare in modo sintetico e generale il percorso di immagini proposto. Il numero di queste ultime può variare per ogni lemma. Le tavole sono accompagnate da testi, in alcuni casi brevi, in altri più corposi. Essi servono per offrire chiavi di interpretazione o precisazioni che agevolino la lettura del testo visivo. Il linguaggio delle immagini, infatti, è radicato in un contesto storico preciso, può cioè essere compreso a patto di conoscere le categorie culturali e le abitudini percettive della sua epoca, come ha spiegato Michael Baxandall (1978, pp. 41 e ss.). Sono dunque necessari dei testi che forniscano gli strumenti e le indicazioni per storicizzare l'immagine, evitando anacronismi.

Gli autori e le autrici hanno deciso di rinunciare alle note e di proporre una bibliografia generale basilare: una scelta consapevole e convinta che ha i suoi presupposti metodologici nella tipologia stessa dell'atlante. L'apparato bibliografico avrebbe implicato la redazione di piccoli saggi per ogni tavola, con la conseguenza di ridurre il numero di immagini e di ricadere in una situazione dominata dalla centralità del testo verbale. Sarebbe venuto meno l'obiettivo primario: proporre al lettore percorsi squisitamente visivi, in ultima istanza, fargli "vedere" l'epoca moderna. Questo approccio ha anche un valore educativo. Si veicola infatti l'idea della pari dignità del linguaggio visivo rispetto a quello verbale e nello stesso tempo, attraverso le didascalie, si mostra come le immagini non possano essere comprese da uno sguardo vergine, ma richiedano delle chiavi interpretative che il pubblico dell'epoca possedeva, ma noi contemporanei abbiamo perso o rischiamo di travisare.

La diversa lunghezza delle didascalie dipende dalla maggiore o minore complessità di lettura delle immagini e dalla natura stessa del lemma. Essa può variare da tavola a tavola all'interno dello stesso lemma, o tra i lemmi stessi. Ne viene fuori una fisionomia apparentemente disomogenea, che di fatto è il segno di una flessibilità concettuale e redazionale: di una volontà cioè di adeguarsi a quello che l'identità storica dell'immagine richiede in termini di esplicazione.

Animale

di Enrico Gullo*

“Animale”, cioè ‘dotato di anima’, designa ancora oggi gli esseri viventi in quanto «organismi incapaci di formare sostanze organiche partendo da quelle inorganiche e devono quindi nutrirsi necessariamente di altri animali o di vegetali» (Dizionario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/animale1/>). Nel corso della prima modernità europea, l’animale è stato veritiera testimonianza di mondi extraeuropei, trofeo delle conquiste territoriali e dunque mezzo di ostentazione di ricchezza, ma anche uno dei numerosi “doppi” dell’essere umano a partire dal quale questo si è potuto definire per differenza (definendo a sua volta per differenza il regno animale). Se già nei bestiari medievali europei decantava, moralizzato, l’immaginario di mondi lontani (FIG. 1), l’animale diventa oggetto di specifica indagine artistica e scientifica soprattutto dal Cinquecento dell’espansione coloniale spagnola e portoghese (FIG. 2). Un secolo dopo, l’importazione di animali esotici era prassi consolidata nelle corti europee (FIG. 3): sono gli stessi anni in cui Descartes si interrogava (ripreso, un secolo dopo, da Fontenelle) sulla coscienza animale in rapporto alla scoperta del *cogito*. Una fondamentale distinzione emerge tra il corpo-macchina dell’uomo, *res extensa* raccordata a una *res cogitans* attraverso la ghiandola pineale, e il corpo-macchina dell’animale, *animato* ma incapace di pensiero. Il distacco definitivo dalle originarie formulazioni aristoteliche era ancora lontano. Alla metà del Settecento, Linneo ricollocava l’umanità nel regno animale, ma in questa operazione disponeva l’oscuro portato della divisione in razze che giocò poi un ruolo fondamentale nel razzismo dell’antropologia coloniale. Nella progressiva decostruzione storica di una perfetta creazione immutabile, in cui il dibattito sui fossili (FIG. 4) mostrava “the dark abyss of time” svelato dagli sconvolgimenti della Terra, Hooke elaborava una pedagogia della visione per l’infinitamente piccolo del microscopio (FIG. 5). Ma una reale distinzione tra i regni animale, vegetale e minerale arriva solo col declino di una *storia naturale* in favore di una *biologia* che sostituirà alla dimensione sincronica del creato – la storia naturale era soprattutto *istoria* in quanto *testimonianza* utile a una classificazione tassonomica (FIG. 6) – la dimensione diacronica di una storia della natura e di una storia degli esseri viventi. Tre sono le questioni fondamentali che, nell’Ottocento, costitu-

* Dottore di ricerca in Storia dell’Arte Moderna all’Università di Pisa.

iranno l'animale come oggetto di indagine scientifica: la sua dimensione storica, per l'appunto, con la teoria evoluzionistica darwiniana, che dalla scoperta della struttura del DNA da parte di Rosalind Franklin si pone stabilmente come paradigma nelle scienze biologiche; la storicità interna dell'animale – il suo ciclo di nascita, nutrimento, crescita, riproduzione e morte, che include la scoperta delle cellule e dei microorganismi; e infine lo studio del comportamento animale, l'etologia. Tessute nell'oscuro rovescio di questo ricamo emergono le scienze della popolazione – animale e umana – che consentono, all'occorrenza, di disumanizzare i popoli dei territori coloniali, e fare dell'animale oggetto di sfruttamento intensificato, soprattutto a fini alimentari (FIG. 7). È il rovescio nefasto di un sistema economico che ha usato le conquiste scientifiche degli scorsi secoli, trasformando in sovrapproduzione industriale la riproduzione di alcune specie, facendone scomparire migliaia di altre (FIG. 8).



1. *Basilisco*, dal *Bestiario di Aberdeen*, XII-XIII secolo, miniatura, Aberdeen University Library, Univ Lib. ms. 24, c. 66r

Aberdeen University Library.

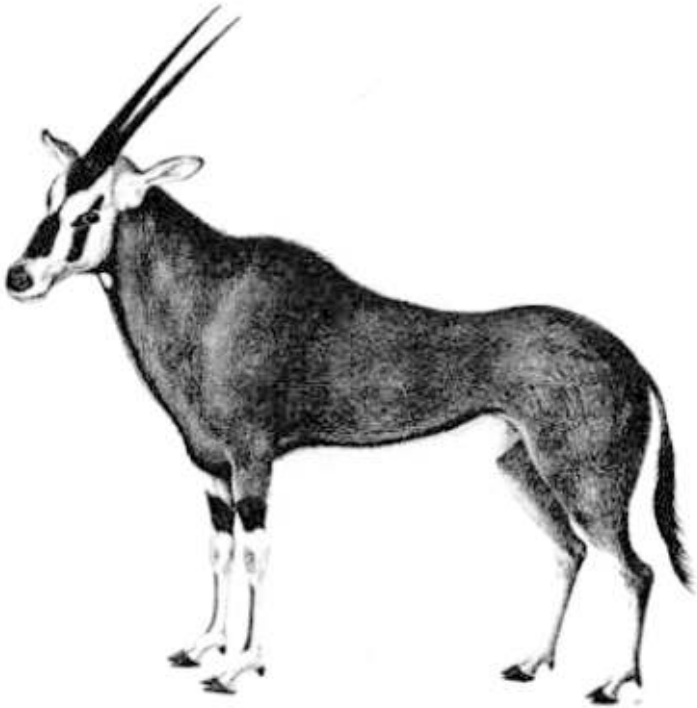
I bestiari erano testi pensati per il diletto e l'educazione morale della nobiltà e dei monaci. L'intento moralizzante è esplicito nel sistematico riferimento alla Genesi, parte integrante del corredo miniato dove presente, e a testi come l'anonimo *Physiologus* e le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia. L'appoggio sulla *Naturalis Historia* pliniana e sui testi aristotelici era tipico in testi di argomento più strettamente naturalistico, ma nei bestiari figuravano ugualmente animali europei ed extraeuropei, oltre alle caratteristiche creature fantastiche per le quali sono più noti.



2. Albrecht Dürer, *Rinoceronte*, 1515, penna e inchiostro marrone su carta, 274 x 420 mm, Londra, British Museum

© The Trustees of the British Museum.

Dürer non vide mai dal vivo un rinoceronte. L'artista interpretava infatti il dato documentale da una descrizione e da uno schizzo contenuti in una lettera che ebbe modo di leggere. L'inesistente corno sulla schiena e la corazza sono le due conseguenze più evidenti. Ma questo famoso disegno, la cui incisione ebbe ampia circolazione, testimonia dell'aspetto documentale insito nella rivoluzione epistemologica della pittura e del disegno rinascimentali, fondamentale per gli sviluppi dell'illustrazione scientifica sei-settecentesca e delle contraddizioni latenti che con sé portava.



3. Vincenzo Leonardi, *Dafasa (Oryx beisa)*, 1636, disegno a matita, acquerello e tempera su carta bianca, 44 x 32,7 cm, dal *Museo Cartaceo*

Collezione privata, Londra.

L'*oryx* del *Museo Cartaceo*, una gigantesca raccolta di disegni riguardanti il mondo antico e la natura, voluta dal celebre collezionista Cassiano dal Pozzo (1588-1657), testimonia della circolazione di animali esotici e delle immagini che li precedevano presso le corti europee. Il disegno di Vincenzo Leonardi si basa su schizzi, oggi perduti, che il cardinale Peiresc aveva inviato a Roma a Cassiano dal Pozzo, tratti da un esemplare inviato a Marsiglia dall'ambasciatore francese al Cairo. Dal Pozzo inviò l'anno successivo a Peiresc una descrizione scritta dell'animale, redatta a partire da resoconti orali di etiopi cattolici rifugiati a Roma dopo la cacciata dell'ultimo patriarca.



4. Agostino Scilla (disegnatore), Pietro Santi Bartoli (incisore), “Pesce vacca”, “pesce stampella” (squali) e denti del “pesce stampella”, in Agostino Scilla, *La Vana Speculazione Disingannata dal Senso*, Colicchia, Napoli 1670, tav. XXVIII

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

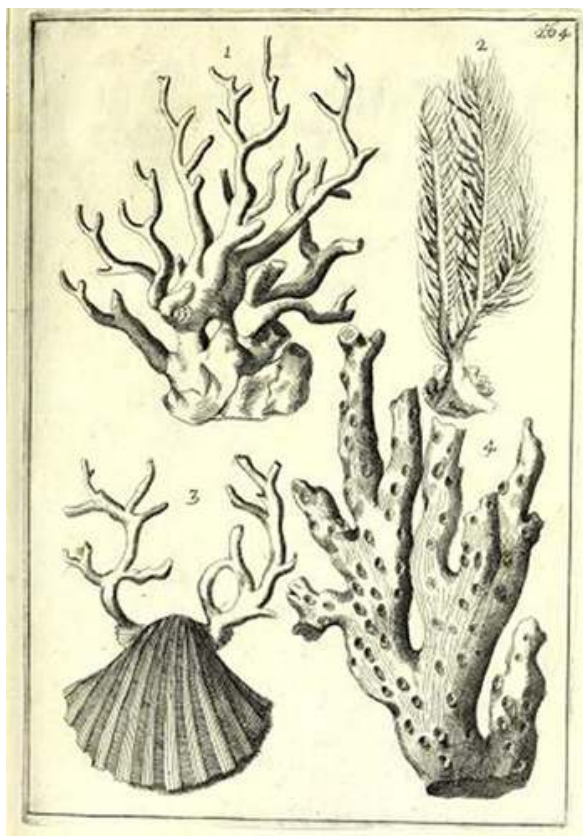
La rappresentazione dal vero di questi due esemplari di squalo fa concorrenza all’immagine della testa di squalo, di sapore manierista e decisamente meno scientificamente curata, tratta dalla *Metallototeca vaticana* e diffusa tramite il trattato di Niels Steno sui denti fossili, *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus* (1669). Scilla mira, come il suo contemporaneo Stenone, a dimostrare che le cosiddette “glossopetre” sono in realtà fossili di denti di squalo: lo fa paragonandole alla dentatura di squali osservati dal vero.



5. Robert Hooke (disegnatore), ignoto incisore, *Moscone blu della carne* (Scheme XXVI. – *Observation XLII. Of a Blue Fly*), da Robert Hooke, *Micrographia*, Jo. Martyn and Ja. Allestry, London 1665

© Universal History Archive/UiG/Bridgeman Images.

Micrographia è il primo testo del XVII secolo a essere interamente dedicato alle osservazioni al microscopio. La rappresentazione di una mosca è dettagliatamente esposta nel testo che la accompagna, in cui alla descrizione scientifica si accompagna la continuativa sottolineatura della bellezza dell'animale in ogni sua parte. Evidenziando la contemplazione estetica del lavoro divino come componente inscindibile dell'osservazione, Hooke cerca un raccordo pedagogico tra perfezione del Creato, curiosità umana e necessità della scienza moderna.



6. *Coralli*, immagini 1-4 relative alla *Classis Octava: Exponuntur Plantae Marinae...*, in Filippo Buonanni, *Musaeum Kircherianum*, Typis Georgii Plach, Romae 1709, p. 265

Musaeum Kircherianum.

Tra i protagonisti del dibattito sulla classificazione, il corallo era variamente interpretato come appartenente al regno vegetale o a quello minerale, o come figura intermedia. I gesuiti come Buonanni avevano naturalmente il compito precipuo di approfittare delle incertezze tassonomiche dei galileiani per promuovere un'interpretazione più fedele possibile all'*authority* aristotelica. *Né pianta né pietra*, bensì *animale*, concluderà al volgere del Settecento il dibattito di un secolo e mezzo che lo aveva preso a oggetto.



7. Operatori sanitari calano una carcassa di maiale in una fossa quarantenata ad Hanoi, Vietnam

Foto: Manan Vatsyayana/AFP/Getty Images, 2019.

La cosiddetta “peste suina”, che sta continuando a imperversare a livello mondiale, mostra ancora una volta l’ombra perversa della filiazione epistemologica delle scienze della popolazione animale. L’eccidio di milioni di animali da allevamento per scongiurare ulteriori contagi testimonia la contraddizione tra il ritmo di estinzione di intere specie e la riproduzione intensiva di altre oggetto di consumo umano, artificialmente regolata per far fronte agli sconvolgimenti ambientali che produce nel danneggiamento della biodiversità.



8. Ustad Mansur (attr.), *Dodo, tragopan, lorichetto di Sumatra, due papere e una coppia di pernici*, 1625 ca., collage su carta, album di miniature indiane e persiane del XVI-XVII secolo

San Pietroburgo, Istituto orientale dell'Accademia di scienze.

Forse la più iconica tra le specie estinte a causa della penetrazione coloniale, il dodo delle Mauritius è uno dei primi animali di cui l'estinzione si può datare già al XVII secolo, al punto tale che ancora oggi la biologia si interroga su quali fossero il suo aspetto e le sue abitudini. La comunità scientifica concorda negli ultimi anni che la più accurata descrizione pittorica del dodo è contenuta in questo pannello di Ustad Mansur, pittore della corte Moghul che aveva potuto osservarne uno dal vivo nel serraglio dell'imperatore Jahangir.

Antico/Moderno

di *Vincenzo Farinella**

Il 1401, la data del concorso indetto dall'Arte della Lana per le porte bronzee del Battistero fiorentino, segnala, nelle due prove sopravvissute – quella del vincitore, Lorenzo Ghiberti (FIG. 1), e quella dello sconfitto, Filippo Brunelleschi (FIG. 2) – la necessità di rifondare il linguaggio della scultura *moderna* tornando a guardare, in modo più metodico e appassionato di quanto fatto nei secoli precedenti, all'*antico*. Ovviamente il mondo classico non era mai stato dimenticato e non si lascia semplificare o riassumere in semplici formule: contiene infatti, al proprio interno, un raggio quasi inesauribile di possibilità espressive. Le diverse, o addirittura antitetiche, modalità di rinvenire nella cultura *antica* spunti e suggestioni per rifondare il *moderno* emergono anche, sempre per rimanere nella Firenze del primo Quattrocento, da un confronto tra le due “cantorie” (in realtà i pergami per gli organi della cattedrale) realizzate negli anni Trenta da Luca della Robbia (FIG. 3) e Donatello (FIG. 4): il sogno neoattico del giovane Luca, alle cui spalle possiamo ipotizzare la lucida razionalità brunelleschiana, si contrappone, in modo quasi programmatico, allo sfrenato e incontrollabile vitalismo donatelliano.

Uno dei pochi disegni dall'antico superstiti di Raffaello (FIG. 5), tratto da uno dei due cavalli dei *Dioscuri del Quirinale*, rivela la volontà di studiare e comprendere filologicamente i resti frammentari della classicità: nei suoi ultimi anni di vita l'Urbinate, affiancato da una squadra di geniali collaboratori, cercò di dare forma a questo sogno di ricostruzione scientifica del mondo antico mediante una campagna di rilevamento grafico di tutti i principali monumenti di Roma, per giungere ad una ricreazione non solo in pianta ma anche in alzato della città imperiale. Se questo sogno di riportare in vita compiutamente l'*antico* nel *moderno* fu spezzato (FIG. 6) dalla morte di Raffaello (1520), la sua figura di artista, quasi fosse un *alter Apelles*, incarnò per la prima volta in modo organico quello stesso ideale di perfezione che si vedeva trasmesso dai *mirabilia* classici.

Nel Cinquecento saranno la figura e le opere di Michelangelo a imporre un ripensamento dei termini di questo confronto: le sculture michelangiolesche ebbero infatti la capacità di risolvere, una volta per tutte, questa sfida, consentendo ai contemporanei di affermare a chiare lettere che un artista *moderno* aveva saputo finalmente, per la

* Professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Pisa.

prima volta, sconfiggere gli *antichi*, superandoli sul loro stesso terreno. Dopo la *Pietà* vaticana (1501), firmata da Michelangelo all'imperfetto («faciebat») come erano soliti fare, secondo Plinio il Vecchio, alcuni maestri classici (come Apelle), il gigantesco *David* permetterà a Giorgio Vasari di affermare a chiare lettere nel 1550 che Michelangelo aveva vinto gli artisti classici, incapaci di realizzare opere così monumentali e al tempo stesso potentemente espressive. Ma già le opere giovanili di Michelangelo erano nate come prove della capacità di ingannare i contemporanei: il perduto *Cupido dormiente* poteva essere giudicato con ammirazione e pagato a caro prezzo, come se fosse una scultura *antica*; il *Bacco* (FIG. 7) commissionato dal cardinal Riario (1497-99), invece, verrà presentato nel giardino di casa Galli come un pezzo *antico* frammentario, svelando solo in un secondo momento che si trattava di una straordinaria scultura *moderna*, anche se in stile classico, dello scultore fiorentino.

Il confronto, agonistico, tra Michelangelo, sommo e inimitabile artista *moderno*, e gli artefici *antichi* diventerà un *topos* nel Seicento, capace di dar vita alla leggenda del vecchio artista quasi cieco, guidato ancora una volta da un giovane allievo in Belvedere, per accarezzare con le mani quel *Torso* che lo aveva affascinato e stimolato già nei primi anni del Cinquecento, ai tempi della volta della Sistina (FIG. 8): un racconto tramandato per la prima volta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), che voleva far capire quanto avesse pesato l'*antico* anche per un artista *moderno* così anticanonico e irriverente come Michelangelo.

Nel 1801 il *Perseo trionfante* di Canova rivelava agli occhi di tutti la capacità dello scultore neoclassico di rivivere l'antico mettendo in atto la teoria dell'"imitazione" teorizzata da Winckelmann: il punto di partenza era stato offerto proprio da una scultura classica, l'*Apollo del Belvedere* (FIG. 9), che incarnava perfettamente per lo studioso e teorico tedesco il concetto di "bello ideale". L'assenza dell'*Apollo* da Roma, trafugato dai Musei Vaticani per volere di Napoleone e trasportato in trionfo a Parigi, aveva spinto il pontefice Poi VII ad acquistare una scultura *moderna* di Canova che potesse proporsi come degna sostituzione di un inarrivabile modello *antico*: il *Perseo* (FIG. 10), collocato nel Cortile Ottagono sullo stesso basamento che era stato dell'*Apollo*, consacrerà così, all'interno di una sfida "rispettosa" basata su una serie di raffinati riecheggiamenti e varianti capaci di rivelare l'originalità dell'artista *moderno*, in grado solo dopo aver metabolizzato l'*antico* di creare qualcosa di nuovo, quel dialogo fecondo e quella continua tensione tra *antico* e *moderno* che hanno caratterizzato (e che ancor oggi caratterizzano) la storia dell'arte e della cultura occidentali.



1. Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio di Isacco*, 1401-02, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

Ghiberti cala le proprie raffinate citazioni classiche (l'altare decorato da tralci vegetali, il nudo di vera carne, sensuale e palpitante, del giovane Isacco) in una composizione aggiornata sui ritmi tardogotici dominanti in quegli anni in tutta Europa: la composizione risulta così una perfetta fusione tra questo stile *moderno* e il nuovo gusto per l'*antico* che sempre più stava caratterizzando la cultura fiorentina.



2. Filippo Brunelleschi, *Sacrificio di Isacco*, 1401-02, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

Brunelleschi propone invece, rispetto alla squisita prova ghibertiana, una rilettura dei modelli classici urtante e provocatoria: se la nuova concitazione drammatica dei gesti dipende dallo studio dei sarcofagi romani più ricchi di pathos, la citazione del celebre *Spinario* del Laterano risulta adattata al contesto narrativo, sottolineando il gesto prosaico del servitore.



3. Luca della Robbia, *Cantoria*, 1431-38, dalla Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Foto © Luisa Ricciarini/Bridgeman Images.

Nei rilievi marmorei cesellati da Luca per il mirabile pergamo del Duomo fiorentino, la rivoluzionaria riscoperta dell'*antico*, che stava rifondando la cultura italiana, sembra riflettere quel metodo, improntato a una sobria razionalità, adottato da Brunelleschi per gettare le basi della nuova architettura *moderna*: lo splendore dei candidi marmi lumeggiati d'oro si riflette nelle figure dei giovani cantori, sognanti e luminose creature apollinee.



4. Donatello, *Cantoria*, 1433-39, dalla Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Opera del Duomo, Firenze.

Forse anche per rispondere alla calma e assorta riproposizione dell'antico presente nei marmi robbiani, Donatello, appena tornato da Roma, inventa un pergamo antitetico, barbarico e dionisiaco: la corsa sfrenata e incontrollabile dei vitalissimi angioletti risulta vivacizzata dagli inserti di materiali policromi e dalle tessere musive. L'antichità non è più un cosmo ordinato da riscoprire e far rinascere razionalmente, ma un caos di esuberante dinamismo, privo di regole e canoni prefissati.



5. Raffaello (con le misure riportate da Giovanni da Udine?), *Cavallo dell'“Opus Praxitelis”*, 1514-15 ca., disegno, sanguigna su carta, 218 x 272 mm, Washington DC, National Gallery of Art

National Gallery of Art, Washington DC.

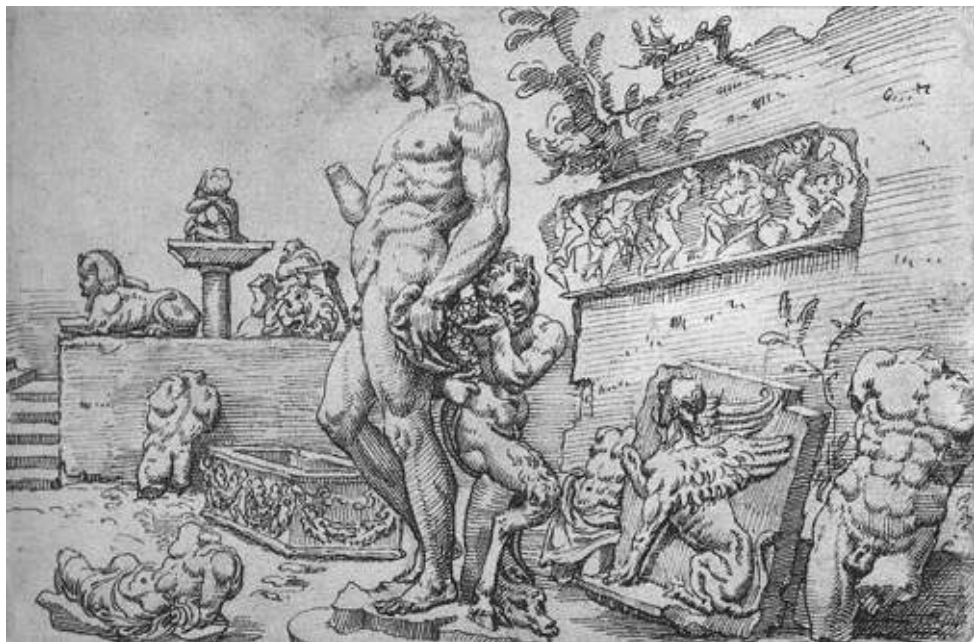
Su questo foglio Raffaello ha disegnato a matita rossa un particolare di uno dei monumenti più famosi della Roma antica, i *Dioscuri di Montecavallo* sul Quirinale: se la mano dell'Urbinate sembra tentare di ridare vita al marmo antico, riscoprendo l'esplosiva naturalezza del cavallo scalpitante, un collaboratore – con ogni probabilità Giovanni da Udine, compagno dell'Urbinate nelle scampagnate archeologiche – ha svolto il compito di misurare accuratamente le diverse parti della scultura, riportando quindi tali misurazioni sul foglio, evidentemente al fine di estrarre dal marmo un canone proporzionale.



6. Anonimo collaboratore di Raffaello, *Due fogli con studi dall'antico e da Raffaello*, 1524-33 ca., dal *Taccuino di Fossombrone*, foll. 84r-85v, disegno, penna su carta, 334,5 x 216,5 mm (ogni foglio), Fossombrone, Biblioteca Civica Passionei, *Disegni*, vol. 3

Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone.

Il *Taccuino di Fossombrone* è un libro di modelli allestito da un membro della bottega raffaellesca poco dopo la morte del maestro: su questi due fogli si allineano alcuni dettagli ripresi da opere antiche (due figure di un sarcofago, un motivo decorativo, un affresco della Domus Aurea) e un busto femminile ideato da Raffaello intorno al 1518-19 in vista della *Trasfigurazione*. Evidentemente, a queste date, non si sentiva alcuna differenza di gerarchia tra le invenzioni dell'Urbinate e quelle presenti nel repertorio classico: il *moderno* aveva finalmente conseguito, grazie a Raffaello, la stessa perfezione dell'*antico*.



7. Maarten van Heemskerck, *Il Bacco di Michelangelo nel giardino all'antica di casa Galli*, 1532-37 ca., disegno, penna su carta, 136 x 211mm, Berlin Skizzenbuch, vol. 1, fol. 72, Berlino, Kupferstichkabinett

Berlin, Kupferstichkabinett.

La scultura del *Bacco* di Michelangelo era presentata nel giardino del palazzo romano della famiglia Galli come un'opera antica: infatti, come si vede in questo disegno di Maarten van Heemskerck, non solo era circondata da numerosi altri pezzi di scultura classica, ma risultava visibilmente frammentaria, come se si trattasse di un' "opera antica e meravigliosa". Come racconta Francisco de Hollanda (1548), un artista portoghese amico di Michelangelo che soggiornò a Roma tra il 1538 e il 1540, il visitatore veniva sfidato a riconoscere la natura di questa scultura: *antica o moderna*? E, come sottolineato da Jean-Jacques Boissard (1597-1602), era proprio il presunto frammento mancante, e cioè la mano originale, a risolvere il quesito, lasciando implicitamente capire che uno scultore *moderno*, Michelangelo, aveva finalmente superato gli *antichi*.



8. Raymond Lafage, *Allegoria della Scultura (con Michelangelo che accarezza il Torso del Belvedere)*, 1680, disegno, penna su carta, 325 x 215 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Su concessione del MIC-Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

In questo foglio degli Uffizi, opera di un artista francese barocco, Raymond Lafage (1656-1684), la composizione, probabilmente ispirata dal celebre frontespizio dei *Segmenta* di François Perrier dove la personificazione del Tempo sta divorando il Torso del Belvedere (1638), vuole dare vita, come chiarito dall'iscrizione («Il Tempo svela i capolavori della Scultura»), a un'allegoria della Scultura: la scena, dominata da alcuni celebri marmi classici (tra cui si riconoscono l'*Ercole Farnese* e, sul fondo, l'*Apollo del Belvedere*), vede una precoce illustrazione del racconto che voleva Michelangelo talmente affascinato dal *Torso del Belvedere* da spingerlo, in tarda età e ormai privato della vista, a indagarlo ancora una volta con le mani.



9. *Apollo del Belvedere*, copia adrianea da un originale bronzeo di Leochàres del IV sec. a.C., Città dal Vaticano, Musei Vaticani, Cortile Ottagono

© Index Fototeca/Bridgeman Images.

«Questo corpo, non segnato da alcuna vena, non mosso da alcun nervo, è animato da uno spirito celeste che fluisce come un dolce vapore in ogni sua parte»: nella *Storia dell'arte degli antichi* (1764) Winckelmann pubblicò un'ekfrasis dell'*Apollo* che dagli inizi del Cinquecento si trovava in Belvedere, capace di consacrare questa scultura antica come un sommo e inarrivabile capolavoro dell'arte greca al momento del suo apogeo. L'*Apollo del Belvedere* nel 1798 fu trasportato a Parigi, come bottino di guerra, in conseguenza del Trattato di Tolentino: chi si aggirava nel Cortile Ottagono, il luogo più prestigioso del Museo Pio-Clementino in Vaticano, poteva vedere, con sconforto, le basi dove per secoli avevano trionfato alcune statue antiche, ritenute modelli degni di eterna ammirazione, drammaticamente vuote. Ben presto, come atto riparatorio, sulla base dell'*Apollo* verrà collocato il *Perseo* di Canova e su quella del *Laocoonte* il *Creugante* del medesimo scultore neoclassico.



10. Antonio Canova, *Perseo trionfante tra i due pugilatori Creugante e Damosseo*, 1797-1801 e 1794-1806, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cortile Ottagono

© Archivio GBB/Archivi Alinari

Nel maggio del 1801 Canova, terminato di scolpire il *Perseo*, decise di esporlo per alcuni giorni nel proprio studio romano accanto a un calco dell'*Apollo del Belvedere: antico e moderno* venivano così a confrontarsi direttamente, in un gioco di sottili variazioni e allusioni capaci di rivelare le potenzialità di un dialogo sempre vivo e fecondo. Quando, nel 1816, l'*Apollo* tornerà finalmente in Vaticano, grazie all'intermediazione di Canova, ritroverà il proprio posto originario, spodestando il *Perseo*: il capolavoro neoclassico in quell'occasione verrà collocato in un'altra nicchia del Cortile Ottagono, affiancato da due sculture canoviane ancora più eroiche (i due pugilatori greci *Creugante* e *Damosseo*), per celebrare l'artista *moderno* che più di ogni altro aveva saputo riproporre le diverse seduzioni della scultura *antica*.

Artista

di Sonia Maffei*

Il processo di autopromozione dell'artista, alla ricerca di una emancipazione sociale si concretizza a partire dal XV secolo nella figura di Lorenzo Ghiberti, che incarna il nuovo artista umanista. Ghiberti dà una dimensione più alta alla sua figura dell'*artifex* prima di tutto divenendo scrittore. Nei *Commentarii* che inquadrano il suo lavoro e la sua biografia in un percorso storico e critico che non ha precedenti, la rilettura di Plinio e Vitruvio dà corpo all'idea dell'artista colto, dando valore alla dimensione intellettuale della creazione artistica e alla sua centralità nella società. Lo scultore impersona la realizzazione del sogno del nuovo artista, che grazie al suo lavoro conquista l'agiatezza economica, coltiva la sua cultura leggendo i classici, collezionando opere d'arte e libri, firma orgogliosamente le sue opere e si autoritrae, lasciando memoria di sé nella storia. Il ritratto e la firma non sono che uno degli elementi con cui Ghiberti costruì la sua immagine di artista nobile: la collezione di opere d'arte, i libri e le ricchezze che lo scultore lasciò alla sua morte, insieme al suo testamento letterario – l'autobiografia inserita dai *Commentarii* – fanno di Ghiberti il prototipo dell'artista umanista, che ambisce ad una dimensione più alta rispetto al semplice *artifex*, proiettando il suo lavoro e le sue ideazioni in una dimensione intellettuale inedita (FIG. 1). Di contro l'inserimento delle discipline artistiche nella formazione delle classi colte dà nuova centralità alla bottega e nuovi spazi di promozione come mostra la grande tela di Licinio, uno dei primi esempi di ritratti di gruppo, che qui raffigura un artista attorniato dai suoi allievi alle prese con modelli e disegni (FIG. 2). È certamente a Giorgio Vasari che va attribuito il merito di aver costruito il mito letterario dell'artista cinquecentesco, libero dalle convenzioni sociali e interprete assoluto del suo tempo. Nelle *Vite* egli descrive vari tipi d'artista, tra cui quello "bestiale", "grazioso", "capriccioso e fantastico", "malinconico" (cfr. *Melancholia*) e nel Salone dei Cinquecento ha l'ardire di porre i ritratti di suoi collaboratori, specializzati in attività artistiche tradizionalmente considerate minori, come la muratura, la carpenteria, la doratura, la pittura decorativa (FIG. 3). Vasari affida alla formazione accademica il ruolo chiave per l'autoemancipazione dell'artista, che nel Cinquecento raggiunge una consapevolezza nuova della propria nobiltà. Lo mostra il caso di Federico Zuccari, fondatore dell'Accademia di San Luca, che decora il suo palazzo con un

* Professore ordinario di Museologia, Critica artistica e del Restauro all'Università di Pisa.

complesso ciclo autocelebrativo (FIG. 5) o di Arcimboldo (FIG. 4), che si autorappresenta giocando con il *topos* dell'artista letterato, e lo conferma il definitivo affermarsi nel Seicento dell'ideale dell'artista gentiluomo, impersonato da Rubens (FIG. 8). Dialoga in controcanto con l'idea tradizionale di accademia, l'autoritratto antieroico di Lomazzo, esponente di un filone burlesco e antinormativo che dà ragione della pluralità delle esperienze rinascimentali. Particolarmente interessante è l'autoritratto (FIG. 6) in cui Lomazzo, indicato in basso nella tela con il nome accademico di Zavargna (dal milanese zavajà, canzonare, burlare), celebra la sua nomina a *nabad*, "abate" dell'accademia, della Val di Blenio, avvenuta nel 1568. Nel corso del Cinquecento e poi per tutto il Seicento la libertà dell'artista dovrà scontrarsi anche con le esigenze diverse di nuovi scenari religiosi, che orienteranno in modo diverso la funzione delle immagini e il rapporto con il bello e la creatività (FIG. 7). Nell'età dei lumi, quando anche le donne potranno ambire a uno spazio accademico meno provvisorio che in passato (FIG. 9), le emozioni del *Grand Tour*, il rinnovamento dell'idea di antico e il ruolo dell'artista come interprete della storia e della società del proprio tempo daranno luogo a sperimentazioni di diversa natura, non ultima l'adesione vertiginosa e emozionata all'infinità dell'universo e al sublime (FIG. 10), anticipazione dell'esperienza romantica.



1. Lorenzo Ghiberti, *Ritratti di Lorenzo Ghiberti e suo figlio Vittore*, 1452, Firenze, Battistero di San Giovanni, Porta Est

Foto © Azoor Photo / Alamy Foto Stock.

Mentre nell'impresa giovanile della Porta Nord il giovane Ghiberti si era rappresentato con il classico copricapo da scultore, qui l'artista ostenta con orgoglio la sua calvizie, presentando il figlio e sé stesso, non tanto come membri di una bottega artigiana di grande successo, quanto per il loro alto *status* sociale raggiunto. Anche la firma che accompagna in entrambi i casi il ritratto dello scultore serve a dare visibilità al ritratto dell'artista, nobilitato qui ulteriormente dalla cornice rotonda che lo ingloba, simbolo di virtù, chiaro riferimento alle immagini clipeate classiche e al ritratto clipeato del rivale, Filippo Brunelleschi, in Santa Maria del Fiore.



2. Bernardo Licinio, *Bottega di artista*, 1535-40, olio su tela, 127 x 82 cm, Alnwick, Alnwick Castle

© Collection of the Duke of Northumberland/Bridgeman Images.

Davanti a un tavolo dove poggiano sculture e strumenti, è raffigurato il maestro, che tiene in mano una statuetta in gesso di una Afrodite appena disegnata dal giovane a sinistra. A destra un altro apprendista sta disegnando un torso antico copiandolo da un modello. Due iscrizioni sembrano suggerire il tenore delle discussioni in corso nella bottega: sul disegno del ragazzo a sinistra con la Venere si può leggere: «Vuarde si sta ben sto disegno». Sul foglio dell'allievo a destra è inserita quella che sembra una risposta, «le difficile sta arte». I due giovani vestono abiti costosi e uno dei due porta due anelli, segno della loro alta estrazione sociale. Per Pfisterer (2018) il pittore avrebbe scelto di autopromuoversi ritraendosi con la sua «prole intellettuale», che comprendeva non solo persone di famiglia ma anche ricchi borghesi, intenti ad affinare la propria educazione con il disegno, visto come attività nobile e parte essenziale del sistema di formazione delle classi alte.



3. Giorgio Vasari e collaboratori, *Ritratti di Bernardo di Monna Mattea, Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco da Faenza*, 1563-65, olio su tavola, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

Nel Salone dei Cinquecento Giorgio Vasari offrì un tributo rivoluzionario ad alcuni artigiani che avevano contribuito alla ristrutturazione e decorazione di Palazzo Vecchio, inserendo nel soffitto i ritratti del muratore Bernardo di Monna Mattea, del carpentiere Battista Botticelli, del doratore Stefano Veltroni oltre che del suo fidato aiutante, Marco da Faenza. Il pittore volle dare così un particolare contributo all'emancipazione dell'artista, offrendo un omaggio originalissimo a categorie di artefici tradizionalmente trascurati, dimostrando una concezione dell'arte unitaria, in cui anche le arti decorative divengono centrali, come conferma l'attenzione multipla a tutte le arti presente nell'edizione Giuntina delle *Vite* del 1568.



4. Giuseppe Arcimboldi, *Autoritratto*, 1587, disegno a penna e inchiostro acquarellato, 442 x 31 mm, Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso

© Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, Genova.

L'eccentrico pittore Giuseppe Arcimboldi, noto per i suoi ritratti "compositi", si autorappresenta qui, utilizzando cartigli arrotolati e fogli di carta, modellati per rendere i suoi tratti fisiognomici, in un gioco con l'osservatore che desta stupore e meraviglia. Le vesti sontuose e l'espressione fiera dominano il ritratto, nonostante il sorprendente e ludico artificio prodotto dalla metafora visiva. Il pittore si autocelebra così come "uomo di lettere", esaltando il valore intellettuale del suo operato pittorico e l'alto profilo sociale del suo *status* d'artista, raffigurandosi all'età di 61 anni (come è indicato sulla fronte) nel 1587 (come indicato sotto la gorgiera), all'apice di una lunga e prestigiosa carriera.



5. Federico Zuccari, *Apoteosi dell'artista*, 1598 ca., affresco, Roma, Palazzo Zuccari

© DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze.

L'apoteosi dell'artista virtuoso, affrescato da Federico Zuccari nella sua casa romana, rappresenta l'apice del percorso autocelebrativo ideato dal pittore. L'artista è raffigurato come un uomo barbato con in mano penna e pennello, coperto da un mantello ma con il torso nudo. Affiancato da Minerva e Apollo, egli si innalza verso il cielo con gli occhi rivolti in alto verso una luce dorata. Ai due angoli superiori due figure impugnano la tromba della Fama, sconfiggendo la Calunnia e dell'Invidia. Sotto ai piedi dell'artista si trova la personificazione del Tempo che sta scrivendo il suo nome nel libro dell'Eternità. L'iscrizione «VIRTUTE DUCE» ('con la virtù come guida') indica il percorso virtuoso che l'artista ha intrapreso verso la fama eterna. Il pittore si raffigura sotto le sembianze di un filosofo antico che unisce in sé gli attributi della penna e del pennello, enfatizzando l'aspetto intellettuale e colto dell'artista accademico.



6. Giovanni Paolo Lomazzo, *Autoritratto come abate dell'accademia della Val di Blenio*, 1568, olio su tela, 56 x 44 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

© Pinacoteca di Brera, Milano/Bridgeman Images.

Ironizzando sulla figura dell'artista accademico, in controtendenza rispetto al dettato vasariano, Lomazzo si diverte ad autoritrarsi come un antieroe in una delle opere che meglio incarna il filone grottesco "antirinascentista". Il pittore ci guarda in tralice con sguardo torvo e ambiguo portando le insegne di Bacco: il tirso ricoperto d'edera e la vite che vediamo insieme all'alloro sul cappello di paglia, ornato di un altro simbolo dell'ebbrezza dionisiaca, il *Galliglogn*, impresa dell'accademia della Val di Blenio, un annaffiatoio colmo di vite allusivo a colossali bevute di vino, a cui i membri dell'accademia aspiravano, in cerca del furore creativo e dell'estro artistico. Lomazzo si raffigura mentre tiene il compasso e la tela, che lo identificano chiaramente come pittore, ma veste i panni di un umile pastore amante del vino, con cappellaccio e pelle di capretto, nella sua versione anticonvenzionale, irriverente e burlesca dell'artista ideale.



7. Pieter Serwouters, *L'artista si volge alla fede, allontanandosi dai beni mondani*, incisione, in Gerbrand Adriaenszoon Bredero, *Boertigh, amoreus en aendachtigh groot lied-boeck*, Cornelis Lodewyx van der Passe, Amsterdam 1622, IV, p. 520

Foto © Bridgeman Images.

L'incisione, che orna il *Boertigh, amoreus en aendachtigh groot lied-boeck* (*Grande libro delle canzoni burlesche, amorse e religiose*) del poeta, drammaturgo e pittore olandese Gerbrand Adriaenszoon Bredero, illustra esemplarmente le tensioni interiori dell'artista e delle sue scelte religiose. L'incisione che precede la parte del volume dedicata alle liriche devozionali, raffigura il giovane Gerbrand, che vantava un'esperienza giovanile come pittore presso lo studio di Francesco Badens, mentre decide di volgersi alla fede, e si inginocchia davanti alle tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, mentre Venere e Cupido lasciano sconvolti la bottega dell'artista. Nel dibattito sull'arte cattolici, calvinisti e riformati condividono le stesse idee su un nuovo modello d'artista capace di abbandonare le attrattive pagane della bellezza verso i più alti ideali della fede.



8. Pieter Paul Rubens, *Autoritratto con la moglie Isabella Brant*, 1609-10, olio su tela, 174 x 143 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

Foto © Bridgeman Images.

Rubens, che qui si autoritrae insieme alla moglie in vesti sontuose e raffinate, rappresenta l'ideale dell'artista gentiluomo, che si contrappone alla figura dell'artista melanconico, asociale e anticortese, così ampiamente diffusa nel Cinquecento. Giovan Pietro Bellori nel comporre la biografia del pittore, ne evidenzia la straordinaria versatilità e cultura, elogiandone l'eloquenza, l'urbanità, l'erudizione, l'universalità d'ingegno, oltre alle sue doti pittoriche, che gli conferirono grande successo e fama.



9. Adélaïde Labille-Guiard, *Autoritratto con due allieve*, 1785, olio su tela, 210,8 x 151,1 cm, New York, Metropolitan Museum

Foto © Bridgeman Images.

La pittrice francese Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), una delle pochissime donne ammesse all'accademia di Francia, si ritrae nello studio insieme a due allieve, mentre sta lavorando a una grande tela, sfoggiando vesti elegantissime e modi distinti. Sullo sfondo si intravedono il busto del padre, realizzato dallo scultore neoclassico francese Augustin Pajou, e la statua di una vestale di Jean-Antoine Houdon, opere che forse intendevano sottolineare l'amore paterno e la modestia femminile della pittrice. Oltre a fregiarsi del raro titolo di accademica, l'artista fu una delle poche donne ad aver aperto una scuola di pittura nella Francia del XVIII secolo, epoca in cui diventare artista professionista per una donna significava andare contro i limiti di genere imposti dalla società. L'opera è una interessante testimonianza della posizione conquistata dalle donne artiste alla vigilia della Rivoluzione francese del 1789.



10. Joshua Reynolds, *Autoritratto*, 1747-49, olio su tela, 63,5 x 74,3 cm, Londra, National Portrait Gallery

Foto © Bridgeman Images.

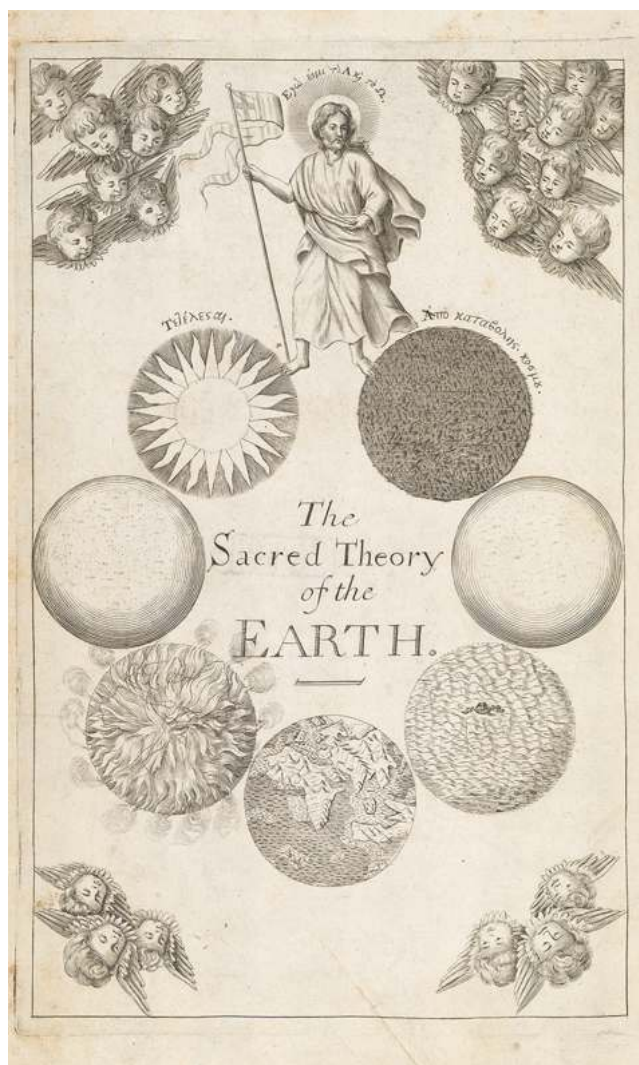
Joshua Reynolds si ritrae qui nell'atto di dipingere, mentre guarda lontano portando la mano sinistra agli occhi per ripararsi dalla luce. Nella inquieta ricerca di ispirazione, lo sguardo, che si sforza di scrutare nuovi orizzonti di fronte alla smisurata grandezza della natura, sembra suggerire la tematica del sublime. Rispetto ai successivi autoritratti dove l'artista celebra il suo *status* accademico e le onorificenze ricevute, la tela rivela i nuovi fermenti che animano l'artista settecentesco, teso tra il consolidarsi di istanze accademiche e tensioni creative che prefigurano le sfide dell'artista romantico.

Catastrofe

di Chiara Savettieri

L'accezione moderna di "catastrofe", come disastro improvviso che mette in pericolo l'incolumità delle persone e dei loro beni e che costituisce una brusca rottura rispetto alla quotidianità, sorge nel pieno Settecento. Questa nascita va letta in concomitanza con l'affermarsi di un approccio laico nella cultura e nella filosofia europee, e con i progressi degli studi di Storia Naturale. Nei secoli precedenti i disastri erano considerati come segni divini e interpretati in una prospettiva provvidenziale (FIG. 1): nel Settecento invece cominciano ad essere visti come fenomeni della natura indipendenti da una volontà divina e rispetto a cui l'uomo si trova inerme. Il radicarsi della nozione di catastrofe (FIGG. 2, 3) ha una sua eclatante manifestazione nella proliferazione di incisioni che illustrano terremoti o eruzioni vulcaniche, che hanno una funzione divulgativa e spettacolare. L'illustrazione grafica di disastri ha infatti un diverso e ben più forte impatto sulle coscienze rispetto ai semplici resoconti scritti: inizia così una forma di diffusione mediatica della catastrofe. Paradigmatico fu il caso del terremoto di Lisbona del 1° novembre del 1755 (FIGG. 4, 5), che scosse in modo inaudito gli animi dell'intera Europa, non solo per la sua devastante gravità (due fortissime scosse intervallate da uno tsunami, mentre in città divampavano le fiamme di un grande incendio), ma per il fatto che a essere distrutta fosse una florida capitale di un impero coloniale giunto al suo apogeo. Una siffatta catastrofe venne interpretata dai filosofi ormai in una chiave laicizzata, come un emblema della caducità degli imperi umani e della potenza della natura dinanzi a una umanità inerme in una visione pessimista e anti-leibniziana della condizione umana, come avviene nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1755) di Voltaire, a cui Rousseau rispose nel 1756 (nella *Lettre de J. J. Rousseau à M. de Voltaire*, Paris), ponendo invece l'accento sulla responsabilità di un progresso che turba gli equilibri tra uomo e natura, rendendo i disastri particolarmente devastanti.

Nella seconda metà del secolo si moltiplicano iconografie pittoriche come inondazioni, terremoti, naufragi, eruzioni vulcaniche (FIGG. 6-9). Queste rappresentazioni, che rivelano come la categoria della catastrofe si sia radicata nel tessuto culturale dell'epoca e incontri l'orizzonte di attesa del pubblico, vanno connesse al diffondersi dell'estetica delle rovine e della categoria del sublime, fondata sul piacere che si prova a osservare situazioni terribili e potenzialmente mortali a una distanza tale che la propria incolumità non sia messa in pericolo.



1. Thomas Burnet, *Th. Burnetii Telluris Theoria Sacra, Originem et Mutationes generales Orbis Nostri...*, Jan Volters, Amsterdam 1694, frontespizio

Foto © Bridgeman Images.

Burnet (1635-1715) è il primo a dare alla parola catastrofe (in latino e in inglese) il senso moderno di stravolgimento improvviso che coinvolge il globo terrestre, anche se il concetto è sviluppato da un punto di biblico: il Diluvio universale sarebbe stato provocato da uno scoppio della crosta terrestre che ha dato al pianeta la sua forma attuale.



2. [Captain Crocket], *A True and Perfect Relation of that Most Sad and Terrible Earthquake, at Port-Royal in Jamaica*, Printed by R. Smith, London 1692, frontespizio

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

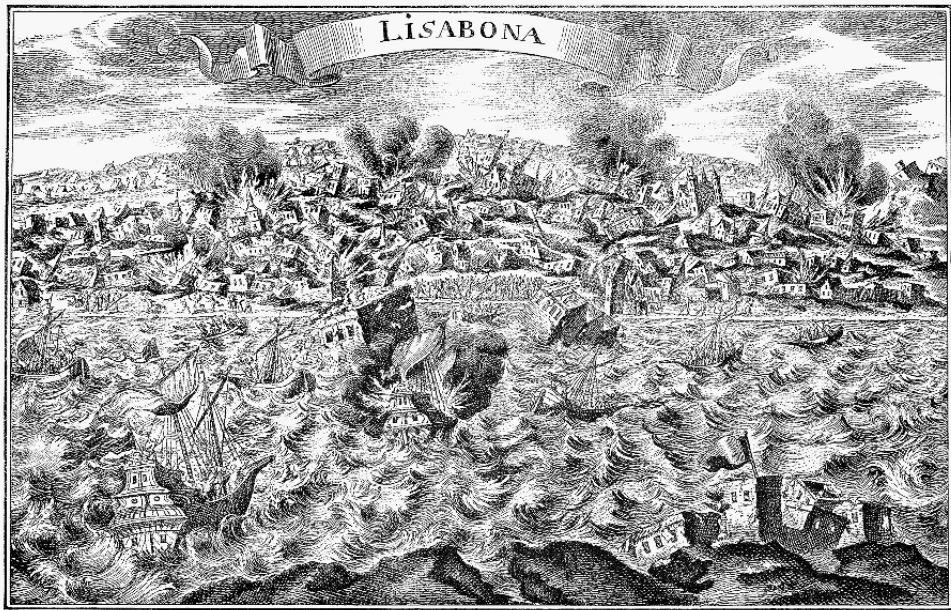
Il 7 giugno 1692 un terremoto, seguito da un maremoto, colpì Port Royal in Giamaica. Gli effetti devastanti del disastro furono descritti in vari resoconti caratterizzati da una novità: la prospettiva provvidenziale retrocede rispetto a una insistenza sugli effetti catastrofici su persone ed edifici, messi in evidenza anche dalle illustrazioni che accompagnano questi testi.



3. J. B. Homann, *Geographische Vorstellung der jämmerlichen Wasser-Fluth in Nieder-Teutschland, welche den 25 Dec. A° 1717 ... einen grossen Theil derer Hertzogth Holstein und Bremen, die Grafsch. Oldenburg, Frislandt, Gröningen und Nort-Holland überschwemet hat*, Homann, Nürnberg [1718]

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Questa incisione – che incrocia secondo un dispositivo visivo complesso cartografia, narrazione e immagini – illustra la devastante inondazione del Natale del 1717 che si abbatté su Paesi Bassi, Germania e parte della Gran Bretagna. Il verde contrassegna le aree colpite dalla catastrofe, in basso alcuni riquadri mostrano come l'inondazione sia penetrata nei villaggi, mentre al centro Poseidone scatena la tempesta. Emerge dunque l'esigenza di una precisa documentazione dell'evento, pur affiancata in modo un po' contraddittorio dal riferimento mitologico.



4. Anonimo, *Il terremoto di Lisbona del 1755*, 1755 ca., incisione, Lisbona, Museo de Arte Antigua
© Granger/Bridgeman Images.

La risonanza che ebbe il terremoto di Lisbona del 1755, cui si accompagnò un maremoto e un incendio, fu inedita: descrizioni, resoconti, articoli, e una ricca messe di incisioni che illustravano in modo spettacolare la distruzione della città. La ricca messe di incisioni enfatizza gli aspetti distruttivi del disastro, con l'effetto di spettacolizzarlo. Spesso si tratta di vedute fantasiose della città, in cui non solo il crollo degli edifici è raffigurato in modo del tutto inverosimile, ma il loro stile non è quello delle architetture lisbonesi, bensì delle città del Nord Europa in cui venivano stampate le incisioni: si stabiliva così una sorta di identificazione con la capitale portoghese.



5. Philippe Le Bas, *Eglise de Saint Paul*, in *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne causées par le trblement et par le feu du premier novembre 1755*, 1757, incisione, Dessiné sur les lieux par MM. Paris et Pedegache. Et gravé à Paris par Jac. Ph. Lebas, premier Graveur du Cabinet du Roy, en 1757

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Questa serie venne pubblicata in francese e portoghese a Parigi nella importante calcografia di Philippe Le Bas, incisore della corte francese, sulla base di disegni inviati da Lisbona e realizzati sul posto da Miguel Tibério Pedegache e da un certo M. Paris. Pedegache, che vantava una carriera militare e velleità artistiche, fu molto vicino al gruppo di politici guidati dal ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro marchese de Pombal, che gestì con grande pragmatismo moderno e laico la difficile fase post-terremoto e la ricostruzione. Possiamo da ciò dedurre che questi disegni costituissero una sorta di immagine ufficiale della città distrutta che le autorità portoghesi volevano far conoscere al resto d'Europa. Nel titolo francese l'associazione dell'aggettivo "bello", assente in quello portoghese, ai resti di Lisbona esprime una congiuntura tra estetica delle rovine e catastrofe: la bellezza della devastazione.



6. Pietro Fabris, *Fiume di lava sul Vesuvio nel 1771*, in W. Hamilton, *Campi phlegraei: Observations on the Volcanos of the Two Sicilies, as They Have Been Communicated to the Royal Society of London*, Naples 1776-79, tavola XXXVIII, acquaforte colorata a mano

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Il volume da cui è tratta l'immagine è il frutto di ricerche di vulcanologia condotte sul Vesuvio dall'ambasciatore britannico a Napoli William Hamilton. Le incisioni sono tratte da gouaches del pittore napoletano Pietro Fabris. L'effetto spettacolare del fenomeno geologico (non a caso Hamilton parla di "bel effet" nel commentare questa illustrazione), presentato in una dimensione notturna che fa risaltare il fuoco, rivela la stretta connessione tra la fascinazione per gli eventi vulcanici e la categoria del sublime capace di suscitare un sentimento di paura, che richiama la morte, misto a un certo piacere.



7. Angelika Kauffmann, *Plinio il giovane e sua madre a Miseno durante l'eruzione del Vesuvio*, 1785, olio su tela, 103 x 127,4 cm, Princeton, Princeton Art Museum

Princeton Art Museum.

Gli artisti dell'età neoclassica furono affascinati dalle grandi catastrofi del passato come l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. in cui perse la vita Plinio il Vecchio, autore della *Naturalis Historia*. La pittrice svizzera Angelika Kauffmann si ispira a una lettera di Plinio il Giovane a Tacito: mentre lo zio è già partito verso il vulcano, il giovane, intento a studiare, e la madre si trovano nel cortile della loro abitazione al capo Miseno. In lontananza si scorge il Vesuvio in eruzione mentre a destra un amico dello zio sgrida entrambi per il fatto di rimanere inerti dinanzi alla catastrofe.



8. Thomas Milton, *The Deluge*, 1797, da Philip James de Louthebourg *The Deluge* (1790), acquaforte, published by Thomas Macklin, Poets' Gallery, London

© The Trustees of the British Museum.

Nel corso della seconda metà del Settecento e del primo Ottocento, frequenti sono le rappresentazioni di inondazioni o diluvi che spesso si concentrano sul dramma di una sola famiglia, isolata nel mezzo di flutti violenti: si punta su effetti patetici che insistono sulla fragilità di donne e bambini, mentre Dio è assente. Emblematica di questa nuova tradizione sette-ottocentesca è questa incisione che riproduce un dipinto di Philip James de Louthebourg noto come *The Flood* o *The Deluge* (Victoria and Albert Museum), che venne esposto alla Third Exhibition of Pictures by the artists of Britain, illustrative of british poets and the Bible di Thomas Macklin, tenutasi presso la Gallery of Poets a Pall Mall and Fleet Street nell'aprile del 1790. L'incisione di Milton fu pubblicata nel 1797 nella edizione della Bibbia stampata dallo stesso Macklin.



9. Anne-Louis Girodet, *Scène d'un Déluge*, 1806, olio su tela, 434 x 341 cm, Parigi, Museo del Louvre

Foto © Photo Josse/Bridgeman Images.

Si arriva tra Sette e Ottocento a una commistione tra iconografia del Diluvio universale e inondazione. Una serie di dipinti raffiguranti l'episodio biblico, infatti, si concentrano sul destino di una sola famiglia (cfr. FIG. 8), mentre i riferimenti all'Arca o a una prospettiva provvidenziale si stemperano fino ad essere del tutto abbandonati. Il dipinto di Girodet si pone al culmine di questo percorso: se la parola *Déluge* del titolo rinvia apparentemente alla Bibbia, nella rappresentazione non c'è però nessun accenno a un Dio a cui rivolgersi o che possa giustificare la catastrofe: si tratta quindi di un Diluvio universale tutto profano che, registrando l'assenza del divino, esibisce la disperata solitudine dell'uomo dinanzi a una natura avversa.

Città/Campagna/Paesaggio

di *Cinzia Maria Sicca**

Il binomio città/campagna è alla base dello sviluppo economico e sociale del passato. I rapporti tra i centri urbani e il “contado”, quelle parti di una regione distanti dalle corti o dalle città, sono al centro delle grandi questioni della storia economica tra cui l’ampliamento dei mercati, la crescita del capitalismo e quella delle moderne manifatture. Tuttavia, le considerevoli differenze storiche e geografiche tra le città europee rendono assai difficile definire questo rapporto in maniera univoca. I piccoli centri erano un elemento tipico del paesaggio europeo a nord delle Alpi e nella regione dei Pirenei, e distinguevano queste zone dalle più dense concentrazioni urbane della Castiglia, dell’Italia e dei Paesi Bassi dove si accentrarono le attività economiche e industriali dopo la peste nera che comparve in Europa alla fine del 1347. Giunta in Europa dalle regioni della Mongolia e del deserto del Gobi, la pandemia seguì le vie carovaniere del Nord del Caspio, per risalire poi il Volga e discendere verso il mar Nero, importante appendice del Mediterraneo nel sistema commerciale basso medievale. Da Caffa, colonia della Repubblica di Genova in Crimea, e grande emporio sulla via dell’Oriente, la peste si propagò velocemente per via d’acqua seguendo le rotte commerciali del Mediterraneo. Dopo aver colpito i grandi porti di Costantinopoli e Alessandria, la peste comparve a Messina e da qui si diffuse nei principali scali di Genova, Marsiglia, Venezia, Pisa per poi dilagare nell’entroterra. Fino al 1351 percorse tutta l’Europa, muovendo da sud est verso nord. Molti villaggi furono abbandonati e caddero in rovina; i campi restarono incolti e furono riconquistati dalla natura; intere aree si spopolarono ed impaludarono. Questi fattori di crisi furono controbilanciati da un ricambio della popolazione, con molti che si trasferirono nelle città dove portarono diversi saperi e specializzazioni; le botteghe cambiarono proprietari e in molti luoghi si verificò una concentrazione di fortune; le classi dominanti delle cittadine scomparse subirono un ricambio segnando l’ascesa di nuove *élites*, come avvenne in Toscana, dove iniziò l’ascesa dei Medici e della città di Firenze. La crescita demografica di Firenze, e di altre città europee, fu accompagnata da numerose raffigurazioni di questi ampliamenti urbani, che in taluni casi ebbero un carattere topografico ma che ben presto, con l’ausilio degli artisti, si trasformarono in vedute corografiche in cui gli

* Professore ordinario di Storia dell’Arte Moderna all’Università di Pisa.

edifici erano perfettamente riconoscibili. Nel XVII secolo queste rappresentazioni a stampa divennero un vero e proprio genere, sviluppato particolarmente nelle Fiandre, ma diffusosi anche in Inghilterra. Negli stessi anni si andava affermando la pittura di paesaggio, un genere che nel XVI secolo non aveva avuto una vita autonoma, ma che a partire dai primi anni del Seicento guadagnò sempre più favore grazie all'esempio di Annibale Carracci e alle teorie di Giulio Mancini, un influente critico e conoscitore, che nelle sue *Considerazioni sulla Pittura* (1619-21) conferì un ruolo di primo piano a questa categoria pittorica nel contesto dell'organizzazione delle collezioni principesche. Mancini, infatti, riteneva questo genere particolarmente adatto alla decorazione di gallerie, portici e spazi accessibili a qualsiasi visitatore o membro di una famiglia aristocratica. Diversamente dalle immagini di nudi o di divinità pagane, da rimuovere assolutamente dal contesto pubblico e da tenere sotto il rigido controllo del padrone di casa, i dipinti di paesaggio erano particolarmente adatti a un pubblico sia maschile che femminile, di qualsiasi rango, ed avevano anche una funzione terapeutica in quanto rallegravano lo spettatore. La voga per la pittura di paesaggio si accompagnava alla tendenza, già consolidata dalla metà del Cinquecento, da parte delle famiglie principesche e cardinalizie, ad acquistare consistenti proprietà nella campagna romana, destinate non solo ad esibire il loro stato privilegiato, ma anche a garantire attività ricreative del corpo e dello spirito.

Il XVIII secolo segnò la decrescita di città come Amsterdam, fiaccata dalle guerre con la Francia e l'Inghilterra ma anche dall'ondata di peste che la investì tra il 1663 e il 1666, e l'esplosione demografica di Londra. Fino al 1715 la popolazione di Londra e Parigi si erano eguagliate (630.000 abitanti circa), ma nel 1760 Londra raggiunse i 750.000 abitanti, alla fine del secolo ne contava un milione, e nel 1815 1.400.000. Questo straordinario sviluppo urbano era il risultato di molti fattori: da un lato migliori condizioni igieniche avevano ridotto la mortalità infantile, ma ancora più importanti furono i crescenti flussi migratori e la maggiore fertilità. Fatta eccezione per l'emigrazione dall'Irlanda, che non cessò mai, si ridusse quella dalla Scozia e dalle contee del Nord dell'isola, ed aumentò quella dalle contee più vicine, le cosiddette *home counties*, e da quelle comunità costiere con forti legami al porto di Londra. Contemporaneamente crebbe l'immigrazione internazionale e globale. Al termine della Guerra dei Sette anni, nel 1763, e della rivoluzione americana nel 1783 un considerevole numero di uomini e donne di colore si stabilì a Londra dall'Africa, dalle isole caraibiche e dal Nord America. Nell'ultimo quarto del XVIII secolo si stima che la popolazione di colore a Londra oscillasse tra le cinque e diecimila unità. La conclusione della Rivoluzione americana ebbe come conseguenza il trasferimento a Londra di un grosso nucleo di americani, bianchi e di colore, fedeli alla Corona britannica.

Questa improvvisa e sorprendente crescita era percepita come prodigiosa e mostruosa allo stesso tempo, e portò allo sviluppo della metafora di Londra come entità degenerata e corrotta, costituita da tanti microcosmi privi di connessione e divisi anche da un punto di vista linguistico. La frammentazione e il carattere ibrido della metropoli erano terreno fertile per la corruzione e la depravazione dei costumi. La

campagna, invece, diventava il luogo dove le virtù nazionali erano ancora vive. La dicotomia città/campagna assunse in Inghilterra una dimensione culturale e politica, tanto che tra il 1730 e il 1740 – durante il ministero di Robert Walpole – si formò il cosiddetto Country Party, una coalizione di membri del partito Tory e di disamorati membri del partito Whig. Privo di una organizzazione formale, ma forte del sostegno di scrittori come Jonathan Swift e Samuel Johnson, questo movimento, fondamentale rappresentativo degli interessi dei proprietari terrieri, si opponeva, a difesa della nazione (“country”), al partito della Corte, ovvero ai mercanti e ai banchieri della City al potere a Londra.

In egual misura città e campagna avevano pregi e lati oscuri su cui, però, gli artisti accademici raramente focalizzarono la propria attenzione. Nel corso del XVIII secolo in Inghilterra furono soprattutto la satira politica e William Hogarth a porre l’accento sui mali morali della città, sulla violenza e il degrado che la caratterizzavano. Lo sguardo sulla campagna di Gainsborough e Constable scardinò l’estetica classicista della pittura di paesaggio sviluppatasi sul continente, producendo un’immagine naturalistica, espressiva di un’identità profondamente inglese piuttosto che britannica a cui non corrispose niente di paragonabile sul continente fino agli anni Trenta dell’Ottocento con l’emergere della “scuola di Barbizon” e i successivi sviluppi con i macchiaioli in Italia.



1. *Pianta della Catena*, 1887, tempera su tela, 57,8 x 131,6 cm, Firenze, Palazzo Vecchio

Foto © Nicolò Orsi Battaglini/Bridgeman Images.

La *Pianta della catena*, così detta per la cornice a forma di anelli che la circonda, offre una veduta di Firenze da un punto di vista coincidente con quello del disegnatore raffigurato in basso a destra, e identificato con il monastero di Monteoliveto. Non c'è nessuna posizione, tra Monteoliveto e Bellosguardo, che permetta una simile prospettiva della città e dei colli circostanti: l'autore dell'originale perduto, identificato con Francesco di Lorenzo Rosselli (1477/78-1528), apportò una serie di correzioni ottiche al fine di creare una veduta quasi a volo di uccello che permettesse di rendere visibili gli edifici salienti. Esistono numerose versioni della *Pianta della Catena*, derivate dalla xilografia conservata nel Kupferstichkabinett di Berlino, presumibilmente prodotta nella bottega del Rosselli, noto come cartografo e incisore. La datazione dell'originale è di solito collocata alla metà degli anni Settanta del Quattrocento in base alla presenza o meno di alcuni importanti monumenti ed edifici fiorentini quali, per esempio, la *Giuditta* di Donatello sull'arengario di Palazzo Vecchio (dove fu collocata nel 1495), l'assenza di Palazzo Strozzi (iniziato nel 1489), l'assenza della cupola di Santo Spirito (completata nel 1482) ecc. La mappa offre una testimonianza dettagliata dell'assetto urbanistico della città. Significativo è il rapporto dialettico con la campagna e le colline in cui sono riconoscibili non solo chiese, castelli e ville, ma anche poderi e case da lavoratori, in una immediata illustrazione di come i fiorentini che praticavano la mercatura (ma anche gli artisti che facevano fortuna) reinvestissero il capitale in terreni agricoli destinati al sostentamento della famiglia.



2. Domenico Zampieri “Domenichino”, *Paesaggio con figure che attraversano un corso d’acqua (Il guado)*, 1604-05 ca., olio su tela, 47 x 59,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj

© 2023 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l. Tutti i diritti riservati.

Il guado appartiene a un piccolo gruppo di dipinti eseguiti da Domenichino tra il 1603 e il 1605 quando, secondo la testimonianza di Giulio Mancini, dipinse «alcuni paesaggi ad olio di gran vaghezza e perfettione». Rispetto agli altri dipinti noti di questo periodo, *Il guado* è tra i più movimentati, non solo per le molteplici attività dei personaggi che popolano questo paesaggio fluviale, ma soprattutto perché l’occhio dello spettatore è spinto a esplorare gli avvallamenti e i rilievi secondo direzionalità non scontate, indicate da tocchi di colore e non semplicemente da una struttura prospettica. Lo spettatore muove da un’osservazione intensa e concentrata sul primo, secondo e terzo piano, per passare ad un’osservazione più rilassata a partire dal piano del borgo fortificato fin verso l’orizzonte. Sebbene questo tipo di paesaggio venga definito “classico”, appartenente a un genere iniziato da Annibale Carracci, *Il guado* è assai meno “classico” di quanto potrebbe apparire: i personaggi non appartengono ad una mitica Arcadia ma sono abitanti reali di una campagna laziale dove il lavoro è faticoso come altrove, e dove i borghi e le città medievali conservano una presenza forte.



3. William Hogarth invenit, pinxit et sculpsit, *A Harlot's Progress Plate 1* (*La carriera di una prostituta Tavola 1*), 1732, incisione, iscrizione in basso a sinistra "A Harlot's Progress Plate 1.", Londra, British Museum

© Seattle Art Museum / Bridgeman Images

La sottoscrizione per le stampe della serie *La carriera di una prostituta* fu aperta da Hogarth nel marzo 1731, dopo aver terminato tra il 1729 e il 1730 i dipinti ad olio della serie, andati poi distrutti in un incendio nel 1755. Nella prima scena della serie, stampata in 1.240 copie, una giovane donna di campagna scende dalla diligenza proveniente da York di fronte a una taverna (*The Bell Inn*) nella *City* di Londra. Viene avvicinata da una mezzana sotto lo sguardo lascivo di un anziano avventore della taverna che già pregusta la sua giovane preda, e quello totalmente distratto di un sacerdote a cavallo che dovrebbe accogliere le giovani ancora ammassate sulla diligenza. La scena è un'allegoria dell'innocenza corrotta dal vizio, dove l'innocenza è incarnata da una giovane donna che dalla campagna è catapultata nella metropoli, un luogo caotico e mostruoso o, un vortice di eccessi e dissipazione. È probabile che l'idea per questa prima tavola sia venuta a Hogarth dalla lettura di un articolo nel numero 26 dello "Spectator", pubblicato il 4 gennaio 1712, in cui il giornalista riferiva di aver assistito a una scena del tutto simile proprio nella *City* di Londra.



4. Edward Penny delineavit, George Townley Stubbs excudit, *The Respectful Lover* (*L'Innamorato rispettoso*), 1796, incisione, Londra, British Museum, iscrizione sotto il titolo: «When Delia on the plain appears/ Aw'd by a thousand tender fears/ I'd fain approach, but dare not move/ Tell my heart if this be love»

© The Trustees of the British Museum.

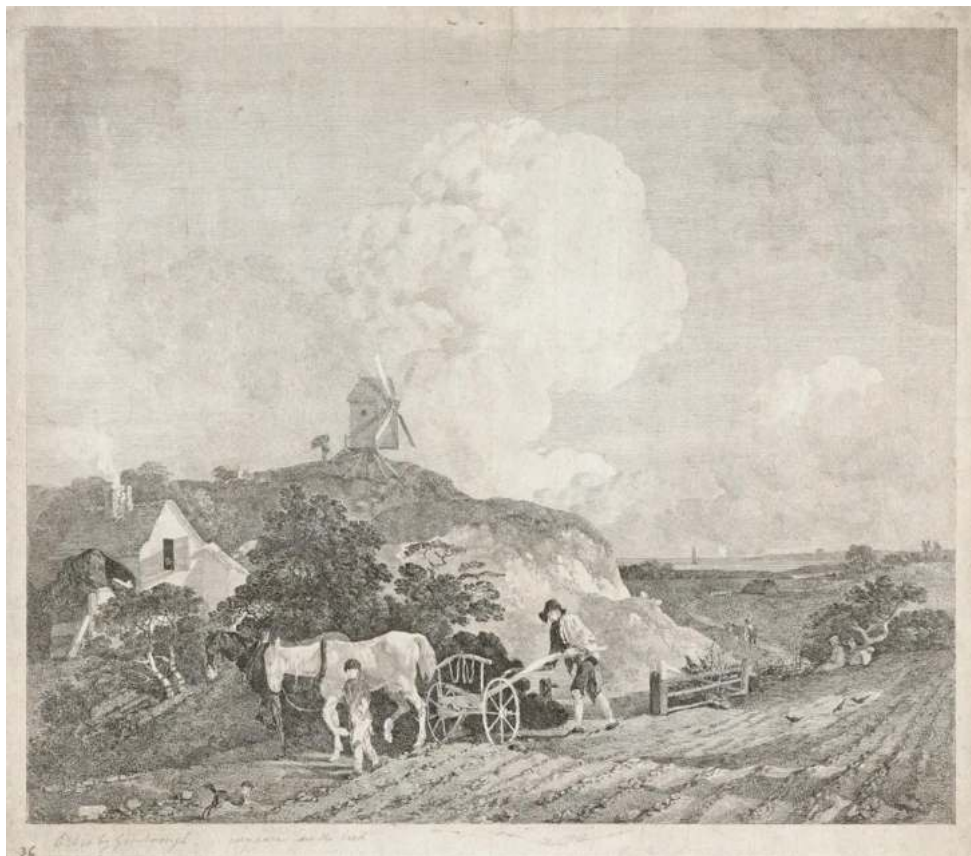
Incisa e pubblicata a Londra il 1° marzo 1796 da George Townley Stubbs, figlio del pittore George Stubbs, la stampa è tratta da un'opera di Edward Penny, tra i membri fondatori della Royal Academy of Arts. In piedi accanto a una cancellata una pastorella è avvicinata da un timido giovane con il cappello in mano, accompagnato da un cane. Alle sue spalle, sulla destra, si vede un placido gregge di pecore accovacciate e sullo sfondo, dietro una siepe, un *cottage* con un uomo e una donna adulti, che osservano la scena. L'immagine appartiene al genere inglese di galanteria pastorale e legato alla poesia georgica britannica i cui principali rappresentanti furono John Gay, James Thomson e John Dyer. Nella vita della campagna inglese, nell'equilibrio tra uomo e natura, nella semplicità e onestà dei sentimenti è da ricercare la vera moralità della nazione. All'immagine sono associati i versi iniziali di una poesia di lord George Lyttelton (1709-1773), mecenate di Thomson e di Alexander Pope. La poesia, intitolata *A Song*, fu pubblicata per la prima volta nel 1733 in una miscellanea intitolata *Tunbrigialia: Or, Tunbridge Miscellanies, For the Year 1733*, un compendio pubblicato nella città termale di Tunbridge Wells a partire dal 1712. Fu ripubblicata a Londra nel 1739 nel volume *The Cupid: A Collection of Love Songs in Twelve Parts Suited to Twelve Different Sorts of Lovers [...] with the Name of the Tunes Added to Each Song*, nella sezione intitolata *The Modest Lover*. Questa edizione, così come la prima (1736), aveva un certo numero di illustrazioni ed è probabile che Penny, quando forse si pensava a una nuova edizione del volume (pubblicata solo nel 1891), avesse in animo di sviluppare commercialmente questa tematica che rispondeva, a partire dal 1780, con il suo crescente interesse per una pittura moraleggiante.



5. David Teniers il Giovane, *Ritratto dei membri della Compagnia dei vecchi Balestrieri nella piazza grande del mercato di Anversa*, 1643, olio su tela, 135 x 183 cm, San Pietroburgo, Hermitage

Saint Petersburg, Hermitage.

Il pittore, membro della Compagnia dei vecchi Balestrieri di Anversa, dipinse questo grande ritratto di gruppo per il salone principale della sede della compagnia stessa, dove rimase fino al 1649, quando fu venduto al pittore Gerard Hoet per sopravvenute difficoltà finanziarie. I ritratti di gruppo delle compagnie o milizie costituivano un genere divenuto celebre nella Repubblica delle Sette Province Unite tra il 1625 e il 1650; nel 1642 l'apice fu raggiunto con la celebre *Ronda di Notte* di Rubens (Amsterdam, Rijksmuseum). Se di solito questi ritratti di gruppo erano ambientati in interni, Teniers, invece, raffigura gli oltre cinquanta personaggi sulla piazza grande del mercato di Anversa. Il municipio è visibile sulla sinistra insieme alla strada degli argentieri (Zilversmidstraat), mentre la sede della compagnia, nella Huys van Spanien, è sulla destra. All'epoca il presidente della compagnia era borgomastro e può darsi che questo abbia determinato la scelta dell'altrimenti insolita ambientazione. È probabile che il dipinto raffiguri una particolare occasione o parata, o che semplicemente il pittore e i committenti abbiano voluto alludere al ruolo difensivo che fino a quella data le milizie civiche rivestivano nelle città olandesi, anche se solo i due uomini in giallo alla sinistra del dipinto sono armati di moschetto.



6. Thomas Gainsborough, *The Suffolk Plough* (*L'aratro del Suffolk*), 1753 ca., acquaforte, Londra, Royal Academy of Arts

Royal Academy, London.

All'origine di questa acquaforte, in cui la fatica del lavoro agricolo appare in primo piano, è un dipinto a olio eseguito da Gainsborough su commissione di Francis North, primo conte di Guilford (1704-1790). Il contadino all'aratro e il mulino a vento sulla collina erano elementi favoriti da Gainsborough nella fase della sua carriera in cui ancora operava a Ipswich, prima di trasferirsi a Bath e poi a Londra. Sono elementi che denunciano la forte influenza esercitata su di lui dalla pittura di paesaggio olandese del XVII secolo, in particolare da Jacob van Ruisdael e Jan Wijnants, favoriti dai collezionisti inglesi del Settecento. In lontananza si vede distintamente la costa e, sebbene il paesaggio non sia descritto con precisione topografica, si ha l'impressione che possa esserci una certa contiguità spaziale con la scomparsa *Veduta da sud est di Landguard Fort*, eseguita nel 1753 per Philip Thicknesse (1719-1792), all'epoca governatore del Forte, e nota attraverso un'incisione di Thomas Major pubblicata il 5 agosto 1754. L'acquaforte è una delle due sole prove incisorie di Gainsborough, compiute a Londra sotto la guida dell'incisore ugonotto Charles Grignon (1721-1810).



7. George Stubbs pinxit et excudit, *Reapers* (*Mietitori*), 1791, incisione, Londra, British Museum, iscrizione in basso al centro «REAPERS/Painted, Engraved & Published by Geo: Stubbs, 1 Jany. 1791. No. 24 Somerset Street, Portman Square, London»

© The Trustees of the British Museum.

Insieme ai *Fienaioli* (*Haymakers*), i *Mietitori* (*Reapers*) sono parte di una coppia di dipinti ad olio su tela che Stubbs realizzò nel 1785 ed espose alla mostra annuale della Royal Academy nel 1786. Nel 1788-89 l'artista annunciò l'intenzione di trarre due incisioni dai dipinti, pubblicate nel 1791. Successivamente, nel 1794 e nel 1795, Stubbs modificò le due composizioni, adattandole al formato ovale di basi in *biscuit* prodotte per lui da Josiah Wedgwood. Nel dipinto originale, così come nell'incisione, colpisce la dignità delle pose e delle espressioni, la perfezione degli abiti, e l'immutabilità senza tempo dell'azione che conferisce all'immagine quell'impostazione classica che gli abiti settecenteschi non riescono ad alterare. Stubbs doveva conoscere il quadro di Nicolas Poussin, *L'Estate o Ruth e Boaz* (Parigi, Museo del Louvre), parte della serie *Le Quattro Stagioni* (1660-64), inciso da Jean Pesne (1690). La più probabile fonte letteraria devono essere state le *Seasons* di James Thomson, in particolare *Summer* (1727) e *Autumn* (1730). In quest'ultima composizione la comunità rurale è unita nell'entusiasmo per il raccolto e gli agricoltori, rallegrati dall'attività in comune, quasi dimenticano la fatica del lavoro. Si percepisce però una certa contenuta tensione sociale negli sguardi che la donna in primo piano e l'uomo in piedi, a destra in secondo piano, scambiano con il personaggio a cavallo che controlla il loro lavoro.



8. Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, *Uno spettacolo sul Boulevard a Parigi*, 1760, olio su tela, 80 x 64,1 cm, Londra, National Gallery

Foto © Bridgeman Images.

Incorniciati dal proscenio naturale formato dalle chiome degli alberi che fiancheggiano il Boulevard du Temple a Parigi, due personaggi della commedia dell'arte – Scaramouche e Arlecchino – si sfidano a duello su un palco. Sotto si affollano gli spettatori: alcuni letteralmente accorrono dalla strada, altri si affacciano dalle finestre degli edifici circostanti. Il titolo dell'acquaforte che Antoine-Jean Duclos trasse dal dipinto, *La Parade du Boulevard*, rende conto del tipo di rappresentazione a cui assistono gli spettatori: la *parade* era una farsa o piccola commedia satirica in prosa priva di trama fissa e accompagnata da *vaudevilles* (danze e canti), rappresentata, per attrarre il pubblico, su una terrazza o su una piattaforma davanti all'ingresso della sala teatrale a pagamento. Nel dipinto l'altezza relativamente bassa di questa piattaforma lascia supporre che l'ingresso alla sala fosse di lato. Nel 1762 l'incendio della fiera di Saint-Germain accelerò la migrazione di certi attori ed impresari verso il viale dove, grazie alle strutture fisse, era possibile produrre spettacoli durante tutto l'anno. Il grande successo delle *parades*, che infrangevano le regole di *bienséance* e *vraisemblance*, è legato alla crisi del teatro ufficiale, troppo rigido e prevedibile; indirettamente, quindi, la loro diffusione contribuì al rinnovamento delle forme teatrali. Sul Boulevard si trasferirono anche alcune sale dove venivano rappresentate forme di teatro serio, come il melodramma che favoriva la coesione sociale. Il pubblico delle *parades* era eterogeneo come appare nel dipinto di Saint-Aubin in cui gli spettatori appartengono a diversi strati sociali ed etnie: il giovane cameriere in primo piano, riconoscibile per il grembiule svolazzante, con lunghi capelli raccolti in una treccia, suggerisce una provenienza dall'Estremo Oriente. Questo elemento esotico si combina con quello galante (il giovane abbraccia la sua compagna), riprendendo temi cari alla pittura e al teatro francese del periodo ma calandoli nella realtà urbana del Terzo Stato.



9. O'Neil [Jefferyes Hamett O'Neale?] delineavit, H. Roberts sculpsit, *An Exact Representation of the Burning, Plundering and Destruction of Newgate by the Rioters / on the memorable 7th of June 1780* (*Una Accurata Rappresentazione della messa a fuoco, saccheggio e distruzione di Newgate da parte dei rivoltosi*), 1781, acquaforte e bulino, Londra, British Museum, iscrizione in basso al centro: «London Publish'd as the Act directs July 10th 1781 by P. Mitchell North Audley Street Grosvenor Square and J. Fielding No. 23 Pater Noster Row»

© Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Tra il 2 e il 9 giugno 1780 Londra fu scossa da violente manifestazioni, note come *Gordon Riots* dal nome del loro ispiratore, lord George Gordon, capo della Protestant Association. I moti cominciarono con manifestazioni, inizialmente ordinate, contro il *Papists Act* del 1778 con il quale il governo intendeva ridurre le discriminazioni contro i cattolici inglesi introdotte con il *Popery Act* (1698). Queste nuove disposizioni avrebbero permesso ai cattolici di entrare nell'esercito britannico e ordire complotti contro lo Stato, un argomento delicato visto che l'Inghilterra stava combattendo nelle colonie americane, ma anche contro la Francia e la Spagna. Le violenze, inizialmente mirate alle cappelle delle ambasciate di paesi cattolici in Lincoln's Inn Fields e Warwick Street, si diffusero a Bloomsbury Square, dove fu attaccata la residenza di lord Mansfield, e all'area di Moorfields, una delle zone più povere della metropoli popolata da immigrati irlandesi. Ai violenti disordini seguirono gli attacchi alla prigione di Newgate e alla Banca d'Inghilterra, senza l'intervento dei magistrati locali. Il 9 giugno 1780 il governo inviò l'esercito, che sedò la rivolta al prezzo di molte vite umane. L'incisione satirica rappresenta la scena di fronte alla prigione aderendo abbastanza fedelmente alle descrizioni tramandate da corrispondenze, articoli di giornali e, soprattutto, le successive deposizioni dei testimoni nei tribunali. La scena di fronte alla prigione in fiamme è punteggiata da vessilli con la scritta «No Popery» ('no al papismo'); sulla sinistra un uomo distribuisce volantini dai titoli incendiari indirizzati contro il governo. Ben visibili al centro due uomini di colore: uno partecipa alle violenze brandendo un'ascia, mentre l'altro trasporta a spalle una cassa piena di oggetti illegittimamente sottratti.



10. Étienne Aubry pinxit, Robert De Launey excudit, *Les Adieux de la Nourrice. Dédée à Son Excellence Madame la Comtesse de Merle, Ambassadrice du Roi en Portugal. Par son très humble et très obéissant serviteur, De Launay, Graveur du Roi de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture. Paris: chez De Launay, Graveur du Roi, 1780, incisione, Londra, Wellcome Collection, Wellcome Library*

Foto © Bridgeman Images.

L'incisione rappresenta in controparte il dipinto di Étienne Aubry (Clark Art Institute di Williamstown, Massachusetts), esposto al Salon del 1777. La scena rappresenta la separazione di un bimbo dalla sua balia, nella cui dimora di campagna ha vissuto. Fin dal Medioevo era stata prassi comune tra le classi aristocratiche ricorrere alle balie, ma in Francia tra il XVII e il XVIII secolo divenne un'abitudine anche tra le donne borghesi e tra quelle appartenenti a certe categorie di lavoratrici in città, i cui guadagni erano superiori al costo di una balia di campagna (circa venti franchi al mese). Questa somma, esigua rispetto agli ottanta-cento franchi che poteva guadagnare una balia di città residente con la famiglia, permetteva a molte donne di campagna di incrementare la propria disponibilità finanziaria, sostenendo la famiglia. La convinzione che l'aria della campagna fosse benefica sulla salute del bambino era ulteriore motivo per la preferenza per le balie di campagna. Nell'*Emile* (1762), Rousseau sosteneva che il ricorso alle balie indeboliva il rapporto affettivo tra madre e figlio; anche i medici iniziavano a intuire i benefici del latte materno, opinione riflessa nella voce *Nourrice* nell'XI volume dell'*Encyclopédie* (1765). Si aprì quindi un dibattito sul tema *mère de lait* vs *mère de sang*, che in parte includeva anche l'antitesi città vs campagna, cui parteciparono pittori come Greuze, Fragonard e Aubry. I genitori elegantemente vestiti contrastano con l'ambiente rurale: le case dai tetti di paglia, la mucca che passeggia. Il fatto che la madre sia seduta in groppa a un asino, anziché in carrozza, ha fatto pensare a uno spostamento breve, tra una residenza signorile di campagna e la casa della balia inclusa entro i confini della proprietà. L'asino suggerisce anche un legame con l'iconografia religiosa del ritorno dalla fuga in Egitto.



11. William Sidney Mount pinxit, Charles Burt excudit, *Bargaining for a Horse* (*La contrattazione per un cavallo*), 1851, incisione a mezzotinto, Princeton, Princeton Art Museum, iscrizione in basso al centro «BARGAINING FOR A HORSE / Engraved from the original painting in possession of the New York Gallery of the Fine Arts, / American Art Union, 1851»

Princeton Art Museum, Princeton.

Dipinto nel 1835 per Luman Reed (1787-1836), un ricco mercante americano committente di pittori del calibro di Thomas Cole e Asher Durand, il quadro fu esposto nel 1836 alla National Academy di New York con il titolo *Farmers Bargaining*; solo con la prima incisione, pubblicata nel 1840, il titolo cambiò sottolineando il significato politico dell'immagine. Mount, i cui soggetti erano legati soprattutto alle attività agricole delle piccole proprietà di Long Island nell'Ottocento, quando la crescita esplosiva di New York era appena iniziata, rappresenta due personaggi intenti a contrattare la vendita di un cavallo. I due agricoltori, uno con i capelli bianchi, l'altro di circa trent'anni con indosso un cappello a tuba un po' rovinato, discutono mentre fanno la punta a ramoscelli di legno. Questa attività, che gli europei riconoscevano come un tratto caratteristico degli americani, era definita *whittling a stick* ed era anche associata al modo in cui i profitti degli agricoltori venivano all'epoca erosi dall'introduzione di pratiche commerciali nell'agricoltura. La trattativa sul prezzo del cavallo poteva anche essere definita come *horse trading*, una frase che usata in un contesto politico indicava fare accordi e baratti, fino alla più moderna idea di "voto di scambio". Il significato allegorico del quadro, considerando anche lo stato cadente del tetto della stalla e dell'adiacente granaio, gli attrezzi in disuso, riguarda le condizioni degli agricoltori americani e della politica americana divisa tra una visione dell'America puramente agraria e jeffersoniana e una urbana imprenditoriale e finanziaria identificata nel Partito repubblicano nazionale di John Quincy Adams.

Colore/Disegno

di *Alberto Ambrosini**

Nel 1568, nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari (1966-87, VI, p. 155), descrivendo le opere di Tiziano, ribadiva il ruolo decisivo che Giorgione aveva avuto per la maturazione, in senso moderno, della pittura veneziana attribuendogli tuttavia la responsabilità di avere adottato un modo di operare dannoso. Ritraeva le «cose vive e naturali» utilizzando, per «contrafarle», i soli «colori», senza «far disegno» alcuno. La scelta appariva, agli occhi dello storiografo, insensata. Impediva di saggiare preventivamente per via grafica la composizione, verificando tra diverse alternative, e di acquisire, attraverso una pratica reiterata di studio affidata alla «carta», una piena competenza nella rappresentazione del nudo. Parteggiando per questo differente sistema di lavoro Vasari era mosso da uno scopo dichiarato, liberare il pittore dalla «servitù» del modello. Il tirocinio di formazione che questi aveva compiuto esercitandosi nel «disegno» gli assicurava difatti, assieme a una conoscenza complessiva dell'anatomia, il corredo memoriale grazie al quale poteva elaborare, anzitutto per via grafica e senza ricorrere alla verifica sul naturale, le scene più complesse. Disponendo di una mano allenata, non avrebbe avuto poi difficoltà a tradurle in pittura, utilizzando i «colori».

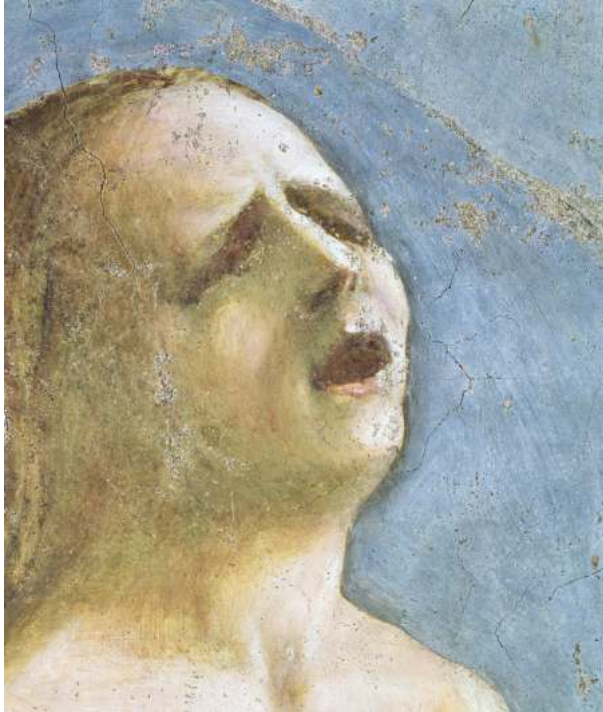
Un'immagine eseguita su queste basi, per quanto introduca alla tessitura fenomenica del mondo, vale perché manifesta la facilità inventiva e la scioltezza dell'artefice, imponendosi quale segno di una sicura padronanza del mestiere. Per la mentalità di Vasari l'imitazione della natura presentava difatti risvolti temibili. Qualora fosse stata assunta quale principio primo d'indagine poteva condurre a negare l'autorità del sapere costituito: come era accaduto a Leonardo che si era macchiato d'empietà, stimando «assai più lo esser filosofo che cristiano» (ivi, IV, p. 19). Così la polemica che oppone Vasari a Venezia, il «disegno» ai «colori», conduce al centro di un momento essenziale di snodo nel processo di evoluzione storica delle arti. Configurandosi come un'attestazione consapevole di conformismo (FIG. 4), si oppone agli effetti di apertura indotti da due distinte fasi di frattura epistemologica, dall'inizio del Quattrocento a seguire (FIGG. 1-3), e alla fine del Cinquecento, ad opera di Annibale Carracci e Caravaggio.

* Ricercatore di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Pisa.

Significativamente, nelle fonti seicentesche i nomi dei due artisti sono associati alla dialettica tra disegno e colore. Così Giovanni Baglione, legando la formazione di Caravaggio all'esempio di Giorgione, attribuisce al primo quanto Vasari aveva scritto del secondo: «non studiando ne' fondamenti del disegno», si dedicava a «colorire» dal «naturale» sulla scorta del modello, col risultato conseguente di non sapere «tesere historia veruna» (Baglione, 1649, pp. 137-9). La dedizione esclusiva all'imitazione della natura, e al lavoro al cavalletto, mostravano tuttavia il loro difetto qualora il pittore, com'era usuale, fosse richiesto di rappresentare personaggi sacri. L'immagine costituita sulla base di quel metodo finiva difatti per riprodurre le particolarità, somatiche e psichiche, dell'individuo scelto per la messa in posa. Quale conseguenza, invece della rappresentazione coerente e credibile di uno dei protagonisti delle vicende del Cristianesimo, l'osservatore era posto a fronte di un frammento contingente d'esistenza (FIG. 5).

Annibale Carracci partiva egualmente dall'osservazione del modello, che veniva tuttavia raffigurato per via grafica, attraverso un disegno (FIG. 6). Questo costituiva il fondamento di un processo complesso di rielaborazione, che richiedeva l'esecuzione di altri disegni. Attraverso di essi il pittore epurava di ogni particolarismo i tratti della figura inizialmente concepita, allo scopo di dotarla delle fattezze e dell'espressione più adeguate alla rappresentazione del personaggio richiesto. Una volta raggiunto questo risultato, e non prima, si sarebbe dedicato a dipingere traducendo, con i colori, quanto aveva preventivamente messo a punto sulla carta.

Così, nel caso di Caravaggio, la rinuncia a servirsi del disegno conduce al cospetto di un'immagine che, quanto più appare naturale, tanto meno rimanda al dominio della trascendenza. L'opzione opposta, alla quale Annibale aderisce, chiama invece in causa, assieme all'imitazione della natura, l'adesione alla professione condivisa di fede sul fondamento della quale si organizza la vita della comunità. Affidata alle mani dei due pittori, la dialettica tra disegno e colore, ben lontana da rinviare alle secche del discorso erudito, tocca una questione decisiva. Mostra che la natura emerge indissolubilmente al configurarsi di un orizzonte, moralmente condizionato, d'esistenza.



1. Masaccio, *La cacciata dal Paradiso terrestre*, 1425, affresco, Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci, particolare

Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

Come indica Lomazzo, Masaccio «solamente allumava et ombrava le figure senza contorni» (Lomazzo, 1975, p. 293). È difatti sufficiente accostare due campiture contrastanti di luce e ombra perché si animi l'effetto percettivo di scansione che permette all'occhio di riconoscere le forme, e alla pittura di funzionare quale veicolo di consapevolezza.



2. Leonardo, *Studio di un bosco*, 1492-1502 ca., disegno, sanguigna su carta, 191 x 153mm, Windsor Castle, Royal Library

Royal Collection Trust. /© His Majesty King Charles III, 2023/Bridgeman Images.

Uno studio grafico è, per Leonardo, pittura. Conduce al centro del processo percettivo attraverso il quale, osservando, entriamo in contatto col mondo. Per questo la massa del fogliame, nelle chiome degli alberi, è resa, in assenza di contorno alcuno, attraverso un rapido chiazze di luci e d'ombre. Conta difatti riprodurre l'immediatezza dell'effetto visivo e, assieme a esso, l'animarsi di un'esperienza.



3. Raffaello Sanzio, *Foglio di studi*, 1511-1514 ca., disegno, Penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, su carta, 268 x 346 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Foto Scala, Firenze.

Una linea non ha la funzione di identificare contorni ma di condurre il processo di chiarificazione, nello stesso tempo visivo e mentale, grazie al quale l'immagine si apre, introducendo al concreto di uno spazio in formazione. A questa sola condizione la ricchezza dei fenomeni affiora e si rivela, così che il mondo possa essere vissuto come una dimora.



4. Giorgio Vasari, *Lo studio del pittore*, 1570 ca., disegno, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, tracce di pietra nera su carta, 138 x 292 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Su concessione del MIC-Gabinetto Disegni, Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Quando il fine dell'artista consiste nella realizzazione di un dipinto, la pittura perde qualunque funzione di scandaglio e di apertura sulla ricchezza dei fenomeni. Al limite diviene la didascalica, visiva, del testo scritto che comanda la sua esecuzione.



5. Caravaggio, *San Giovanni Battista*, 1604 ca., olio su tela, Kansas City, Nelson Atkins Museum

Foto © Bridgeman Images.

L'accusa che nel Seicento è rivolta a Caravaggio, di lavorare senza eseguire disegno alcuno, ha di mira l'esito cui espone chi, volendo raffigurare un personaggio sacro, dipinge affidandosi in modo esclusivo al modello che ha di fronte. Nel caso, al posto del profeta che annuncia la venuta del Redentore sta lo sguardo torvo che connota l'esistenza di un uomo nella forma di una condizione, immanente, di malessere.



6. Annibale Carracci, *Studio del volto di un giovane*, 1589-90, disegno, matita nera e carboncino su carta grigio azzurra, 358 x 240 mm, Parigi, Museo del Louvre

© Musée du Louvre/RMN-Grand Palais/Michel Urtado/Dist. Foto Scala, Firenze.

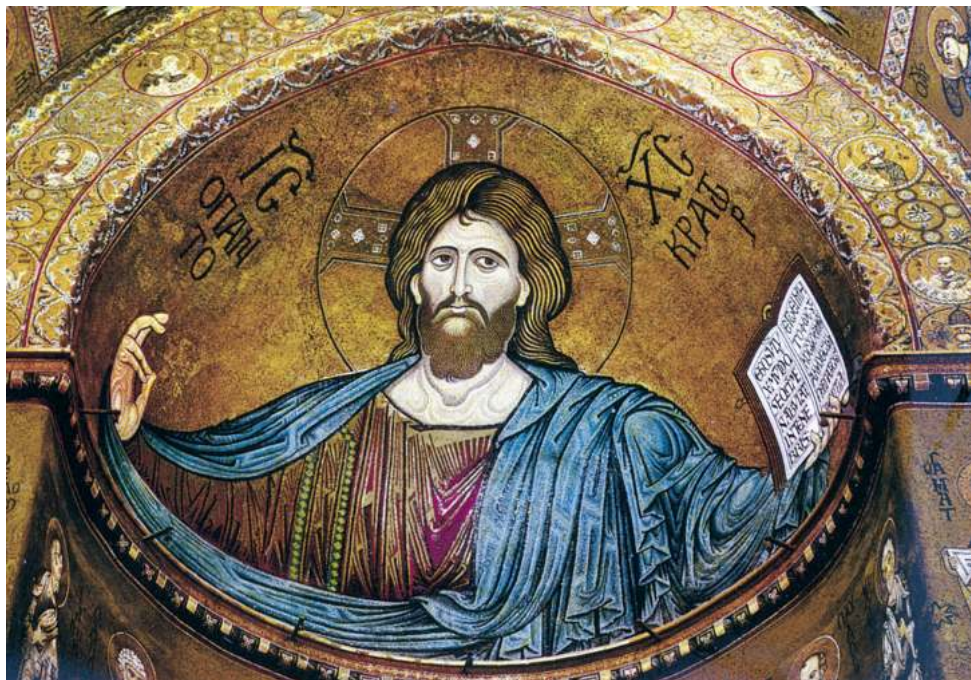
La studio grafico dal modello ha funzione di scandaglio esistenziale. Non si tratta di riprodurre i tratti che identificano un volto ma di cogliere il momento in cui, attraverso di essi, è un orizzonte soggettivo d'esperienza a emergere: un'apertura nei confronti del mondo che il velo del ritegno ritarda, rendendola più profonda.

Corpo

di *Enrico Gullo*

“Corpo”, parola generica, concetto multiforme; nella prospettiva antropocentrica che ci contraddistingue, immediatamente evoca l’aggettivo “umano”. La sua indagine, soprattutto anatomica, è intrecciata a doppio filo con la modernità, col ruolo decisivo giocato dall’arte italiana umanistica e rinascimentale. Il millennio detto Medioevo vede rapporti diversificati nel tempo e nello spazio geografico con la raffigurazione artistica del corpo. Si può dire, certo, che prevale una visione lineare, bidimensionale del corpo umano (FIG. 1), tanto quanto la stessa logica informa in generale le arti visive; gli studi hanno da lungo tempo dimostrato che non si tratta di una svalutazione integrale della dimensione corporea, ma di una logica artistica che privilegia la lettura alla visione, la parola all’immagine. Tutto cambia con gli albori della lunga ascesa della borghesia europea, cullata nell’Italia dei Comuni (FIG. 2). L’invenzione di uno spazio visivo apparentemente attraversabile, comune allo spettatore e alle figure umane delle storie rappresentate, consente di restituire la terza dimensione al corpo umano. La prospettiva come forma simbolica intreccia così il suo tragitto con l’anatomia, scienza e conoscenza del corpo per poterlo curare e rappresentare. Già dal XII secolo gli studi anatomici basati sulla dissezione si erano riaffacciati alla modernità europea (ancora una volta con la mediazione del mondo mediorientale); la pratica era per lo più mal vista, se non proibita, e saranno gli artisti a fare da avanguardia nel suo sdoganamento. Leon Battista Alberti conia un metodo: se è buona norma vestire una figura umana dopo averne delineato la figura nuda, è bene allora “vestire il corpo” partendo dal suo scheletro, facendogli poi indossare organi interni, muscoli, tendini, e infine la pelle che lo ricopre. Il prestigio del “disegno toscano” nasce da una considerazione scientifica (FIG. 3). E dalla regola – che l’artista, professionista della visione, desume da una competenza tecnica – nasce la “licenza” che permette di sfruttarla per reinventare il mondo e il corpo. Corpo-fabbrica, corpo architettonico (FIG. 4), che prelude al corpo-macchina che avrà fortuna nel macchinismo sei-settecentesco (FIG. 5). Proprio nel Sei e Settecento si verifica quel cruciale processo di separazione delle arti, che distinguerà arti e scienze in modo netto a partire dall’ordinamento ottocentesco dei saperi, del quale si scorge l’intuizione acuta ancora una volta nella riflessione artistica (FIG. 6). Si è invertito il rapporto: è la medicina a servire gli artisti, e non viceversa. La professione pittorica serve la scienza ormai solo strumentalmente, nella misura in cui la scienza necessita di immagini. Per tutto il Seicento si affollano gli studi sul cor-

po umano (FIG. 7), e sugli animali in rapporto al corpo umano, definendo man mano il canone di normalità che si attesterà tra il Sette e l'Ottocento. Ma già alla fine del Seicento si inizieranno a rivelare gli effetti epistemologici dell'avanzata del colonialismo (FIG. 8), ponendo le condizioni per l'oggettivazione coloniale del corpo umano extraeuropeo (FIG. 9). Corpo normale e corpo patologico, corpo utile e corpo inutile, diventeranno le linee direttive intorno alle quali da un lato nascerà la moderna clinica, dall'altro il suo rovescio: gli effetti, talvolta atroci, della sua applicazione a fini di gestione della popolazione. Curare la popolazione per difendere la società terrà sempre con sé, come sua ambigua ombra, la tentazione di addestrare i corpi e renderli utili alla produzione: *haec est regula recti*.



1. *Cristo Pantocratore*, 1180-90, mosaico, Monreale, Duomo, abside

Duomo di Monreale.

La logica lineare domina nella scrittura della figura ieratica del Pantocratore: nell'assestare il movimento curvo dell'abside, il corpo di Cristo ne occupa quasi l'intera superficie mantenendo un assetto perfettamente frontale. La posizione sfalsata delle tessere cattura la luce dell'ambiente per trasformarla in note di colore che punteggiano una superficie; il corpo è un monumento scritto, come ci ricordano le stesse pieghe delle vesti, segno grafico elegante anche nelle dimensioni magniloquenti del mosaico.



2. Giotto di Bondone, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, 1303-05 ca., affresco, Padova, Cappella degli Scrovegni

Foto © Raffaello Bencini/Bridgeman Images.

Occupato dai mercanti, il Tempio di Gerusalemme si popola di casse, gabbie, animali: una piazza affollata di corpi che contribuiscono alla definizione volumetrica dell'ambiente. Ancora l'architettura, più scenografia che spazio percorribile, allude a una forma di scrittura dello spazio: ma è già solo un ricordo della pagina miniata, se Giotto inserisce, nella stessa grande impaginazione del ciclo degli Scrovegni, delle finte nicchie che inaugurano la grande epoca dell'illusione tridimensionale nella pittura murale.



3. Leonardo da Vinci, *Anatomia dei muscoli della spalla e del collo*, penna, inchiostro e acqua su gesso nero, 19,8 x 29,2 cm, Windsor Castle, Royal Library, Manoscritto Anatomico A, 137v, RCIN 919003v

Royal Collection Trust. /© His Majesty King Charles III, 2023/Bridgeman Images.

In basso a destra, Leonardo scrive: «Innanzi che tu formi li muscoli fa', in loco di quelli, fili, li quali abbino a dimostrare li siti d'essi muscoli, li quali co' loro stremi termineranno nel mezzo dell'appicature de' muscoli sopra le loro ossa. E questa darà più espedita cognizione quando tu vorrai figurare tutti li muscoli l'uno sopra dell'altro, e, se farai altrimenti, la tua figurazione fia confusa».



4. Ignoti disegnatori (scuola di Tiziano?), Andrea Vesalio, *Quinta Muscolorum Tabula*, in *De Humani Corporis Fabrica*, ex officina Ioannis Oporini, Basileae 1543, p. 184, incisione

© SSPL/UTG/Bridgeman Images.

Corpo-edificio, corpo architettonico: revisionare interamente la tradizione galenica significa posizionare l'umana fabbrica, esposta nelle sue componenti strutturali, sulla scenografia di un paesaggio che continua per tutte le tavole, pur non essendo presentate in sequenza. Nel frontespizio del trattato, il cadavere di una donna viene dissezionato e analizzato in un teatro anatomico; nelle tavole del trattato, il corpo umano viene progressivamente analizzato nei suoi elementi, da quelli strutturalmente portanti (lo scheletro e i muscoli) ai suoi organi interni, fino al cuore e al cervello.



5. Pierre Jaquet-Droz, *Automa scrivente*, 1768-74, 70 cm ca., Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire
Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel, Mczera.

Nostalgia dell'antico, fascino della macchina. Due secoli prima, Benvenuto Cellini raccontava nella sua biografia di come aveva animato, alla corte di Fontainebleau, una statua di Giove attraverso un garzone nascosto. Automi idraulici se ne conoscevano fin dall'antichità, e in questo senso l'automa di Droz ne costituisce la tarda eredità; ma l'orologiaio svizzero appronta qui un vero meccanismo programmabile, significativamente non nella forma della statua antica, ma in abbigliamento moderno.



7. Rembrandt van Rijn, *La lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632, olio su tela, 169,5 x 216,5 cm, L'Aja, Mauritshuis

Foto © Bridgeman Images.

Dotti, medici e sapienti si accalcano stupiti sul braccio di un cadavere, esposto e aperto con una certa soddisfazione dal dottor Tulp. Si tratta di un passaggio cruciale: lo sdoganamento della dissezione nel sapere scientifico secentesco. Per tutto il Seicento si moltiplicheranno gli studi sul corpo umano – e sugli animali in rapporto all'umano – definendo man mano i canoni di normalità fisica che si attesteranno sul finire del Settecento.



8. William Cowper (disegnatore), Michael Van der Gucht (incisore), in Edward Tyson, *Orang-Outang, sive Homo Sylvestris: or, the Anatomy of a Pygmie*, Thomas Bennet and Daniel Brown, London 1699, figura 1, incisione

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Il medico inglese Edward Tyson presenta in questo opuscolo l'anatomia di uno scimpanzé come «di un pigmeo», facendo coincidere i resoconti classici e medievali su questi ipotetici popoli africani sulla sottolineatura degli aspetti di similarità tra la scimmia e l'uomo. Gli argomenti cruciali sono soprattutto in favore del portamento eretto, nonostante l'esemplare da lui esaminato fosse con ogni evidenza (da lui stesso riscontrata) un esemplare poco più che infante. Tyson arriva persino a illustrare l'esemplare in questione con un bastone da passeggio per correggerne la postura. Non si trattava di una moderna prospettiva evoluzionista, ma di aggiungere un tassello nella continuità della "grande catena dell'essere".



9. William Heath, *A Pair of Broad Bottoms*, 1810, incisione colorata a mano su carta, Londra, British Museum

© The Trustees of the British Museum.

Il caso di Saartje Bartmann, la cosiddetta “Venere Ottentotta”, è diventato un classico negli studi storici dedicati alla costruzione sociale del concetto di “razza”. La donna era pubblicamente esposta all’osservazione e alla misurazione dei caratteri fisici considerati eccentrici. Nel dibattito dell’epoca le controversie riguardavano la sua rappresentatività delle popolazioni Khoisan cui apparteneva, e la loro stessa assimilabilità alla “nerezza” degli altri popoli africani (nelle stampe d’epoca non sempre è rappresentata con la pelle nera). In questa vignetta satirica, lo scrittore Richard Sheridan misura le dimensioni dei *broad bottoms* di Saartje Bartmann, mentre William Grenville – all’epoca primo ministro – esprime la sua sorpresa nel trovare dei *broad bottoms*, come il suo governo era stato soprannominato, persino in Africa.

Esotico

di *Sonia Maffei*

L'esotismo si afferma come fenomeno culturale nel Settecento, per poi intimamente connettersi con la sensibilità romantica, ma l'interesse per le terre lontane e le loro culture, seppur in forme varie e discontinue, presenta già nel Cinquecento e Seicento interessanti declinazioni, che intendiamo affrontare in questa voce.

È noto che l'interesse per gli estremi del mondo si acuisce a partire dalla scoperta dell'America, quando si apre l'epoca dei grandi viaggi di scoperta, documentati dai racconti dei viaggiatori, e dai resoconti dei coloni e soprattutto dei missionari. Nel Cinquecento continuano a perpetuarsi le leggende relative ai popoli mostruosi abitanti dei confini del mondo (FIG. 1), un tema diffuso grazie alla letteratura del meraviglioso (originata dagli scritti di Scilace di Carianda ed Erodoto e confluita in Plinio il Vecchio), che ha attestazioni artistiche importanti nel Medioevo per diffondersi nei secoli successivi, tramite i codici delle storie di Marco Polo e delle "meraviglie dell'Oriente". Nel XVI secolo però iniziano a diffondersi immagini più realistiche della vita degli abitanti delle Indie Orientali e Occidentali, anche se non prive di preconcetti talvolta fuorvianti (FIG. 2). Infatti a partire dai primi resoconti del viaggio di Colombo ed in particolare dal *De Orbe Novo* di Pietro Martire d'Anghiera si diffonde l'idea che la cultura amerinda sia un "mondo alla rovescia" in cui tutte le norme sociali e religiose siano pericolosamente sovvertite. In questo contesto trova spazio straordinario la figura del cannibale che muta il *topos* del mostro medievale in quello più moderno del selvaggio caro all'ideologia coloniale. Le prime raffigurazioni rappresentano questi popoli con teste di cane, ma ben presto le immagini di banchetti antropofagi e di rituali idolatri si affermano insieme ad una distinzione che separa selvaggi buoni e cattivi. Aumenta la curiosità per la scoperta del mondo ed è così che flora e fauna delle Americhe e dell'Oriente sono studiate e rappresentate in trattati scientifici e sono incluse in opere d'arte (FIG. 3). Merci esotiche giungono in maggiore abbondanza in Europa, producendo effetti diversi dal punto di vista del gusto, del collezionismo e della cultura visiva. Per tutto il XVI secolo non si trovano collezioni che ordinino in base ai luoghi di provenienza gli oggetti e anche nel Seicento i "gabinetti di oggetti indiani" contengono comunemente un insieme di pezzi provenienti sia dall'Asia, sia dal continente americano, sia da altri luoghi esotici, percepiti e giudicati in base alla loro maggiore o minore lontananza dai normali canoni estetici europei (FIG. 4). Tuttavia

il mondo orientale è ammirato per la raffinatezza dei suoi manufatti, prima fra tutti la porcellana (FIG. 5), a cui si aggiungono nuovi motivi di interesse. La diffusione delle missioni gesuitiche in Oriente era stata presto accompagnata da testi a stampa che, oltre a propagandare le efficaci azioni di proselitismo operate dall'ordine, offrivano interessanti descrizioni anche sui templi, gli idoli e i rituali con cui venivano venerati gli dèi in quelle terre. Un originalissimo confronto tra gli idoli delle Indie orientali e le divinità venerate nelle Americhe si trova nel trattatello *Sugli dei indiani* di Lorenzo Pignoria, inserito come appendice nell'edizione delle *Imagini de gli dei antichi* di Vincenzo Cartari pubblicata nel 1615 (Pignoria 1615). Si tratta di uno dei più interessanti tentativi di valutare le religioni del mondo (FIG. 6), che cerca di ricostruire le vere iconografie delle divinità esotiche, senza del tutto farsi coinvolgere dai preconcetti diffusi al tempo (FIG. 7). Sarà poi Kircher (FIG. 8), nel tardo Seicento, a tradurre gli interessi etnografici del secolo in una prospettiva storica di ampia portata, importante anche per gli studi etnografici settecenteschi (FIG. 9).



1. Sebastian Münster, *Popolazioni mostruose*, in Id., *Cosmographia Universalis*, Birckmann, Colonia 1575, libro V, p. 1158 (trad. it., *editio princeps* 1544)

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Ancora nel Cinquecento inoltrato è viva la tradizione che colloca popoli mostruosi ai confini del mondo, come dimostra questa xilografia dedicata agli abitanti dei territori oltre il Gange, nella quale vediamo uno sciapode che si fa ombra con il piede, un monocolo, con un grande occhio al centro della fronte, un bambino bicefalo, un blemma (creatura acefala, con occhi e bocca posti sul torace), un cinocefalo con la testa di cane. Questa *imagerie*, originata nella Grecia classica e diffusasi oltre il Medioevo, trova spazio anche nei testi geografici, primo tra tutti il *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (1490), anche quando le scoperte dei navigatori permetteranno di circumnavigare il globo e di conoscere direttamente le culture più lontane.



2. T. de Bry, *Popoli amerindi come cannibali e idolatri*, in Id., *Americae tertia pars Memorabile[m] provinciae Brasiliae historiam continens*, Th. de Bry, [Francofurti ad Moenum] 1597, frontespizio

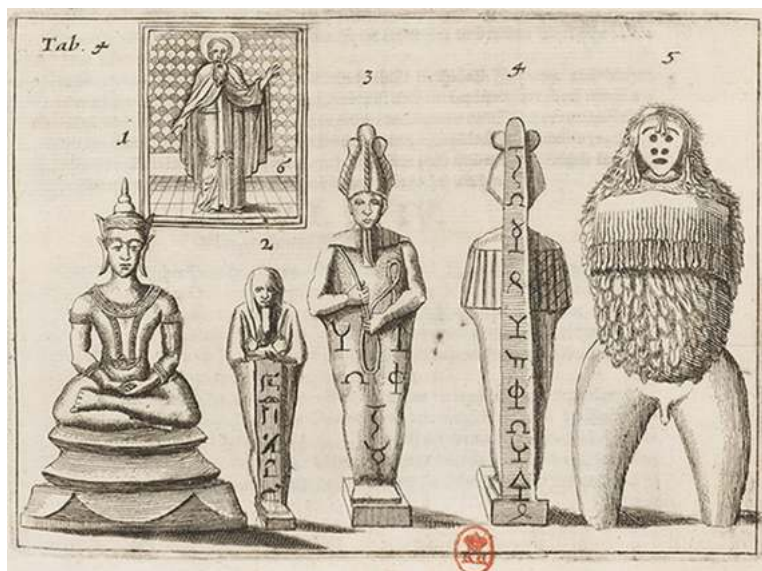
Una delle iconografie più tipiche dei popoli amerindi è quella che li raffigura, come in questo frontespizio, come cannibali. Sebbene l'antropofagia avesse caratterizzato la rappresentazione anche di alcuni altri popoli lontani (per esempio a Oriente i Mongoli antropofagi, raffigurati nella *Chronica Maiora* del monaco Matteo da Parigi del XIII secolo), la straordinaria fortuna cinquecentesca del tema del cannibalismo amerindio si lega al dibattito sullo *status* degli indios: buon selvaggio facile da convertire alla vera fede, abitatore di un paradiso perduto, oppure creatura bestiale e peccaminosa, dai costumi aberranti? Il caso è interessante come esempio dei tanti preconcetti con cui l'Europa guarda al diverso, utilizzando categorie religiose e culturali proprie.



3. Giorgio Liberale e Wolfgang Meyerpeck, *Mais, Formento indiano*, in *I discorsi di M. Pietro Andrea Mattioli*, Valgrisi, Venezia 1568, p. 417

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

I viaggi di scoperta rivelano novità naturalistiche importanti, che ampliano il repertorio classico di origine pliniana in cui l'Europa si era identificata fino alla fine del Quattrocento. Gli scienziati studiano e illustrano i casi più interessanti e gli artisti (da Giovanni da Udine nei festoni della loggia di Psiche alla Farnesina, alle composizioni dell'Arcimboldo) se ne appropriano come espressioni della varietà del mondo, e della ricchezza della natura.



4. Hieronymus van Hensberg ?, *Idoli e oggetti di culto*, in Adam Olearius, *Gottorffische Kunst-Cammer*, Schließwig, Holwein 1666, tav. 4.

© 2023 BNF Paris, Gallica.

Stilando il catalogo degli oggetti presenti nella collezione del duca Federico Schleswig-Holstein, inaugurata nel 1651 nel castello di Gottorp, l'antiquario Adam Olearius illustra in una tavola alcune figure di idoli. Un Budda, un Ushabti egiziano e una statuetta di Osiride con iscrizione geroglifica e un idolo nordeuropeo sono posti al di sotto di una immagine, probabilmente bizantina, di san Nicola. Questo interessante raggruppamento di oggetti è in linea con una costante del collezionismo cinque e seicentesco, nel quale di norma i reperti esotici si raggruppano senza precise distinzioni geografiche o cronologiche; la categoria dell'esotico non crea precise distinzioni ma etichetta come "curiosità" oggetti estranei al contesto estetico e culturale corrente. La presenza dell'icona bizantina si spiega probabilmente, nella prospettiva protestante del proprietario contraria al culto dei santi, come un caso di devozione popolare nella quale vengono colti caratteri simili alla ritualità pagana.



5. Giovanna Garzoni, *Natura morta con vaso in porcellana cinese*, 1625-50, tempera su pergamena, 450 x 310 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

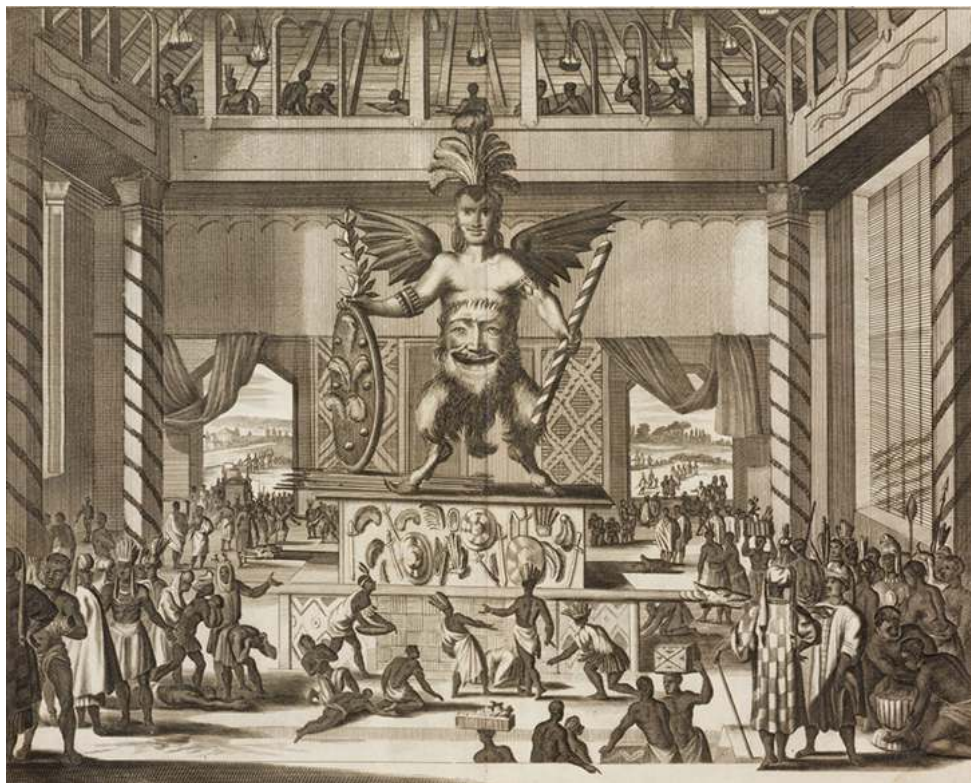
Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi. Foto © Bridgeman Images.

Tra i prodotti più raffinati della produzione orientale, spicca la porcellana, attestata come rarità già in alcune collezioni europee del XIV sec. e presente con maggiore evidenza nel Quattrocento sia a Venezia che a Firenze, dove risulta nelle collezioni di Lorenzo il Magnifico, grazie a doni di Stato e a scambi diplomatici con i sultanati d'Egitto. Nel Cinquecento l'afflusso di prodotti artistici cinesi e estremorientali aumentò rapidamente per lo stabilizzarsi delle rotte commerciali e alla fine del secolo botteghe cinesi realizzano oggetti destinati alle collezioni europee. Le prime fabbriche europee di porcellana sorsero all'Aja e a Delft nella prima metà del Seicento, ma solo nel 1711 Johann Friedrich Böttger riuscì a scoprire il segreto della porcellana cinese e fondò le fabbriche di porcellana di Meissen, aprendo un nuovo capitolo della diffusione del genere.



6. Filippo Ferroverde, *Il dio Omeyteotl* (sinistra) e *Monju* (destra), in Lorenzo Pignoria, *Seconda parte delle imagini de gli dei indiani*, Tozzi, Padova 1615, pp. V e LXII

Utilizzando un metodo comparativistico, Pignoria descrive gli dèi delle Americhe e dell'Oriente e vuole non solo accentuare le similitudini tra quest'ultimo e l'Occidente, ma soprattutto intende dimostrare l'esistenza di un sostrato comune per tutte le civiltà del mondo e proporre la sua ipotesi che considera l'Egitto come la cultura dominante che in tempi remotissimi aveva costituito il collante di tutte le società arcaiche, lasciando tracce visibili in molte manifestazioni, dai linguaggi pittografici, ai riti, agli dèi. Fondamentale per Pignoria è l'utilizzo delle illustrazioni, frutto di una ricerca molto accurata degli oggetti presenti in prestigiose collezioni europee.



7. Jacob van Meurs, *Il dio Huitzilopochtli*, in A. Montano, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, Amsterdam 1671, tav. tra pp. 220-21

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Si avvicina alla classica raffigurazione del diavolo, con corpo di caprone, l'immagine del dio atzeco Huitzilopochtli fatta realizzare dall'editore Jacob van Meurs, per illustrare la famosa opera dedicata al *Nuovo Mondo* del teologo e storico olandese Arnoldo Montano. L'incisione offre una visione totalmente di fantasia della vita selvaggia dei nativi, qui rappresentati mentre compiono un sacrificio con abiti di differenti fogge, anche arabeggianti. Il dio, che ha ali di pipistrello, gambe pelose e zampe caprine con zoccoli, mostra una faccia ulteriore nel torso, ricordando così un blemma (cfr. FIG. 1), uno dei mostri pliniani abitanti di terre ai limiti del mondo, associati talvolta ai popoli della Guiana e delle Americhe. L'immagine è esemplare perché rivela come la mentalità europea cinque-seicentesca abbia cercato di comprendere il nuovo e il diverso utilizzando griglie concettuali note, come quella cristiana, secondo la quale i riti amerindi apparivano come espressione di un mondo alla rovescia, demoniaco e inquietante.



8. Anonimo, *Pantheon cinese*, in Athanasius Kircher, *China illustrata*, J. Janssonium e E. Weyerstræet, Amsterdam 1667, pp. 136-7

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

La tavola, dedicata alle principali divinità del pantheon cinese, rappresenta un interessante tentativo, raro al tempo, di riprodurre visivamente lo stile di una xilografia cinese, grazie all'utilizzo di modelli reali. Anche se in molte tavole inserite nelle opere di Kircher rimangono ancora numerosi fraintendimenti e ricostruzioni di fantasia, lo sforzo del gesuita di trovare qui prototipi originali rivela l'importanza che egli attribuiva alla visione diretta dei reperti, visti con un interesse documentario più che estetico. Il testo che accompagna la tavola è molto meno innovativo: seguendo una consuetudine comune a molti cronisti e viaggiatori di terre lontane, Kircher interpreta gli dèi della tavola leggendoli attraverso una prospettiva cristiana, ad esempio proponendo l'analogia con la Trinità cristiana per le tre divinità centrali (il Signore del Cielo, Fe o Fo, [A], Confucio [B], Lao Tzu [C]).



9. Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages Amériquains comparees aux moeurs des premiers temps*, C. E. Hochereau, Paris 1724, vol. I, tav. 6

© 2023 BNF Paris, Gallica.

La tavola mostra il metodo comparato del gesuita francese Joseph-François Lafitau, che analizzò da vicino i costumi degli amerindi durante la sua missione in Nord America, presso Algonchini, Huroni, Irochesi. Precursore della scuola etnologica, egli riteneva che lo studio dei costumi e dei riti dei popoli amerindi potesse contribuire anche a chiarire molti aspetti della cultura e ritualità classica. La tavola è dedicata al culto del fuoco sacro, di cui egli riscontrava similitudini nei riti dell'antica Roma, in India e presso gli Amerindi. L'immagine mette a confronto i riti delle sacerdotesse del tempio di Vesta a Roma, caratterizzato dalla forma rotonda (nn. 1 e 3), comune anche ai templi dei Parsi, cultori Zoroastro e veneratori del fuoco (n. 2). L'immagine finale (n. 4) mostra il rito di conservazione del fuoco sacro in un tempio dei Natches in Louisiana, legato al culto del sole e alla venerazione degli antenati.

Industria

di Antonella Capitanio*

Nella prima edizione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (Heredi di Gio[vanni] Gigliotti, Roma 1593) il testo relativo a «Industria» non è accompagnato da un'immagine, ma la seconda delle possibili raffigurazioni proposte è già visualizzazione perfetta di ciò che il nostro immaginario post Rivoluzione industriale associa a tale termine: «Donna, con vestimento trapunto, & ricamato con molto artificio; nella destra tenga uno Sciamo d'Api; L'altra mano sia posata sopra un Argano di quelli, che si adoperano per muovere i pesi; Sia scalza, avendo in capo una statuetta di Pluto. Il Vestimento, lo Sciamo e l'Argano, danno facilmente cognizione di questa figura; e la statua di Pluto, Dio delle ricchezze, dimostra, che queste sono principale oggetto dell'industria dell'uomo. I piedi nudi sono segno, che l'industria non discerne, se non quanto abbraccia l'utile, né si alza a fine di cosa più nobile; e però così ignudo si posa il piede sopra alla terra». Quando nella versione francese del 1644 ne compare finalmente un'immagine, questa sintetizza le quattro diverse descrizioni datene originariamente da Ripa in una donna con uno scettro terminante in una mano aperta con al centro un occhio e con ai piedi gli strumenti del fare, compresa una tavolozza da pittore, ma nell'edizione del 1766 l'unico strumento presente è un argano verticale, su cui la figura sta solidamente seduta: ciò che nel tempo era stato associato anche a opere dell'ingegno – e valga per tutti la splendida *Allegoria dell'Industria* dipinta da Paolo Veronese nel Palazzo Ducale di Venezia (1575-77), raffigurante una donna che tiene in alto tra le mani una geometrica ragnatela, non a caso interpretata anche come *Allegoria della Dialettica* – ora è connesso solo all'uso di marchingegni, che gli artisti non mancano di mostrare protagonisti di un nuovo paesaggio umano.

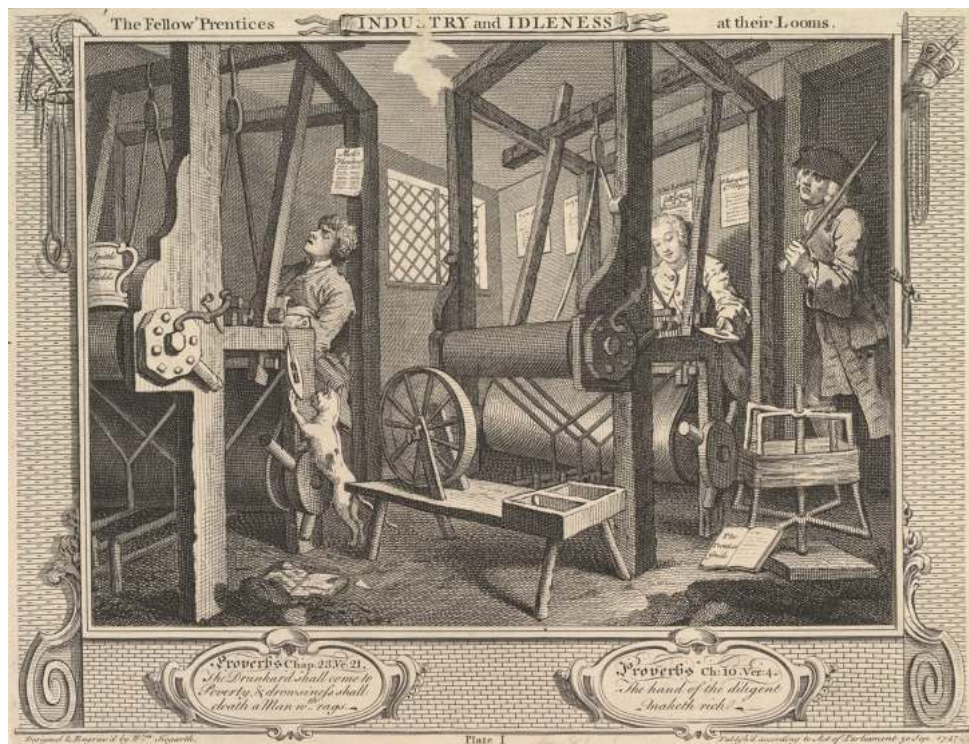
* Professore associato di Storia dell'Arte Moderna all'Università di Pisa.



1. Giovan Battista Foggini, *Studi per un apparato effimero con tre figure allegoriche: Prudenza, Industria, Economia*, 1723-25, disegno a inchiostro acquarellato, 30,3 x 21,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

«Industria prima Giovane igniuda / con lelmo in Capo hauendo intorno al / Braccio sinistro riuolto uno manto bian/co nella / mano destra / tena una / spada nu/da»: l'annotazione manoscritta in alto a sinistra trascrive l'inizio della prima descrizione di «Industria» contenuta nell'*Iconologia* del Ripa, e a quella si attiene la figura delineata a destra in entrambe le versioni, ignorando il resto del testo. L'accento è dunque posto dal Foggini sull'elmo in testa, che secondo Ripa connota come l'Ingegno sia nell'Industria preponderante, e sulla spada, che la dice pronta a combattere «nei duelli di Fortuna».



2. William Hogarth, *Gli apprendisti al telaio: Indolenza e Industria*, 1747, incisione, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

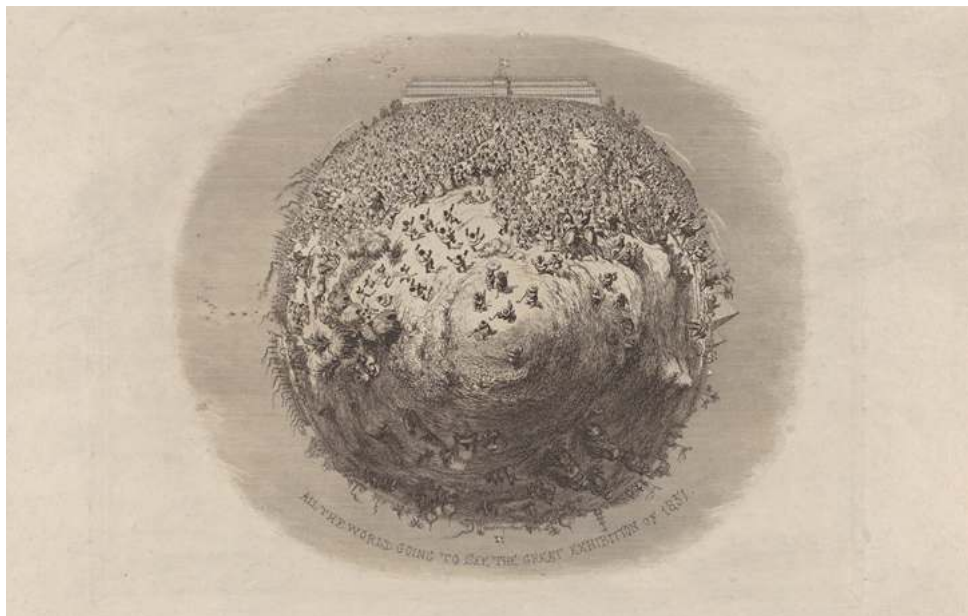
Per Hogarth il termine “industria” ha ancora il significato di industriosità, ma nella raccolta di dodici incisioni da lui pubblicata nel 1747 col titolo *Industry and Idleness*, pensata per l’uso e l’istruzione dei giovani, propone – con felice sintesi – come protagonisti della prima tavola due apprendisti al telaio, legando l’esempio delle conseguenze dei diversi comportamenti di vita alla pratica della tessitura, allora volano dell’industrializzazione.



3. Valentine Green (da Josef Wright of Derby), *Un filosofo mostra un esperimento con la pompa pneumatica*, 1769, mezzatinta, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

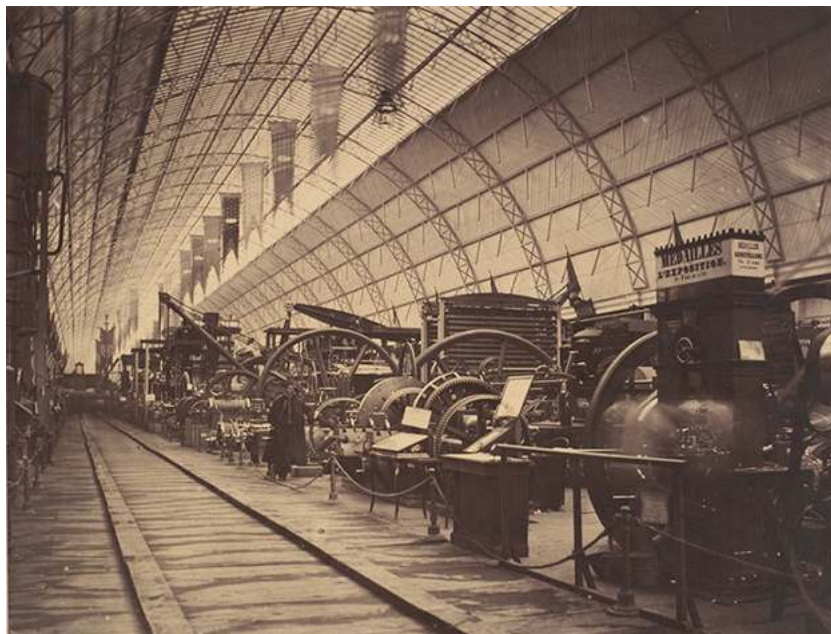
L'opera riproduce il dipinto esposto l'anno prima alla Society of Artists da Wright, il primo pittore professionista ad esprimere lo spirito della rivoluzione industriale. In questo caso l'artista rappresenta nei modi solenni della pittura di storia la dimostrazione del funzionamento della pompa pneumatica, ideata circa un secolo prima da Otto von Guericke e fatta realizzare da Boyle, ma con l'Illuminismo diventata oggetto di attenzione anche di un pubblico di non specialisti, come evidenzia la presenza tra gli astanti di un'elegante signora, di una giovane coppia innamorata e di diversi bambini.



4. George Cruikshank, *Tutto il mondo sta andando a vedere la Grande Esposizione del 1851*, 1851, incisione, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

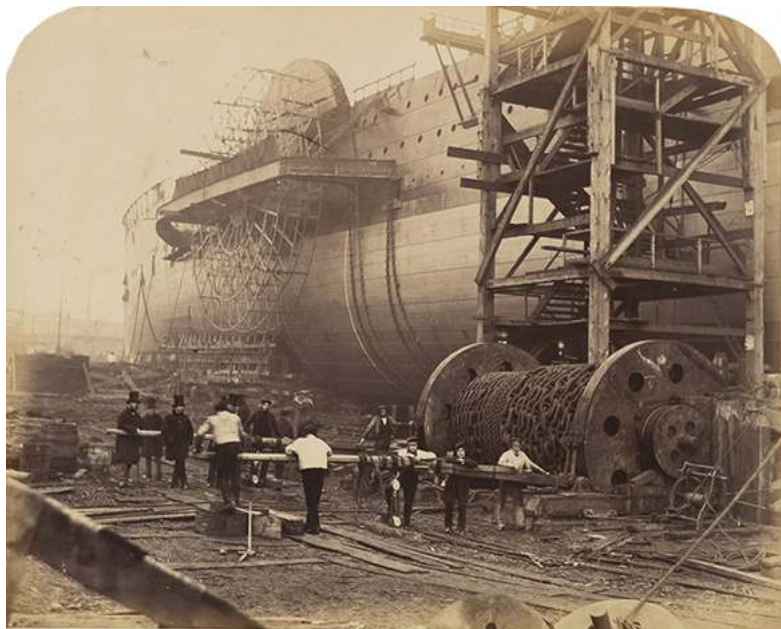
Cruikshank – detto dai contemporanei il moderno Hogart – rappresenta il globo terrestre percorso da un brulicare di imbarcazioni, treni, persone a dorso di cavallo o di cammello, folle a piedi, tutti diretti verso il Crystal Palace di Londra – sede della prima esposizione universale – troneggiante sulla sommità come un nuovo polo: fu l’inizio del trionfo delle merci industriali, stigmatizzato in questa incisione così come da molte coeve voci critiche, quali William Morris, che ne esecrava il cattivo gusto, o Marx, che vi vedeva la negativa affermazione del sistema capitalistico. La storia ci dice che è stato nondimeno vincente.



5. Charles Thurston Thompson, *Macchinari francesi*, 1855, foto stampata su carta salata, da negativo su lastra di vetro, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Thompson, che dal 1856 fu il fotografo ufficiale di quello che è oggi il Victoria and Albert Museum, nato allora come esito della prima esposizione universale di arti e industrie svoltasi nel 1851 a Londra, aveva nel 1855 documentato l'edizione parigina della stessa manifestazione, con poco meno di un centinaio di foto: in questa in particolare emerge una decisa esaltazione della bellezza del manufatto meccanico, con una sequenza di macchine a vapore – nodali protagoniste della rivoluzione industriale – in una fuga all'infinito all'interno di una galleria in ferro e vetro, emblema della nuova architettura degli ingegneri.



6. Robert Howlett, *Uomini al lavoro per il varo della «Great Eastern»*, 1857, stampa all'albumina da un negativo su lastra di vetro, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Un enorme argano in primo piano, protagonista del varo del vapore allora più grande del mondo, lungo circa 211 metri e così pesante che occorsero tre mesi per metterlo in mare. L'«Illustrated London Times» aveva commissionato a Howlett la documentazione della costruzione della nave e in questa inquadratura il fotografo non manca di inserire, sulla sinistra in secondo piano, ma il più vicino agli operai, il suo progettista Isambard Kingdom Brunel, l'ingegnere che ha legato il proprio nome alla trasformazione in senso industriale del paesaggio inglese, costruendo ferrovie, gallerie, bacini di carenaggio, moli e ponti.



7. Charles Frederick Ulrich, *Soffiatori di vetro di Murano*, 1886, olio su tavola, 66,4 x 53,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

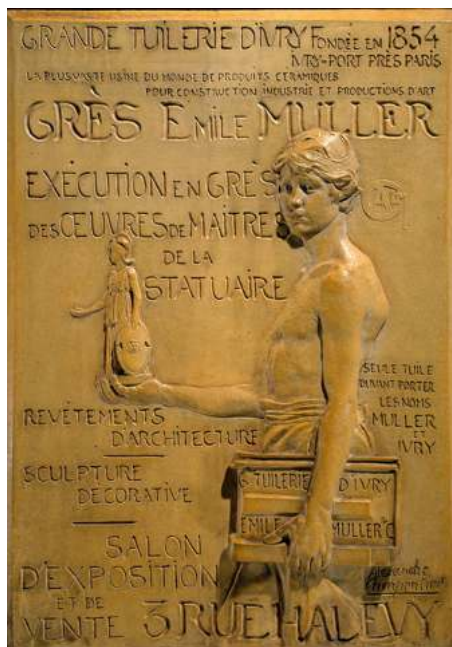
L'accento pittoresco con cui è caratterizzato il dipinto, con le donne – venute a portare il cibo in primo piano – che distraggono dal lavoro il più giovane degli artigiani, evidenzia la volontà dell'artista di esaltare quelle attività in cui abilità umana e sensibilità prevalgono sui meccanismi industriali, soggetto anche di altre sue opere, come *L'incisore di vetri* (Bentonville, Crystal Bridges Museum of American Art), molto amate dai collezionisti dell'epoca e che in questo caso gli valse un ricco premio della National Academy of Design e l'immediato acquisto per il Metropolitan Museum da parte di un gruppo di donatori.



8. Jules-Clément Chaplain, *Medaglia commemorativa per la fondazione a Roubaix dell'École nationale des arts industriels*, 1890, bronzo argentato, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Centro primario dell'industria tessile, Roubaix nel 1876 si dotò per formare le necessarie maestranze di un centro educativo per le arti e le tecniche connesse, che nel 1881 venne direttamente sostenuto dal governo centrale e trasformato in École Nationale des Arts Industriels. La costruzione della sede, inaugurata appunto nel 1890, venne affidata all'architetto Ferdinand Dutert: la medaglia che ricorda l'evento riproduce sullo sfondo del rovescio l'edificio, ma in primo piano pone una figura femminile, allegorica dell'industria della tessitura, con in una mano la navetta del telaio e nell'altra un fiore che il ragazzo seduto di fronte, immagine idealizzata del perfetto allievo, è intento a disegnare.



9. Alexandre-Louis-Marie Charpentier, *Grès Emile Muller*, 1897, gres porcellanato, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Verso la fine del XIX secolo il gres venne apprezzato anche in scultura per la sua capacità di definizione dei minimi dettagli e la ditta Emile Muller, nota per piastrelle ed altre finiture edilizie, si impegnò anche in tale tipo di produzione artistica: esemplare questo bassorilievo formato manifesto, realizzato nello stesso materiale pubblicizzato. L'ideazione fu affidata allo scultore medaglista Charpentier, che simboleggiò l'unione tra arte e industria raffigurando un giovane con una tegola in una mano e nell'altra una statuetta di Atena, evocando la celebrata opera di Fidia in cui è la dea a reggere in mano una vittoria alata.



10. Umberto Boccioni, *Paesaggio con industrie*, 1909, puntasecca, New York, Metropolitan Museum

Foto © Bridgeman Images.

La resa grafica esalta il meticcarsi nel paesaggio di alberi e ciminiere, che danno il ritmo della scansione prospettica, portando lo sguardo lontano dal brullo campo in primo piano, verso la ciminiera posta all'orizzonte. Boccioni, con una formidabile sintesi visiva, riserva al campo oltre metà della parte inferiore della composizione, facendolo percepire come una base da cui si evolve il resto, e agli alberi sostituisce progressivamente le ciminiere che svettano su tutto, con una spinta propulsiva materializzata nelle scie di fumo, linee dinamiche che ci dicono come la fabbrica fosse vista perno di un positivo futuro.

Infanzia

di *Antonella Capitanio*

Se infante è etimologicamente chi ancora non parla, l'infanzia non ha neppure avuto voce nella storia almeno fino al maturarsi della modernità, come testimonianza di riflesso il fatto che in precedenza l'unico bambino ad essere ampiamente raffigurato come tale è Gesù, cui si aggiungono le rappresentazioni delle Natività della Madonna e di san Giovanni Battista: in età medievale le uniche altre raffigurazioni che vedono protagonisti infanti sono solo quelle dei miracolati, con la doppia rappresentazione del piccolo in pericolo o addirittura già esanime e poi vivo grazie all'intervento salvifico di un santo, come nel polittico del beato Agostino Novello di Simone Martini (Siena, Pinacoteca Nazionale), in cui tre dei suoi quattro miracoli raffigurati hanno al centro bambini.

Il Rinascimento segna il vero venire in scena dei piccoli come protagonisti in primo piano (FIG. 1) e – allargando il nostro sguardo a tutta la fanciullezza – non manca di visualizzarne anche un'educazione non coercitiva, nel segno del piacere della cultura, latinamente intesa come *otium*, come nell'affresco di Vincenzo Foppa raffigurante un fanciullo immerso nella lettura, seduto in posizione rilassata in un armonioso spazio architettonico aperto sul paesaggio naturale (Londra, Wallace Collection).

Non tutti avevano però questa opportunità e una visione sintetica della più comune realtà la offre un dipinto (FIG. 2) che raffigura da un lato dei piccoli in braccio a madri che chiedono l'elemosina e dall'altro – all'interno di una chiesa – dei fanciulli che la chierica ci dice già destinati alla vita religiosa, unica speranza per molti di una vita migliore.

Lo spirito della Riforma protestante appare contribuire a far emergere l'immagine dei piccoli nella loro reale identità (FIG. 3), magari intenti nei loro giochi come nel celebre dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio (Vienna, Kunsthistorisches Museum), e farli entrare a far parte della rappresentazione degli interni borghesi (FIG. 4), smarcandoli dall'irrigidimento delle pose dei "principi bambini" (FIG. 5) e dal pietismo nei confronti dei piccoli straccioni, che dalle scene di genere seicentesche trascorre fino alle declinazioni del pittoresco del Settecento e del primo Ottocento (FIGG. 8-9), prima che trionfi finalmente il principio di realtà (FIG. 10).



1. Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di vecchio col nipote*, 1490 ca., tempera su tavola, 62,7 x 46,3 cm, Parigi, Museo del Louvre

© Kim Young Tac. All Rights Reserved 2023/Bridgeman Images.

Ghirlandaio ci offre il primo ritratto di un bambino in dialogo d'affetto con un adulto: lo sguardo del piccolo, il gesto della sua mano dichiarano un'intensità di rapporto nutrito di confidenza e libertà, mentre la solo parziale rappresentazione delle braccia dell'anziano aumenta la suggestione dell'abbraccio. L'identificazione di questo con Francesco Sassetti fa risaltare ancor più la valenza di intimo doppio ritratto privato, per confronto con le pose ufficiali dei figli di Lorenzo il Magnifico raffigurati per lo stesso committente dal medesimo artista nella cappella di famiglia della chiesa fiorentina di Santa Trinita.



2. Ignoto olandese, *Sermone sulla Carità* (o *La conversione di Sant'Antonio*), 1520-25, olio su tavola, 85,1 x 58,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La visualizzazione del sermone sulla carità, che secondo la tradizione avrebbe portato sant'Antonio a disfarsi dei suoi beni e a distribuire il ricavato ai poveri, è occasione per evidenziare come particolarmente colpiti dalle conseguenze dell'indigenza fossero proprio i piccoli, quasi esibiti a muovere ancor più a pietà verso il mondo dei diseredati. Pur nell'evidente triste situazione dei bambini inclusi nel gruppo dei questuanti, spicca la loro vivace partecipazione alla scena, di contro alla compunta, ma un po' distratta e triste serietà dei fanciulli alla celebrazione liturgica.



3. Lucas Cranach il Giovane, *Sinite Parvulos*, 1545-50, olio su tavola, 16,5 x 22,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Il dipinto, con in alto la citazione evangelica – in tedesco – “Lasciate che i piccoli vengano a me e non vietateglielo, perché di questi è il regno di Dio” (Marco, 10,14), rappresenta un tema sacro nodale nel credo riformato, ma insieme coglie l’opportunità per offrire un reale campionario dell’infanzia, dai lattanti nudi ai bambini più grandi che negli abiti e nei modi appaiono adulti in miniatura. Elaborato per la prima volta in questa forma da Cranach il Vecchio, come è noto legato di diretta amicizia a Lutero, il soggetto venne più volte replicato nella sua bottega, che ebbe continuità nell’attività dell’omonimo figlio.



4. Gabriël Metsu, *Kraambezoek* (*La visita alla culla*), 1661, olio su tela, 77,5 x 81,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Il titolo olandese è la definizione di un rituale della buona società locale dell'epoca, con i genitori del neonato che ricevono visite di riguardo in un ambiente della cui opulenza fa parte lo stesso figlio: per la nuova ricca borghesia la nascita diventa un evento sociale, occasione di esibizione del proprio status in un ambiente appositamente parato, spesso immortalato in una rappresentazione pittorica, che in questo caso venne addirittura celebrata in una composizione poetica di Jan Vos, letterato al servizio dello stesso committente del dipinto, Jan Jacobsz Hinlopen, mercante di tessuti ad Amsterdam e collezionista d'arte.



5. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Maria Teresa infanta di Spagna*, 1645 ca., olio su tela, 148 x 102,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Martínez del Mazo, collaboratore e genero di Velázquez, raffigura qui la figlia di primo letto di Filippo IV all'età di circa sette anni: perfettamente compresa nel suo ruolo regale anche nella gestualità, la bambina è già abbigliata, acconciata e ingioiellata come un'adulta, costretta in abiti ossequiosi dei capricci della moda da donna, comprese le sottostrutture non certo idonee ad un sano sviluppo corporeo. Immagine di un'infanzia sostanzialmente negata, è obbligata anche a seguire l'etichetta funebre, vestendo nel colore del lutto – eccetto alcuni nastri rossi – per la morte della madre avvenuta l'anno prima.



6. Jean-Siméon Chardin, *Bolle di sapone*, 1733-34, olio su tela, 61 x 63,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Il maestro del più raffinato realismo settecentesco ha raffigurato vari fanciulli con i loro giochi, come la bambina col volano (Firenze, Galleria degli Uffizi) o il ragazzo con la trottola (Parigi, Museo del Louvre), ma in questo caso fare bolle di sapone – soggetto già diffuso nella pittura di genere seicentesca olandese, da lui replicato più volte e presentato al Salon del 1739 – è una metafora di un'esistenza effimera: la mortalità infantile era un evento consueto e il rappresentare un bambino che sbuca appena dal muro, intento a guardare la bolla, sembra suggerire che potrebbe non riuscire ad affacciarsi alla vita adulta.



7. Francisco Goya, *Manuel Osorio Manrique de Zuñiga*, 1787-88, olio su tela, 127 x 101,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

L'associazione di una funzione educativa al giocare dei bambini si afferma a partire dalla pubblicazione dei *Pensieri sull'educazione* di Locke, edito in Inghilterra nel 1693 e tradotto in francese già nel 1695. Con l'industrializzazione settecentesca i piccoli diventano oggetto del mercato dei giocattoli, che compaiono come ulteriore simbolo di status in molti ritratti di famiglia: ma il gioco può anche continuare ad essere un uccellino, come si vedeva in molte Madonne con Bambino trecentesche e ancora compare in questo ammiratissimo ritratto del figlio del Conte di Altamira, noto col titolo *Ragazzo in rosso*.



8. Thomas Gainsborough, *Ragazzo con gatto – Mattina*, 1787, olio su tela, 150,5 x 120,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La rappresentazione idealizzata di bambini poveri era un soggetto amato nella pittura di genere del Settecento inglese, con una prevalenza di un approccio estetico rispetto a quello sociale, tanto che Gainsborough – che qui ritrae un povero bambino di campagna cui sappiamo aveva tentato di offrire un futuro migliore – ha dipinto anche le sue stesse figlie come contadinelle. In Inghilterra già nel secolo precedente avevano avuto grande successo di mercato i quadri raffiguranti piccoli mendicanti realizzati dallo spagnolo Murillo, a una cui versione del *Gesù Bambino come Buon Pastore* (Lane Collection) è in parte ispirato questo dipinto.



9. Franz Ludwig Catel, *Primi passi*, 1820-25, olio su tela, 47,6 x 37,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La raffigurazione del bambino che inizia a camminare è un soggetto variamente reiterato nella pittura tra Sette e Ottocento: se Fragonard e Marguerite Gérard ne offrono una versione tutta al femminile, in linea col pensiero di Rousseau (Cambridge, MA, Fogg Art Museum), al Salon del 1796 Jacques Sablet ne propone una in cui si accentua la simbologia del distacco dalla madre (Forlì, Museo Civico). Catel declina invece il tema in termini di visione pittoresca della vita in Italia, col bambino che cammina scalzo, gli adulti in costumi tradizionali, una delle donne intenta in piedi a filare e in primo piano il raccolto dei campi che si intravedono al di là delle arcate aperte su un solare paesaggio.



10. Honoré Daumier, *La lavandaia*, 1863 (?), olio su tavola, 48,9 x 33 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images

La piccola figura, che arranca sulla scala per mano alla madre carica dei panni lavati al fiume, è immagine di rara sintesi di una fatica del vivere che i bambini meno fortunati condividevano con gli adulti sin da piccoli. Daumier, come sempre acuto osservatore della realtà, ferma splendidamente – senza pietismi, e con una carica affettiva condensata nella tenerezza della donna volta verso la bimba ad aiutarla – una scena che poteva quotidianamente vedere dal suo studio sul lungo Senna dove le lavandaie scendevano per il loro lavoro e che doveva colpirlo non poco, visto che replicò altre due volte lo stesso soggetto.

Libertà/Rivoluzione

di Chiara Savettieri

La personificazione della Libertà risale all'antica Roma ed è esemplificata in monete che la raffigurano come una donna che tiene uno scettro e il *pileus*, un copricapo che veniva dato ai liberti. Si fissa dunque un elemento destinato ad avere successo fino in età contemporanea: la Libertà è associata al suddetto copricapo e alla figura femminile. In età moderna, l'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa fissa tre tipologie iconografiche, tra cui la *Libertà conquistata attraverso il valore*: una figura muliebre con una clava nella mano sinistra e nella destra un *pileus*. Il copricapo, associato o meno alla donna, è stato utilizzato in vari stati europei nei contesti politici più disparati assumendo significati di volta in volta diversi (FIGG. 1-2). In Gran Bretagna lo stesso simbolo come emblema di Libertà si riscontra nelle monete volute da Guglielmo III d'Orange, che celebrano la Gloriosa Rivoluzione, e nella pubblicistica antipapale in cui la Libertà può identificarsi con una figura con un bastone, che sostituisce la clava di Ripa, da cui pende il *pileus* (FIG. 3). Durante e dopo la Rivoluzione americana, la Libertà/America è una giovane indiana (FIG. 4): si assiste dunque alla sua identificazione con uno stato nazionale tout court e quel che è più interessante, in questo caso, è l'identificazione con una indigena amerinda. Il copricapo penetra anche nella pubblicistica abolizionista americana (FIG. 5). Durante la Rivoluzione francese Libertà/Francia/Repubblica tendono a coincidere (FIG. 6), come è il caso della personificazione della Repubblica francese di Antoine-Jean Gros (FIG. 8), in cui fa la sua comparsa il seno scoperto. Nella Francia rivoluzionaria, le variazioni più interessanti sono la sostituzione del *pileus* col berretto frigio rosso, utilizzato anche nelle stampe abolizioniste (FIG. 7), e la presenza, al posto del bastone o della clava, di una picca. Anche in Italia si diffonde l'immaginario rivoluzionario, talora, come nella Venezia dopo il Trattato di Campoformio, in una chiave critica e antifrancese (FIG. 9). La Libertà perde il suo carattere statico tipico dell'iconografia delle allegorie e diventa una popolana che corre nelle barricate nel celebre dipinto di Delacroix (FIG. 10).



1. Jacques Jonghelinck, *Promulgazione dell'Editto perpetuo*, 1577, metallo, Princeton, Princeton University Library

Moneta d'argento per celebrare la cacciata delle truppe spagnole dall'Olanda. La Libertà è qui nuda e tiene in mano un *pileus* modernizzato, che assomiglia ai cappelli allora in voga.



2. Philipp Heinrich Müller, *La battaglia di La Hogue*, 1692, metallo, Princeton, Princeton University Library

Medaglia in metallo ricoperta di rame, che celebra la vittoria britannica sui francesi nella battaglia navale di La Hogue (23 maggio 1692), che bloccò i tentativi espansionistici di Luigi XIV. Guglielmo III, vestito come un imperatore romano, è incoronato dalla Vittoria, accanto a lui, a sinistra, l'Irlanda con un'arpa e a destra la Libertà, raffigurata secondo l'iconografia olandese col *pileus*, anche se in questo caso è vestita.



3. Anonimo, *Protestantism and Liberty; or The Overthrow of Popery and Tyranny*, 5 September 1757, stampata da Thomas Ewart, incisione, Londra, British Museum

© The Trustees of the British Museum.

L'incisione, che allude alle prime fasi della Guerra dei Sette Anni, è giocata sulla contrapposizione tra il Protestantismo e la Libertà a sinistra, accompagnati da Fede, Giustizia, Speranza, Carità, e il papa che tenta di rovesciare Verità, la Superstizione in preghiera, e la Tirannia a destra. La Libertà, rappresentata vicino a una colonna col *pileus*, si trova al lato opposto della Tirannia.



4. Edward Francis Burney, *Allegoria dell'America*, fine XVIII secolo, disegno, New Heaven, Yale Center for British Art

Yale Center for British Art, New Heaven.

America e Libertà coincidono: una giovane indiana tiene il bastone col *pileus*, mescolando così esotismo e riferimento all'antico. La personificazione del Continente americano nei secoli passati era stata spesso raffigurata come una nativa americana dalle fogge esotiche, seguendo peraltro le indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1603). Tuttavia nel disegno di Burney (1760-1848) questa tradizione iconografica si mescola in modo inedito con quella della Libertà, generando una sorta di ossimoro visivo, pensando al tragico destino degli amerindi nel secolo successivo.



5. Samuel Jennings, *La Libertà spiega le Arti e le scienze, ovvero Il genio dell'America incoraggia l'emancipazione dei neri*, 1792, olio su tela, 153 x 190 cm, Philadelphia, Library Company of Philadelphia

Library Company of Philadelphia, Philadelphia.

Jennings, pittore di Philadelphia, realizzò questa tela per la Library Company della città, che sosteneva l'abolizione della schiavitù dei neri: il dipinto è un'emblematica espressione di questa visione politica. La Libertà, biancovestita con ai piedi delle catene spezzate, tiene un bastone col *pileus* e impartisce lezioni a una donna e uomini neri, mentre in primo piano si stagliano oggetti simboleggianti la pittura, scultura architettura e musica. Il mappamondo è raffigurato in modo tale che l'occhio dello spettatore cada su Santo Domingo (Haiti), colonia francese in cui nel 1791 era scoppiata una rivolta degli schiavi. Sullo sfondo, dei neri festeggiano attorno al palo della Libertà, mentre uno suona uno strumento di origini africane, il banjo.



6. *Repubblica Francese*, 1792, moneta, collezione privata

Foto © Fine Art Images / Heritage Images / Alamy Stock Photo.

Il 22 settembre 1792, la Convenzione Nazionale stabilisce che il nuovo sigillo deve raffigurare «una donna che si appoggia con una mano a un fascio, e nell'altra mano tiene una lancia con un berretto di libertà sulla punta». Nasce così la figura di Marianne, incarnazione a un tempo della Francia e della Libertà.



7. Louis Simon Boizot (da), *Moi Libre aussi*, 1792, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

© 2023 BNF, Paris

Un giovane nero di profilo, secondo la nobile tradizione numismatica antica, col berretto frigio rosso – simbolo di libertà che sostituisce il *pileus* –, diventa l'emblema della pubblicistica abolizionista rivoluzionaria in Francia.



8. Antoine-Jean Gros, *La République*, 1794, olio su tela, 73 x 61 cm, Versailles, Musée National du Château

© RMN - Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

Gros raffigura la Repubblica/Libertà come una donna dotata di fascio littorio, elmo, picca (che rimandano a una dimensione combattiva), berretto frigio, archipendolo (simbolo di giustizia), con l'abito tricolore. L'artista si ispira a un disegno raffigurante la Repubblica francese di Jean-Baptiste Wicar del 1793 (Roma, Museo Napoleonico), in cui però non emerge il tricolore e manca l'archipendolo. In entrambi i casi, la donna ha il seno scoperto, forse esemplato sul modello iconografico dell'Amazzone.



9. Anonimo, «Pietà, sorella libertà» «È troppo tardi, Pantaloni», incisione, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati/Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

Il trattato di Campoformio (1797) sancì la cessione da parte di Napoleone di Venezia, che così perdeva la sua indipendenza, Istria e Dalmazia all'Austria, la quale in cambio riconobbe la Repubblica Cisalpina. Durante l'occupazione francese la città aveva visto il destarsi di un'intensa attività politica che alimentava la speranza di un'unione con la Cisalpina per una futura unità italiana. La delusione dei patrioti veneti fu fortissima come rivela questa amara incisione.



10. Eugène Delacroix, *La Libertà guida il popolo*, 1830, olio su tela, 260 x 325 cm, Parigi, Museo del Louvre

Foto © Bridgeman Images.

L'opera, esposta al Salon del 1831, commemora le tre giornate insurrezionali del 1830 contro il governo liberticida di Carlo X, che finì per andare in esilio. Il precedente di questa Marianne-Libertà col seno scoperto è il dipinto di Gros (FIG. 8), ma Delacroix trasforma la tipologia dell'allegoria, statica e solenne, in una donna del popolo che corre tra le barricate, armata di baionetta mentre innalza la bandiera della Francia: picca e berretto frigio scompaiono per far posto a un'immagine più realistica e audace.

Melanconia

di Sonia Maffei

Il termine “melancolia” (dal greco *μελαίνα χολή*, latino *atra bilis*, ‘bile nera’) si colloca in origine nella sfera della medicina greca e si lega alla teoria ippocratea dei 4 umori (bile gialla, bile nera, sangue e flemma) secondo la quale il temporaneo predominio di un umore sugli altri, alterando l’equilibrio interno del corpo, porta l’uomo alla malattia e talvolta alla morte. A partire da Galeno si afferma invece la teoria dei 4 temperamenti (collerico, malinconico, sanguigno, flemmatico) associati a qualità e inclinazioni stabili nell’uomo, teoria che ha una fortuna lunghissima con interessanti attestazioni anche nel Rinascimento. Nel Cinquecento le varie raffigurazioni del tema, sempre proposto in composizioni tetrastiche, sono riconducibili a due diverse tradizioni figurative: nella prima i temperamenti sono figure isolate identificabili da specifici attributi (FIG. 1), nella seconda i quattro tipi sono espressi da scene narrative (FIG. 2).

Il tema della malinconia si stacca dal gruppo dei temperamenti e inizia ad avere particolare fortuna a partire dal Quattrocento, quando, grazie soprattutto a Marsilio Ficino (FIG. 3) e ad Agrippa di Nettesheim, il concetto assume un valore socialmente rilevante e si lega alla definizione dell’uomo di genio e poi a quella dell’artista. Si sviluppa così un’iconografia simbolica specifica per questo singolo concetto, che non trova corrispondenze con le figurazioni precedenti, nelle quali i quattro temperamenti erano equamente inseriti nel sistema tetrastico, in un insieme coeso e compatto, in cui nessuno degli elementi aveva goduto di una particolare rilevanza e veniva fruito in assoluta autonomia.

L’immagine simbolo di questa nuova concezione creativa dell’umor malinconico è certamente la notissima incisione *Melencolia I* di Albrecht Dürer (FIG. 4), nella quale l’artista esprime tutta la sua raffinata consapevolezza nel potere comunicativo dei simboli. Il nesso profondissimo che essa stabilisce tra la malinconia e l’artista, tra la malinconia e l’uomo di genio è espresso in termini figurativi così chiari e con una formula così felice da essere assunto a modello di molte opere. In generale nel corso del Cinquecento gli artisti si appropriano della composizione riutilizzandola soprattutto in forma semplificata, come nel caso dell’incisione di Sebald Beham (FIG. 5), che organizza l’immagine intorno a tre attributi successivamente ripresi più volte: il libro, il *gestus melancholicus* e le strumentazioni a esso abbinate, in particolare il compasso (FIG. 6). Il merito di Dürer è stato soprattutto quello di aver saputo identificare un

chiaro simbolo della natura intellettuale del lavoro dell'artista e in questo senso l'incisione può essere intesa come una sorta di autoritratto idealizzato. L'efficacia della formula nel suo legame con l'autoconsapevolezza dell'artista è testimoniata dalla sua grande fortuna anche oltre il Cinquecento, come attesta il caso esemplare di Charles Errard, figura di artista consapevole e colto, tra gli esponenti europei più interessanti del classicismo seicentesco, che ritrae il padre Charles Errard il Vecchio, citando l'incisione düreriana (FIG. 7).

L'inserimento della *Malinconia* come voce autonoma all'interno dell'*Iconologia* di Cesare Ripa sancisce, a partire dalla fine del Cinquecento, l'inclusione del tema tra le figure canoniche della pittura allegorica europea (FIG. 8), anche se sarà la voce *Meditazione* ad assorbire con maggior efficacia lo spettro di significati associati al termine per gli artisti successivi (FIG. 9).



1. Virgil Solis da Georg Pencz, *I quattro temperamenti*, 1530-62, incisione a bulino, tavv. 1-4, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art

Foto © Minneapolis Institute of Arts/Bridgeman Images.

Secondo la teoria dei 4 temperamenti, le persone, per loro struttura, hanno un'inclinazione ad avere malattie specifiche: alcuni cadranno più facilmente in preda a mali legati alla collera, altri al flegma, altri al sangue altri ancora alla bile nera, e anche il loro profilo interiore e psicologico ne risulterà fortemente condizionato. Le quattro incisioni identificano allegoricamente i 4 temperamenti attraverso l'uso di simboli che esplicitano anche il rapporto con i quattro elementi (per il flemmatico l'acqua, per il collerico il fuoco, per il malinconico la terra e per il sanguigno l'aria rappresentata dalle nubi su cui siede la figura). Un ricco bestiario simbolico accompagna ogni complessione (civetta e asino per il flemmatico, leone e aquila per il collerico, pavone e cavallo per il sanguigno). Il malinconico, che è accompagnato da un alce e dal cigno, sacro ad Apollo, è raffigurato con una figura che, pur negli abiti classici, mostra riprese essenziali dall'invenzione dureriana, come il *gestus melancholicus* della mano appoggiata al mento e la presenza del compasso.



¶ Sanguineus.
 Unser complexion sind von lusten vil.
 Darumb seþ wir hochmütig one 3pl.



¶ Colericus.
 Unser complexion ist gar von feuer.
 Schlahē vñ kaegeñ ist vnser abentruē.



¶ Flegmaticus.
 Unser complex ist mit wasser mecz getan.
 Darum wir sabulū ot mit mügen lan.



¶ Melencolicus.
 Unser complexion ist von erden trüch.
 Darüb seþ wir schwärmütigkeþ gleich.

2. *Le 4 complexioni*, in *Teutsch Kalender*, J. Blaubirer, Augsburg 1482, c. 49v, München, Bayerische Staatsbibliothek

La xilografia raffigura i 4 temperamenti, identificati da scene che rivelano le caratteristiche principali di ogni tipo umano determinato dall'umore prevalente: il sanguigno è identificato da un giovane che abbraccia la sua amata, il collerico da un uomo che picchia la moglie, il flemmatico da un paggio intento a far musica con la sua dama, il malinconico da un uomo addormentato su una tavola in compagnia di una donna che ha interrotto il suo lavoro di filatura e sembra abbandonarsi al torpore. La scena mostra il vizio dell'accidia, la pigrizia peccaminosa con cui nel Medioevo si caratterizzava il malinconico. Nel Cinquecento, quando l'associazione della malinconia con la riflessività creativa diviene canonica, l'umor melanconico viene positivamente raffigurato mentre svolge un'attività intellettuale e si astrae pensoso dal mondo.



3. *Malinconia*, in *Das buch des Lebens Marsilius Ficinius zu Florentz*, Johann Grüniger, Strassburg 1508 ca., cap. XVIII

La grande innovazione che porta alla rivalutazione positiva degli influssi di Saturno, al mito della creatività artistica e della malinconia come genialità tormentata è attribuita da tempo a Marsilio Ficino. Il filosofo nel suo *De triplici vita* riprende l'idea che i malinconici siano uomini di genio dallo pseudo Aristotele, e la fonde alla teoria del furore platonico. La sua interpretazione trasforma la malinconia, da malattia gravosa e oscura, in un dono singolare e divino. Per Ficino, l'ispirazione melanconico-saturnina era soprattutto patrimonio dei letterati e dei filosofi ma non degli artisti. Tuttavia, i tempi erano maturi per una diversa valutazione dell'arte: Agrippa di Nettesheim, nel *De Occulta Philosophia*, aggiunge al letterato e al poeta anche l'artista nel gruppo dei creativi coinvolti dall'influsso saturnino. Per Agrippa, Saturno influenza l'uomo di genio secondo una gradazione: il livello più basso è occupato dall'artista, il secondo dal filosofo e il terzo da colui che ha una conoscenza e intuizione così profonda da aver il dono del vaticinio. Nella xilografia dedicata al tema nell'edizione tedesca del *De triplici vita* di Ficino, vediamo la figura del malinconico seduto in una stanza, pensieroso e con il tipico gesto della mano appoggiata alla guancia, mentre viene alleviato da un musicista. La strumentazione che si vede nella stanza, con un mantice attivato da un congegno a ruota che fomenta il fuoco da usare per un crogiuolo, lo identifica come un filosofo naturale, intento a sperimentare le leggi naturali della fusione dei metalli.



5. Hans Sebald Beham, *Melencolia*, 1539, incisione, New York, Metropolitan Museum

Foto © Bridgeman Images.

L'incisione riprende la stampa dureriana, semplificandone la composizione e dando una connotazione classica alla figura principale. Nell'immagine rimangono centrali il gesto della mano appoggiata alla gota, il libro e il compasso, qui utilizzato per misurare una sfera, con un'attitudine che ricorda l'iconografia medievale del *deus artifex* intento a misurare il mondo, chiaro riferimento all'atto di creazione tipico del malinconico. In primo piano, oltre alla sega, una sgorbia e un righello, indicatori di attività artistiche, un crogiolo e due contenitori chiusi alludono alle attività alchemiche, tradizionalmente legate all'umore saturnino.



6. Hans Döring, *Saturno con putto malinconico*, in Reinhard Graf zu Solms, *Eyn gesprech eines alten erfahren kriegsmanns und bawmeysters...*, Schöffern, Mainz 1535, xilografia

L'incisione si trova sul verso del frontespizio del volume dedicato alle opere di fortificazione del teorico militare Reinhard Graf zu Solms. La raffigurazione, pur ispirandosi all'incisione di Dürer, rende più esplicito il rapporto tra il genio malinconico e Saturno, qui raffigurato nell'iconografia tipica, mentre, con in mano una falce, divora uno dei suoi figli e siede sul carro trainato da draghi, inviando i suoi influssi astrali sugli uomini, come nelle raffigurazioni dei "figli dei pianeti". Il fanciullo alato, caratterizzato dal *gestus melancholicus*, tiene in mano un compasso e un libro ed è seduto su una sfera che reca il simbolo del pianeta Saturno; sotto di lui diversi strumenti già presenti nell'incisione di Dürer, richiami allusivi alle attività creative e scientifiche proprie di questo temperamento. Qui il rimando alla malinconia serve ad esaltare la figura dell'architetto militare, associato, per la natura intellettuale del suo lavoro, all'uomo di genio e sottoposto agli influssi benefici della creatività saturnina. Nell'iscrizione che accompagna la raffigurazione, Saturno, che si definisce «vecchissimo» (*grandaevus*) e «lento» (*tardus*) oltre che distruttore, confessa di aver scatenato le ire di Marte, per aver reso possibile la costruzione di fortezze sicure e a prova di assalti. Il dio invita chi volesse dedicarsi all'architettura militare a seguire gli insegnamenti del putto raffigurato nell'incisione, sviluppando così il particolare talento che il pianeta concede a chi riceve le sue influenze astrali.



7. Charles Errard, *Ritratto di Charles Errard il Vecchio come artista malinconico*, 1628, acquaforte, 19,3 x 18,7 cm, collezione privata

Charles Errard, che come direttore dell'Accademia di Francia fu tra i promotori di un vasto programma di diffusione di modelli classici tra gli artisti francesi, raffigura qui il padre cinquantottenne, con gli attributi dell'uomo di genio. La ripresa dell'incisione düreriana è particolarmente evidente, sia nella scelta del *gestus melancholicus* sia nel compasso che il pittore reca in mano. Inoltre la ghirlanda di *teutricon* dell'incisione düreriana qui diventa una corona d'alloro, elemento che nobilita ulteriormente il pittore, raffigurato nella profondità dell'atto creativo, avvolto da una manto di tipo classico. L'iscrizione «Charle Errard / De Bresuire Pintre ord. du Roy / Aagé de Cinquante huit ans / 1628», indica la data, l'età e il grado del ritrattato, che nel 1621 aveva ricevuto il titolo di «pittore ordinario del re» Luigi XIII.



8. *Allegoria della Malinconia*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Tozzi, Padova 1611, p. 324

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

L'*Iconologia* di Cesare Ripa, oltre a definire l'immagine del temperamento malinconico, dedica una voce apposita all'allegoria della Malinconia, scegliendo un'iconografia che non ha alcun rapporto con l'incisione di Dürer. Non troviamo qui nessuno degli elementi presenti nella composizione tedesca, né il gesto del genio alato, né il compasso: «Donna vecchia, mesta, e dogliosa; di brutti panni vestita, senza alcun ornamento; starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, et ambe le mani sotto il mento, e vi sarà a canto un albero senza fronde e fra i sassi. Fa la malinconia nell'uomo quegli effetti istessi che fa la forza del verno ne gl'alberi e nelle piante, li quali agitati da diversi venti, tormentati dal freddo, e ricoperti dalle nevi, appariscono secchi, sterili, nudi, e di vilissimo prezzo; però non è alcuno che non fugga come cosa dispiacevole la conversazione de gli uomini malinconici. Vanno essi sempre col pensiero nelle cose difficili, le quali se gli fingono presenti e reali, il che mostrano i segni della mestizia e del dolore». Ripa abbandona la complessità concettuale propria della composizione düreriana per un'allegoria più semplice che riduce il suo campo semantico soprattutto all'aspetto psicologico, un cambiamento che riflette anche un diverso clima culturale: a Ripa interessa stilare un cristallino linguaggio degli "affetti", allegorie semplici e chiare capaci di comporre il nuovo orizzonte espressivo della pittura europea.



9. Domenico Fetti, *La malinconia o la meditazione*, 1618, olio su tela, 179 x 140 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Foto © Bridgeman Images.

La composizione si ispira all'incisione düreriana, interpretandola in chiave cristologica e moralistica, anche su influsso della voce *Meditazione* dell'*Iconologia* di Ripa. L'immagine è drammaticamente dominata dalla donna inginocchiata, immersa nelle sue riflessioni nel tipico atto del malinconico, ma qui intenta a fissare un teschio, riferimento alla *vanitas* e all'effimero piacere dei beni terreni. I riferimenti alla creatività tipica del malinconico cinquecentesco (il libro aperto a terra, i pennelli, la scultura antica, il globo celeste, il compasso) si aprono qui a nuove prospettive religiose, come mostra il simbolismo della vite sul muro che sovrasta la figura, riferimento Gesù che nel *Vangelo* di Giovanni (5, 1) è la «vera vite».

Museo

di Antonella Gioli*

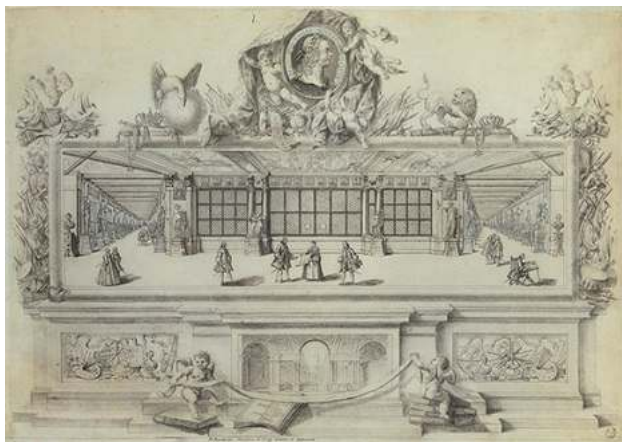
Tesori, studioli, camerini, gallerie, raccolte, collezioni... il risultato del processo di raccogliere, ordinare ed esporre oggetti ritenuti per varie ragioni significativi assume nei secoli termini diversi, secondo i diversi accenti descrittivi (per oggetti, spazi, caratteristiche, funzioni) e contesti di valore e significato (religiosi, materiali, simbolici, spaziali, ostensivi, rappresentativi, culturali, politici, ideologici). Il termine antico dell'ellenistico *Mouséion* – luogo sacro alle Muse –, annesso alla grande Biblioteca reale di Alessandria d'Egitto, rimane invece quasi sottotraccia, emergendo solo in episodi circoscritti ma di grande significato culturale, quali il *Musaeum* di Paolo Giovio sul lago di Como e il *Musaeum* di Federico Borromeo a Milano.

Da metà del Settecento, invece, il termine “museo” esplode: dal *Museum Veronense* di Scipione Maffei a Verona, all'*Herculanense Museum* di Portici, ai Museo Pio-Clementino e Museo Capitolino di Roma, fino al *Muséum Central des Arts* poi *Musée Napoléon* a Parigi. Non è ovviamente un mero dato terminologico, e nemmeno solo questione di tipologie di raccolte o di specificità di architetture: dietro al successo del museo agisce soprattutto la progressiva affermazione del piano culturale e scientifico, della funzione educativa, della dimensione “pubblica” – nelle declinazioni di opinione destinazione proprietà – della politica culturale delle nazioni. Tutti elementi che rendono il museo un elemento fondante della modernità.

Tale processo, non lineare e privo di contraddizioni, è leggibile anche nelle immagini dedicate in vario modo al museo: riproduzione di opere, come da tradizione, ora sistematizzate in cataloghi scientifici; vedute in cui gli effetti scenografici e il carattere ideale lasciano il passo a precise interazioni di spazi, opere, pubblico; raffigurazioni celebrative o satiriche degli atti di formazione e “utilizzo” dei musei.

Queste e molte altre immagini sono sia testimonianza documentaria, sia interpretazione e diffusione visiva di fatti e forme del museo. Ma non solo. Sono anche all'origine di quella “immagine del museo” che oggi, in tempi di Instagram e *location*, è parte ineludibile della contemporanea idea di museo e, perfino, della nostra cultura visuale.

* Professore associato di Museologia, Critica artistica e del Restauro all'Università di Pisa.



1a. Benedetto Vincenzo De Greyss, *Veduta generale della Galleria degli Uffizi*, 1758 ca., matita su carta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Foto © Scala, Firenze. Su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo.



1b. Giuseppe Magni, *Parete della Tribuna*, 1760 ca., matita e inchiostro su carta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Su concessione del MIC-Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Il domenicano De Greyss e aiuti riproducono in più di 100 disegni in due copie, a matita e a penna, secondo partizioni frontali e regolari, dipinti e statue nella loro precisa collocazione espositiva. Nel 1759 i primi tre tomi vengono consegnati a Vienna al granduca di Toscana e imperatore Francesco Stefano di Lorena, ma poi la lenta e non riproducibile opera viene progressivamente abbandonata.



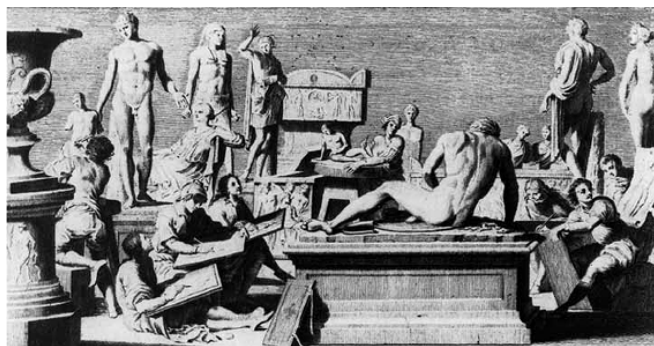
2. Johann Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, 1772-78, olio su tela, 124 x 155 cm, Royal Collection at Windsor Castle

Royal Collection Trust/© His Majesty King Charles III, 2023/Bridgeman Images.

3. Johann Zoffany, *Charles Towneley and his Friends in the Towneley Gallery, 33 Park Street, Westminster*, 1781-1790 e 1798, olio su tela, 127 x 99 cm, Burnley, Towneley Hall Art Gallery and Museum

© Towneley Hall Art Gallery and Museum/Bridgeman Images.

Stessi codici visivi – a scala diversa – per le due facce del *Grand Tour*: tradizionale veduta di galleria, *conversation piece*, sintesi in un unico ambiente di opere dislocate in vari luoghi. Ma in un dipinto i visitatori inglesi sono nella Tribuna di Firenze, florilegio delle raccolte dinastiche fiorentine; nell'altro sono le antichità – in primo piano il *Discobolo* di Villa Adriana scoperto e aggiunto successivamente – a essere a Londra, in una continua emorragia di opere da Roma.



4. Giovanni Domenico Campiglia inv. e dis., Pietro Antonio Pazzi inc., *Giovani artisti al Museo Capitolino*, bulino, da Giovanni Gaetano Bottari, *Del Museo Capitolino. Tomo terzo contenente Statue*, Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1755, p. IX

La vignetta, che apre il testo del terzo tomo del catalogo delle raccolte in Palazzo Nuovo al Campidoglio, evidenzia la pratica della copia dei modelli antichi – il *Galata morente*, la *Venere capitolina*... – alla base della formazione artistica e, dunque, del valore formativo del museo.



5. Francesco Miccinelli dis., Vincenzo Feoli inc., *Veduta in prospettiva della Stanza rotonda ove è situata la Biga nel Museo Pio-Clementino*, 1790 ca., acquaforte e bulino, 617 x 712 mm, Sistema Museale Urbano Lecchese, Galleria d'Arte Moderna

Musei Civici di Lecco.



6. Vincenzo Feoli, *Figure nella Stanza rotonda ove è situata la Biga nel Museo Pio-Clem.no*, 1790 ca., bulino, 143 x 212 mm, Londra, British Library

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Le *Vedute del Museo Pio-Clementino* di Vincenzo Feoli riproducono sistematicamente in 24 grandi tavole, tra geometriche e prospettiche con visitatori, gli spazi trasformati e realizzati per esporre la straordinaria raccolta papale di antichità. Le accompagna un piccolo album di 14 fogli che per ogni ambiente riporta le teste delle statue con le rispettive identificazioni, offrendo una sorta di indice visivo come guida alle sontuose tavole. Acquistabili sia come raccolta sia come singola stampa, le *Vedute* ebbero ampia e duratura diffusione anche all'estero.



7. Hubert Robert, *Projet pour éclairer la galerie du Musée par la voûte, et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local, dit aussi Projet pour la Transformation de la Grande Galerie*, 1796, olio su tela, 115 x 145 cm, Parigi, Museo del Louvre

Foto © Photo Josse/Bridgeman Images.

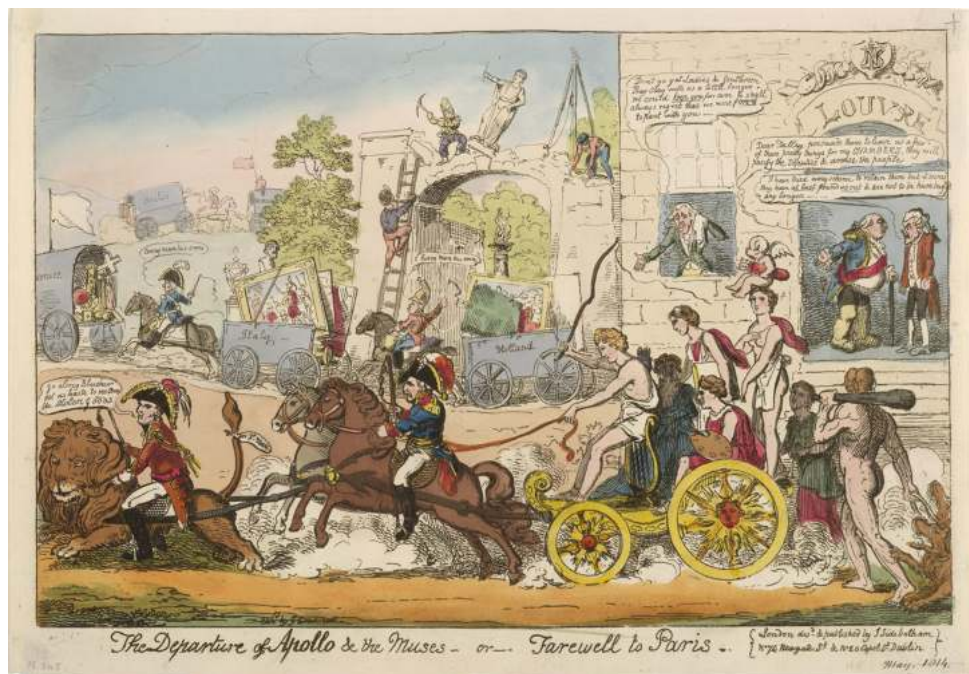
In diversi dipinti Robert ambienta le proposte architettoniche relative alla Grande Galerie e ad altri spazi del Muséum Central des Arts; in questo, la questione centrale dei lucernari e della scansione spaziale si fonde con un particolare accento – reale o promozionale? – alla varietà, quantità e “libertà” del pubblico: artisti, visitatori, molte donne.



8. Benjamin Zix, *Cortège nuptial de Napoléon Ier et de Marie-Louise d'Autriche à travers la Grande Galerie du Louvre, le 2 avril 1810*, 1810-11, grafite, penna e inchiostro nero, acquarello, 82 x 230 cm, Parigi, Museo del Louvre

© Musée du Louvre RMN-Grand Palais/Michel Urtado/Dist. Foto Scala, Firenze.

Con grande precisione Zix riproduce personaggi e cerimoniale, opere e *accrochage*, partimenti e rinnovamento architettonico della Grande Galerie, percorsa dal corte nuziale che dal Palais des Tuileries va verso il Salon Carré trasformato in cappella. Il disegno in due parti – qui la metà di destra con la coppia imperiale al bordo sinistro e alla parete i dipinti di Raffaello portati dall'Italia –, destinato a decorare un vaso di Sèvres, e altre immagini di Zix documentano l'utilizzo autocelebrativo dell'ormai Musée Napoléon.



9. George Cruikshank, *The Departure of Apollo & the Muses, or Farewell to Paris*, acquaforte colorata a mano, 250 x 355 mm, pubblicata da J. Sidebotham, London e Dublin 1815, Londra, British Museum

© The Trustees of the British Museum.

Cruikshank, che nella stampa *Seizing the Italian Relics* aveva denunciato le “razzie” dell’esercito francese a Roma, raffigura qui la nemesi delle restituzioni. Wellington e il prussiano Blücher, trionfatori di Waterloo, cavalcano il leone (già sulla fontana degli Invalides) con sulla coda il cartellino «For St. Marc» e due dei cavalli (già sull’Arc du Carrousel) che trainano il carro di Apollo con le Muse. A destra, all’ingresso di un edificio con l’insegna «Louvre», il suo direttore Vivant Denon implora alla finestra, Luigi XVIII chiede al ministro Talleyrand di fermare il corteo di carri carichi di oggetti che, sullo sfondo, vengono condotti da militari al grido di «Every man his own» verso le destinazioni scritte sulle fiancate: Holland, Italy, Venise, Berlin, Vienna.



10. Giuseppe Borsato, *Commemorazione di Antonio Canova*, 1824, olio su tela, 61 x 78 cm, Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Foto © Bridgeman Images.

L'ampia sala dal magnifico soffitto quattrocentesco è in realtà l'ex sala del Capitolo della Scuola Grande della Carità, parte dell'indemaniato complesso della Carità dal 1808 sede dell'Accademia di Belle Arti di Venezia con annesse gallerie. Formata la grande raccolta di pittura veneziana, rappresentata in questa sala dalla grande *Assunta* di Tiziano, il presidente Leopoldo Cicognara vuole che l'istituzione diventi luogo oltre che di formazione artistica, di promozione culturale e identità cittadina. E questa raffigurazione del significativo "evento" delle esequie di Canova nella Gran Sala Accademica, con i dipinti riprodotti anche in scorcio, il feretro e il presidente sullo sfondo, le autorità e il pubblico che l'affolla e continua ad arrivare, pare testimoniare.

Ragione

di *Enrico Gullo*

La modernità europea si fonda anche sul recupero della razionalità greca. La componente mistica del pensiero greco passa attraverso la romanità nel cristianesimo, nutrendosi di esperienze religiose e intellettuali provenienti dai pressanti margini dell'Impero. I mille anni di Medioevo ci parlano non di secoli oscuri e irrazionali, ma di fondamentali smottamenti nel terreno cedevole del sapere. Così una razionalità tormentata si accompagnerà a una mistica sapienziale (FIG. 1). Non saranno le sole determinanti della cosiddetta "età di mezzo", né suoi caratteri esclusivi. Dall'antichità euro-asiatica alla razionalità rinascimentale che accende la miccia della modernità europea, la Ragione attraversa gli scritti dei filosofi del mondo arabo e persiano, tra cui Ibn Rushd (Averroè) e Ibn Sīnā (Avicenna). La *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino (FIG. 2) riporta al terreno della metafisica cristiana le ricerche naturalistiche del Medio Oriente, per lo più laiche. Il successo dei *Meteorologicae* di Aristotele, con l'appendice di Ibn Sīnā tradotta da Alfredo di Shareshill e tramandata come testo autoriale dello Stagirita, prova che il carattere materiale di queste ricerche non si arresta alla ricerca teologica. Ma la conciliazione cattolica tra fede e ragione operata dall'Aquinate continuerà a fare da caposaldo per la razionalità europea anche quando il sistema economico, sociale e politico da cui era emersa andrà definitivamente in frantumi. L'accelerazione storica costituita dal Rinascimento, correlato culturale della nascita di un sistema di produzione e finanza proto-capitalistico, tenterà una conciliazione tra razionalità cristiana e razionalità antica; le correnti neoplatoniche, l'ermetismo e altre esperienze eterodosse della sapienza antica continueranno a riemergere e ad agire potentemente nell'ideologia e nella scienza europee (FIG. 3). L'equilibrio fa presto a infrangersi, se – poco dopo – i primordi e l'esplosione della Rivoluzione scientifica saranno attraversati dalla Controriforma, dalla lotta all'arma bianca della razionalità scientifica galileiana con le insinuazioni gesuitiche: da un vecchio a un nuovo sistema di governo del sapere. Tragica ironia della storia del pensiero, l'esaltazione controriformista della Sapienza, che pur nelle sue fratture mostra, tuttavia, continuità storica (FIGG. 4-5). In metafora e in lettera, l'età della scienza e dei Lumi porteranno a sintesi la lunga storia dell'ottica, anch'essa già "araba" (FIG. 6), cruciale poi nell'elaborazione dei due strumenti fondamentali della scienza moderna: il microscopio (FIG. 7) e il telescopio (FIG. 8). A loro volta, queste innovazioni epocali potranno essere piegate alla conciliazione di fede e scienza come alla laicizzazione del sapere. La razionali-

tà si autorappresenta come proprietà specifica dell'uomo, per l'interezza della prima modernità nella forma del dibattito tra uomini, come potere di oggettivazione del mondo; come oggettivazione dell'uomo stesso, poi, nell'espansione globale del capitalismo industriale e dello sfruttamento coloniale. Lo sguardo della razionalità bianca si sposterà dal sé kantiano al suo rovescio, l'Altro. È l'epoca del confronto con la Sragione, dal Seicento dei "grandi internamenti" alla clinica psichiatrica ottocentesca (FIG. 9), e dell'antropologia coloniale (FIG. 10). Scienze e razionalità, dunque, anche della popolazione umana, di ciò che è considerato socialmente pericoloso così da essere marginalizzabile per la sua improduttività o potenzialmente sfruttabile per la sua produttività. Il versante oscuro della ragione gettato, come un'ombra sulla modernità, dal secolo dei Lumi.



1. *Liber divinorum operum di Ildegarda di Bingen*, 1210-30, manoscritto membranaceo, 390 x 255 mm, Lucca, Biblioteca Statale, Ms. latino 1942, c. 1v

Foto © Fine Art Images/Bridgeman Images.

Le visioni della studiosa e mistica Ildegarda di Bingen (1098-1179) sono composte da una descrizione narrata in prima persona dalla Santa che espone il contenuto dell'apparizione e da un commento fatto pronunciare a Dio. Sono rappresentate in dieci tavole miniate a pagina intera, e in ognuna – in cornice o in una cornice collaterale, come in questo caso – figura Ildegarda seduta intenta a scrivere lo stesso *Liber divinorum*, ispirata dalle visioni.



2. Filippino Lippi, *Trionfo di San Tommaso d'Aquino in cattedra sull'eresia*, 1489-91, affresco, Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa

Foto © Andrea Jemolo/Bridgeman Images.

«Sapientiam sapientum perdam», recita il volume retto dall'Aquinate. Il motto è della *Prima lettera di san Paolo ai Corinzi*, e fa *pendant* con la didascalia della sottostante figura a terra, stremata dal peso dei libri, col cartiglio «Sapientia vincit malitiam» – a sua volta un riadattamento dal *Libro della Sapienza* nell'Antico Testamento («illi enim succedit nox sapientiam autem non vincit malitia»). La Filosofia, la Teologia, la Dialettica e la Grammatica assistono alla vittoria sull'eresia.



3. Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, 1509-10, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura

Foto © Bridgeman Images

Sogno cristallino di un perfetto equilibrio storico, filosofico, religioso e politico, una rosa di carta dipinta sorta nello sconvolgimento mondiale che fu il Cinquecento. Platone e Aristotele conversano dialetticamente, l'uno indicando il cielo e l'altro la terra, in un'impaginazione architettonica nelle quali i filosofi dell'antichità si dispongono come punti di un dibattito animato e garbato, nutrito da intensi studi e mosso dalle passioni, anche fisiche, della ricerca.



4. Andrea Sacchi, *Trionfo della Divina Sapienza*, 1629-31, affresco, Roma, Palazzo Barberini

Foto © Andrea Jemolo/Bridgeman Images.

Tragica è l'ironia del tentativo di sintesi di Andrea Sacchi, in cui celebra lo stesso Urbano VIII che proprio in quegli anni costringe Galilei all'abiura. L'iconografia è tratta dal libro di Salomone, con la Sapienza seduta in trono attorniata da undici figure femminili – in parte umane, in parte animali – che incarnano i suoi attributi divini. Ognuna a sua volta rappresenta una costellazione, e la loro disposizione richiama la congiuntura astrale della notte dell'elezione di Urbano VIII.



5. Francesco Stelluti (osservatore e disegnatore), Mathias Greuter (incisore), *Api Barberiniane*, in Lynceorum Academia, *Melissographia*, s.n., Romae 1625

I tafani delle insegne barberiniane si tramutano in api nell'ascesa della famiglia alle gerarchie sociali romane. Qui l'insegna è esemplata su api osservate al microscopio, come orgogliosamente rivendicano i Lincei, e a maggior gloria del papa Barberini, protettore delle scienze. Una tradizione fatta risalire all'antico Egitto voleva le api distillatrici di luce; nei suoi componimenti poetici, Urbano VIII la sintetizza nel distico «luce fugat tenebras, cera dum vesti ab igne / accensas faculas, aemula Solis apis». Di qui sgorga il miele della metafora illuminista.



6. Giovanni Battista Pittoni, *An Allegorical Monument to Sir Isaac Newton*, 1727-29, olio su tela, 220 x 139 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Wren Library

© Fitzwilliam Museum/ Bridgeman Images.

L'iconografia del dipinto fu discussa dal committente Owen Swiny con John Conduitt, parente acquisito di Isaac Newton. Minerva e le muse della scienza piangono la morte dello scienziato inglese, condotte da un angelo in corteo funebre verso l'urna con le ceneri di Newton. Su un piedistallo, la Matematica e la Verità, mentre studiosi si concentrano su diagrammi e strumenti scientifici. L'esperimento sulla diffrazione della luce prende forma allegorica al centro del dipinto, con un raggio di luce che colpisce un prisma.



7. Agostino Scilla (disegnatore), Pietro Santi Bartoli (incisore), antiporta, incisione da Agostino Scilla, *La Vana Speculazione Disingannata dal Senso*, Colicchia, Napoli 1670

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

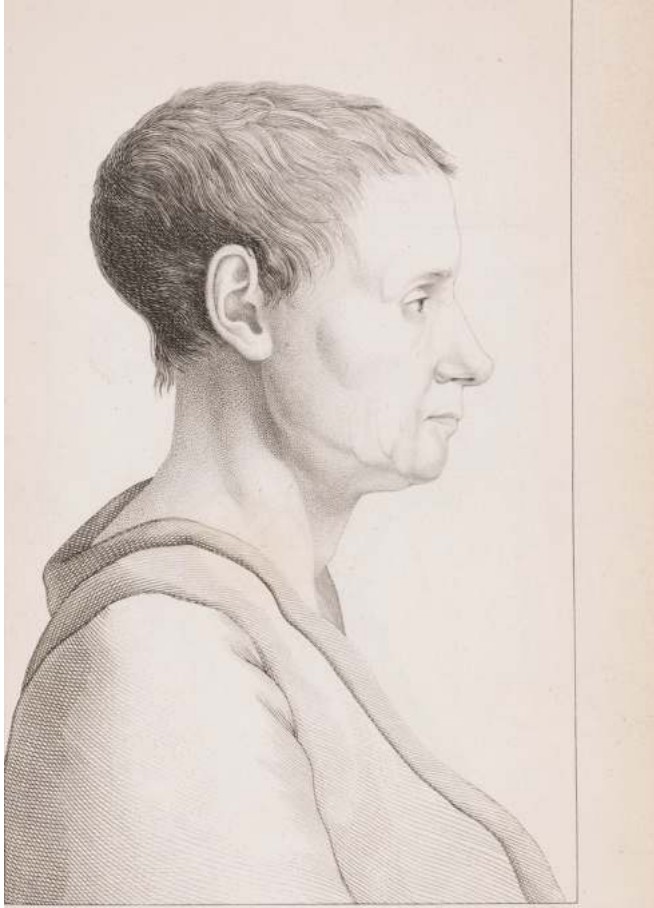
Il Senso, un giovanetto con un vistoso occhio al centro del petto, mostra alla Vana Speculazione – l’incerta figura antropomorfa di una nuvola – la solida verità dell’esame autoptico ragionato. Gli studi hanno ricondotto l’occhio sul petto del giovane Senso all’espressione galileiana “occhio della mente” e a complesse ascendenze iconografiche mitraiche, ma Scilla menziona a più riprese un “occhialino” di cui si serve per osservare i reperti fossili, con ogni probabilità un microscopio.



8. Giuseppe Zocchi, *La Fede guida le Scienze alla ricerca della Verità*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Su concessione del MIC-Gallerie degli Uffizi, Firenze

Dei putti armati di compasso, lente d'ingrandimento e telescopio contribuiscono allo sviluppo della Scienza, la quale è accompagnata dalla Fede tra le nuvole, a contemplare la verità divina del corpo e del sangue di Cristo – l'ostia e il calice adagiati sul verbo divino, portati da due putti. All'angolo opposto, un altro putto sorregge una citazione oraziana dall'*Ars Poetica*: «alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice» («ognuna dell'altra richiede l'aiuto e si allea in amicizia»). In Orazio ad allearsi erano Arte e Natura, nel disegno di Zocchi sono Ragione e Fede.



9. Georges-François-Marie Gabriel (disegnatore), Ambroise Tardieu (incisore), *Théroigne de Méricourt à la Salpêtrière en 1816*, in Jean-Étienne Esquirol, *Les Maladies mentales*, Ballière, Paris (Bruxelles) 1836, tomo I, tav. 4 a fronte di p. 445, incisione

© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

Del famoso “ciclo degli alienati” di Géricault, in realtà, ancora oggi non si sa nulla, e probabilmente la sua collaborazione con gli alienisti della Salpêtrière è frutto di un mito postumo. Ma sappiamo per certo che con Esquirol ha lavorato Georges Gabriel, che ritrae qui Théroigne de Méricourt, femminista e rivoluzionaria belga, con uno sguardo medico oggettivante nel 1816 – un anno prima della sua morte, dopo essere stata internata a Faubourg Marceau nel 1794 e alla Salpêtrière dal 1807.



10. Lidio Cipriani, *Misurazioni antropometriche sul vivente in India*, 1934-35, Firenze, collezione privata

In coerenza col regime fascista, Lidio Cipriani asseriva la necessità di sfruttare i popoli conquistati riducendoli in schiavitù, di ispezioni periodiche dell'Africa e della sua spartizione a beneficio dei bianchi. Nonostante ciò, fu accusato di non essere sufficientemente razzista. Le sue fotografie mostrano una separazione oggettivante tra l'antropologo e chi viene ritratto, anche senza consenso: «l'inconveniente si supera con l'applicazione di un mirino a squadra che permette di guardare in una direzione, mentre la fotografia è presa in un'altra».

Teatro

di Antonella Capitanio

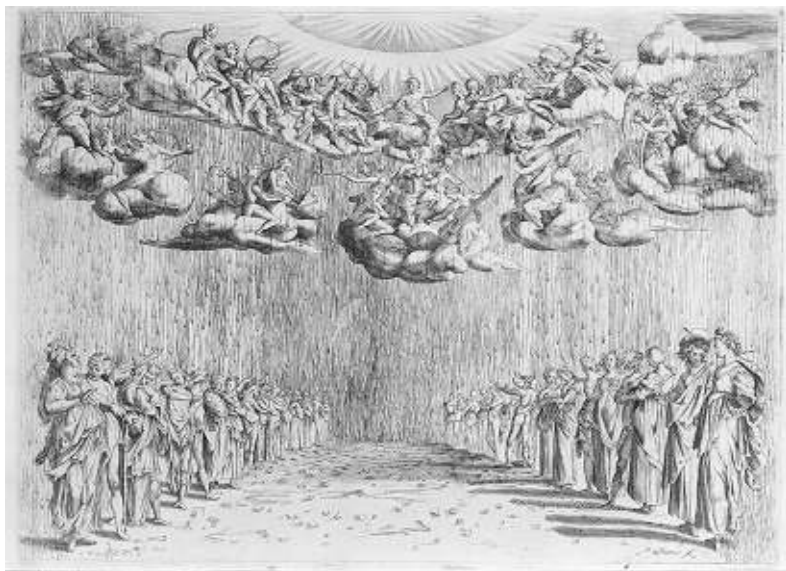
L'etimologia ci dice che "teatro" è il luogo del guardare, e dunque intrinseca è la sua compartecipazione alla dimensione delle arti visive.

Con il Rinascimento e la rinascita anche del teatro – sia come testi che come strutture architettoniche – in pittura emerge in effetti un tipo di rappresentazione segnata da una organizzazione compositiva da *tableaux vivant*.

Lo dimostra come in un gioco di specchi l'incisione che riproduce la scena ideata da Buontalenti per uno degli intermezzi teatrali rappresentati in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena (FIG. 1), decisamente evocativa della disposizione delle figure ne *La Disputa del Sacramento* di Raffaello, facendo emergere quanto quella fosse a sua volta debitrice degli apparati allestiti nelle chiese fiorentine in occasione di feste come l'Ascensione, con nuvole sospese su cui erano disposti i figuranti, allestimenti che Vasari ci descrive in particolare nella vita del Cecca, ingegnere attivo a Firenze negli anni Ottanta del Quattrocento. Un rispecchiamento tra le arti che ci è riproposto nel sipario ideato nel 1678 da Lodovico Burnacini per un'opera messa in scena a Vienna (FIG. 4) e che richiama a quasi un secolo e mezzo di distanza la *Sala dei Giganti* di Giulio Romano a Mantova, città dove l'architetto-scenografo aveva in precedenza lavorato.

Al contempo avanza nella pittura anche di soggetto religioso il prevalere di una visione teatrale, tanto che l'impaginazione di un affresco su una parete poteva essere pensata come entro un proscenio (FIG. 5): il teatro diventa talmente intrinseco nella cultura settecentesca che non solo è protagonista nei dipinti (FIG. 6), ma persino in mobili (FIG. 7) e soprammobili, come le molteplici statuette di personaggi della commedia dell'arte realizzate praticamente da tutte le più importanti manifatture europee di porcellane. Tutti i ceti sociali sono coinvolti da tale passione (FIG. 9), di cui gli attori sono il fulcro (FIG. 8).

Con l'Ottocento sarà il melodramma a trionfare come spettacolo senza confini (FIG. 10).



1. Epifanio d'Alfiano (da Bernardo Buontalenti), *La discesa d'Apollo e Bacco col Ritmo e l'Armonia*, 1589-92, acquaforte, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La stampa, parte di un album edito per ricordare l'evento teatrale allestito per le nozze granducali, riproduce la scenografia ideata da Buontalenti per l'ultimo *intermedio* di *La Pellegrina*: il poliedrico artista, inventore di macchine sceniche che – secondo Baldinucci – gli valsero il plauso addirittura del Tasso, aveva infatti abbandonato la tradizione della scena fissa, introducendo praticabili sospesi, quinte scorrevoli, botole e meccanismi vari per creare effetti a sorpresa, come in questo caso far scendere una pioggia d'oro sui mortali o, alla fine, direttamente gli dei, che con essi si univano nel ballo conclusivo.



2. Monogrammist JG, *Attori itineranti*, 1630 ca., dipinto su pergamena, 7 x 9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Oltre che grande spettacolo d'élite, il teatro era al contempo diffusa pratica di strada: la piazza diventava teatro e i palazzi quinte sceniche. In particolare in questo caso si potrebbe pensare ad un contesto veneziano, visto che la parte inferiore dell'edificio più evidente evoca la struttura della Biblioteca Marciana, ma l'abbigliamento del pubblico porta piuttosto al Nord Europa, a conferma di come il teatro fosse all'epoca permeante in tutti i paesi.



3. Stefano della Bella, Tavola della serie *La gara delle Stagioni*, 1652, acquaforte, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

L'incisione fa parte di una serie di quattordici tavole con cui venne immortalato il carosello *La gara delle Stagioni*, eseguito a Modena il 10 aprile 1652, in onore della visita di Anna de' Medici, Ferdinando Carlo d'Austria e Sigmund Franz d'Austria. A idearlo era stato il poeta Girolamo Graziani, mentre apparati e macchine sceniche furono dell'architetto Gaspare Vi-
garani, entrambi attivi per la corte estense ma poi apprezzati addirittura dal Re Sole. Il teatro è invece una struttura effimera appositamente fatta realizzare dall'architetto Bartolomeo Luigi Avanzini nel cortile del palazzo ducale, da lui stesso progettato.



4. Mathäus Küsel (da Lodovico Ottaviano Burnacini), Tavola della serie raffigurante le scene di *La Monarchia Latina Trionfante*, 1678, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La meraviglia del teatro barocco non era affidata solo alle macchine sceniche: nel prologo di *La Monarchia Latina Trionfante* il sipario si alza e con gli attori entrano elefanti. L'effetto ci è conservato da una delle stampe che riproducono le scenografie progettate da Lodovico Burnacini per l'opera, su libretto di Nicolò Minato e musica di Antonio Draghi, rappresentata a Vienna nel 1678 in occasione della nascita dell'arciduca Giuseppe, figlio dell'imperatore Leopoldo I e della sua terza moglie, Eleonora Maddalena.



5. Sebastiano Ricci, *Bozzetto per la perduta decorazione parietale della cappella del Duca di Portland a Bulstrode House*, 1713-14, olio su tela, 66 x 101,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La scena del Battesimo di Cristo appare svolgersi su un proscenio teatrale: a ideare tale soluzione un pittore con un'esperienza diretta come scenografo con Francesco Bibiena a Parma e a Roma e che diventerà poi impresario del teatro d'opera di San Cassiano a Venezia nel 1729. Insieme a lui fu probabilmente coinvolto nel lavoro per la cappella della residenza del Duca di Portland – raro caso di pittura murale italiana in un edificio religioso inglese – anche suo nipote Marco, nel 1708 già incaricato da Lord Manchester di creare le scenografie per il *Pirro e Demetrio* di Alessandro Scarlatti al King's Theatre di Londra.



6. Antoine Watteau, *Les Comédiens français*, 1720 ca., olio su tela, 57,2 x 73 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

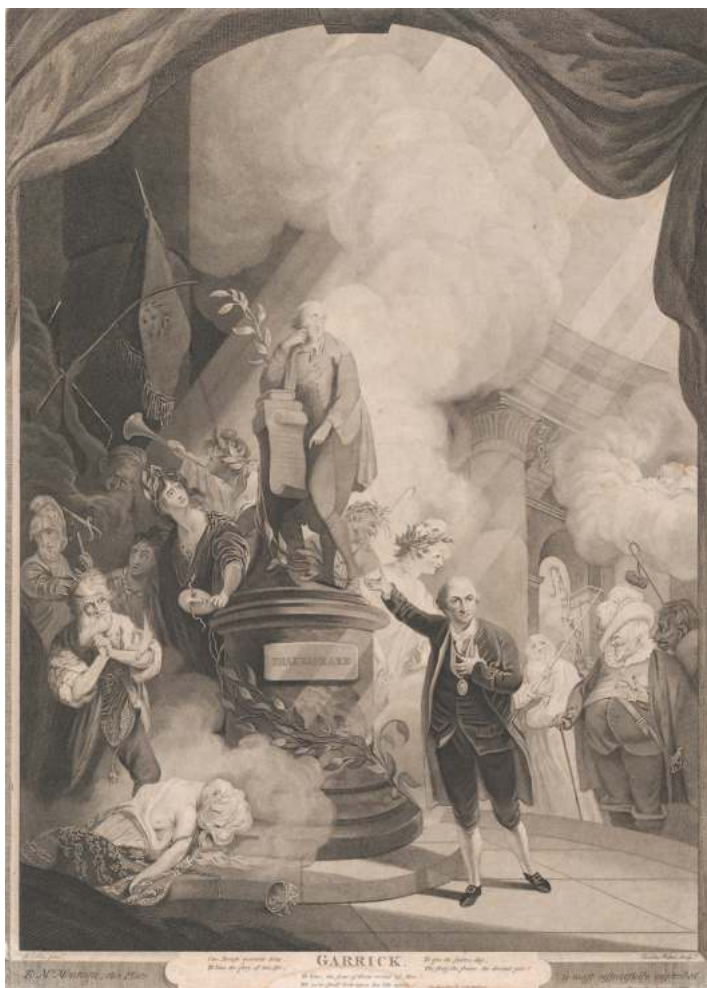
Il titolo venne dato alla stampa tratta da Jean Michel Liotard da questo dipinto nel 1731, dieci anni dopo la morte del pittore. Watteau, appassionato di teatro, testimonia qui i modi recitativi e i caratteri scenici della tradizione francese, con costumi e gestualità più paludati rispetto a quelli della *Comédie Italienne* da lui preferita. Riconoscibile per caratterizzazione fisica e abbigliamento la figura che sta entrando in scena dal retro salendo le scale, identificabile con quella del servo Crispin, ruolo in cui eccelse il suo amico Paul Poisson, ma non ci sono evidenze che questo ne sia il ritratto.



7. David Roentgen, *Commode*, 1775-79, legno intarsiato e bronzo dorato, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Anche una *commode* poteva diventare un proscenio teatrale: forse realizzato per la reggia di Versailles, il mobile presenta frontalmente una scena con tre personaggi della Commedia dell'Arte – Colombina, Anselmo e Arlecchino – e sui lati dei musicisti. Gli sportelli celano mensole e cassetti variamente estraibili con sistemi meccanici che resero celebre l'ebanista tedesco – nominato *ébéniste-mechanicien* dalla regina di Francia Maria Antonietta – tanto che ancora nel 1817, quando lui era già morto da dieci anni, Goethe per descrivere nella novella *La nuova Melusina* il palazzo delle fate lo paragona alle cassettiere di Roentgen.



8. Caroline Watson (da Robert Edge Pine), *Garrick recita l'ode per il Giubileo di Shakespeare*, 1784, incisione, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La stampa riproduce il dipinto che ricordava l'evento centrale dei festeggiamenti organizzati dal 6 al 9 settembre 1769 – con mesi di pubblicità anticipata – a Stratford-upon-Avon dal celebre attore, autore e organizzatore teatrale David Garrick, primo avvio della trasformazione della città natale del drammaturgo in una meta turistica in suo nome: ai piedi della statua di Shakespeare donata dallo stesso Garrick, l'istrionico uomo di teatro declama l'ode al poeta da lui scritta per l'occasione, mentre intorno la sua figura appare moltiplicarsi nelle vesti dei vari personaggi shakespeariani nel tempo interpretati.



9. Robert Dighton il Vecchio (autore), Carington Bowles (stampatore), *L'ingresso alla platea*, 1784, mezzatinta, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

La stampa, tratta da un acquarello di Dighton, pratico dell'ambiente poiché recitava anche lui nei principali teatri londinesi, ci consegna una sarcastica immagine dell'isteria che poteva accompagnare all'epoca il desiderio di assistere ad una rappresentazione teatrale, con una folla borghese accalcata – perdendo cappelli, parrucche e sentendosi male – nella speranza di conquistare un posto a sedere nel *parterre*, per veder recitare, in questo caso, l'attrice tragica Sarah Siddons: questi posti costavano tre scellini, mentre gli spettatori di maggior rango avevano palchi riservati e la gente comune saliva nelle gallerie.



10. Eugène Delacroix, *Teatro italiano*, 1821, disegno acquarellato, New York, Metropolitan Museum of Art

Foto © Bridgeman Images.

Da questo disegno di Delacroix fu tratta una litografia pubblicata il 13 agosto 1821 sul quotidiano "Le Miroir": pur con intento satirico, è visualizzata alla perfezione la funambolica abilità compositiva del non ancora trentenne Gioacchino Rossini, rappresentato come un giovane vestito alla moda, con fogli di musica arrotolati che fuoriescono dalle tasche, in posizione da giocoliere equilibrista per sostenere su di sé tre riconoscibili protagonisti di sue opere – Felice Pellegrini nel ruolo di Figaro e Joséphine Mainville-Fodor in quello di Rosina in *Il Barbiere di Siviglia*, e a destra il tenore Manuel del Populo Garcia in *Otello*.

Riferimenti bibliografici

Introduzione

- ALBERTAN-COPPOLA S. (2004), *La Philosophie en images: le projet des Lumières à travers les planches de l'Encyclopédie*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes.
- BARTHES R. (1964), *Image, Raison, Déraison*, in *L'univers de l'Encyclopédie*, Les Librairies Associés, Paris, pp. 9-16.
- BAXANDALL M. (1978), *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972).
- BONNEAU L. (2022), *Lire l'œuvre de Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, Les presses du réel, Dijon.
- CASTRO T. (2009), *Les "Atlas photographiques". Un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art*, "Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac", 1, <http://journals.openedition.org/actesbranly/290> (consultato il 13 maggio 2023).
- CHIARELLI C. (2020), *L'Atlante del dolore. Fotografia ed espressione delle emozioni in Paolo Mantegazza*, in "Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine", VI, pp. 13-36.
- DASTON L., GALISON T. (1992), *The Image of Objectivity*, in "Representations", 40, 1st October, pp. 81-128.
- DIDEROT M., D'ALEMBERT M. (éds.) (1751-72), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson David-Le Breton-Durand, Paris.
- DIDI-HUBERMANN G. (1982), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Éditions Macula, Genève.
- ID. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- ID. (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- HABERMAS J. (2005), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari.
- HASKELL F. (1997), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino (ed. or. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven 1993).
- HORT R., HEIL A. (2020), *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original*, Hatje Cantz Verlag GmbH-Co Kg, Berlin-London.
- PINAULT SØRENSEN M. (1999), *Les planches de l'Encyclopédie. Texte et image*, in M. T. Caracciolo, S. Le Men (éds.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Klincksieck, Paris, pp. 213-23.

- PINELLI A. (2004), *La bellezza impura. Arte e Politica nell'Italia del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari.
- RAGGHIANI C. L. (1979), *Arti della visione III. Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino.

Animale

- DURIS P., GOHAU G. (1999), *Storia della biologia*, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT M. (1967), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di G. Canguilhem, Rizzoli, Milano.
- OLMI G. (1992), *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna.

Antico/Moderno

- CAGLIOTI F. (a cura di) (2022), *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022, con L. Cavazzini, A. Galli e N. Rowley, Marsilio Arte, Venezia.
- FARINELLA V. (2021), *Raffaello pittore archeologo. Eguagliare e superare gli antichi*, Carocci, Roma.
- HIRST M. (2021), *Michelangelo, la conquista della fama, 1475-1534*, edizione italiana a cura di E. Russo, Carocci, Roma.
- LEONE F. (2022), *Antonio Canova. La vita e l'opera*, Officina Libraria, Roma.

Artista

- KRIS E., KURZ O. (1980), *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Krystall, Wien 1934 (ed. it. *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino).
- MARTINDALE A. (1972), *The Rise of the Artist: In the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson London.
- PFISTERER U. (2018), *Kunst-Geburten: Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2014 (ed. it. *L'artista procreatore: l'amore e le arti nella prima età moderna*, Campisano Editore, Roma 2018).

Catastrofe

- KOZAC J., OLDROYD D. R., MOREIRA VICTOR S. (eds.) (2005), *Iconography of the 1755 Lisbon Earthquake*, Geophysical Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague.
- MERCIER-FAVRE A.-M., THOMAS C. (eds.) (2008), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtement divin au désastre naturel*, postface de J.-P. Dupuy, Librairie Droz, Genève.
- TAGLIAPIETRA A. (2022), *Filosofie della Catastrofe. Voltaire, Rousseau, Kant*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Città/Campagna/Paesaggio

- BARRELL J. (2010), *Topography v. Landscape*, in «London Review of Books», 32, 9, 13 May, pp. 9-12.
- EPSTEIN S. R. (2000), *Freedom and Growth: The Rise of States and Markets in Europe 1300-1750*, Routledge, London.
- ID. (ed.) (2002), *Town and Country in Europe 1300-1800*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LANDERS J. (1993), *Death and the Metropolis: Studies in the Demographic History of London, 1670-1830*, Cambridge University Press, Cambridge.

Colore/Disegno

- ARGAN G. C. (1956), *Il "realismo" nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 3 voll., De Luca, Roma, vol. II, pp. 25-41.
- BAGLIONE G. (1649), *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Manelfi, Roma (ristampa anastatica arricchita dell'*Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi*, a cura di C. Gradara Pesci, Forni, Bologna 2008).
- GARIN E. (1975), *Universalità di Leonardo*, in Id., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari, pp. 87-107.
- LOMAZZO G. P. (1975), *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Marchi & Bertolli, Firenze, vol. II, pp. 7-589.
- SHEARMAN J. (1983), *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, SPES, Firenze.
- VASARI G. (1966-87), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Sansoni (poi SPES), Firenze.

Corpo

- BREDEKAMP H. (2016), *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte*, traduzione di M. Ceresa, 2ª ed., il Saggiatore, Milano.
- FOUCAULT M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- MAGUBANE Z. (2001), *Which Bodies Matter? Feminism, Poststructuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the 'Hottentot Venus'*, in «Gender and Society», 15, 6, pp. 816-34.

Esotico

- EFFINGER C. (Hrsg.) (2012), *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit – Europas Blick auf fremde Religionen*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg.
- MAFFEI S. (2020), *La riscoperta dell'esotismo nel Seicento, le Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria*, Edizioni della Normale, Pisa.
- MORENA F. (2005), *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Giunti, Firenze.

Industria

- KLINGENDER F. D. (1972), *Arte e rivoluzione industriale*, Einaudi, Torino (ed. or. *Art and the Industrial Revolution*, Evelyn, Adams & Mackay, London 1968).
- Man at Work: 400 Years in Paintings and Bronzes; Development of Craft and Trades into Industry* (2001), Eckhart G. Grohmann Collection at Milwaukee School of Engineering, MSOE Press, Milwaukee, <https://www.msoe.edu/grohmann-museum/gci/> (consultato il 20 maggio 2023).
- SAWDAY J. (2007), *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Routledge, London.
- TEXIER S., VOISIN O. (éds.) (2014), *Représenter le travail*, "Histoire de l'art", 74.

Infanzia

- ASCHENGREEN PIACENTI K. (a cura di) (1985), *I principi bambini: abbigliamento e infanzia nel Seicento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume (19 gennaio-21 aprile 1985), Centro Di, Firenze.
- HOLDSWORTH S., CROSSLEY J. (eds.) (1992), *Innocence and Experience: Images of Children in British Art from 1600 to the Present*, exhibition at Manchester City Art Galleries, 19 September-15 November 1992, Manchester City Art Galleries, Manchester.
- KOLK C. ZUM, LAFABRIÉ F. (éds.) (2019), *Enfants de la Renaissance*, exposition au Château Royal de Blois, 18 mai-1^{er} septembre 2019, In fine, Paris.
- ORROCK A. (ed.) (2019), *Painting Childhood*, exhibition at Compton Verney Art Gallery & Park, Warwickshire, 16 March-16 June 2019, Compton Verney, Warwickshire.

Libertà/Rivoluzione

- ARIZZOLI CLÉMENTEL P., BORDES P., MICHEL R. (éds.) (1988), *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution Française*, Adam Biro, Paris.
- BANTI A. M. (2005), *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino.
- BOSSÉNO C.-M., DHOYEN C., VOVELLE M. (1988), *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*, Editori Riuniti, Roma.

Melanconia

- BERTOZZI M., PINOTTI A. (a cura di) (2016), *La Melencolia di Albrecht Dürer cinquecento anni dopo (1514-2014)*, Fabrizio Serra Editore, Roma.
- CLAIR J. (éd.) (2005), *Mélancolie – Génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F. (eds.) (1964), *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, McGill-Queen's University Press, London (ed. italiana *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino 1983).

Museo

- FERRETTI M. (1980), *La forma del museo*, in A. Emiliani (coord.), *Capire l'Italia. I Musei*, Touring Club Italiano, Milano, pp. 46-79.
- GIOLI A. (2012), *Le Vedute del Museo Pio Clementino di Vincenzo Feoli (1791-1796)*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie pontificie", xxx, pp. 222-97.
- GRIENER P. (2017), *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au 19^e siècle*, Hazan, Paris 2017.
- LEAHY H. R. (2012), *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Ashgate, Farnham.
- MILANESE A. (2021), *Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Electa-Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Milano-Napoli.
- SPALLETTI E. (1999), *L'image des musées en Italie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in M. T. Caracciolo, S. Le Men (éds.), *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), 1993-1994, Paris, Klincksieck, Paris, pp. 231-48.

Ragione

- FOUCAULT M. (1976), *Storia della follia nell'età classica*, traduzione di F. Ferrucci, prefazione e appendici tradotte da E. Renzi e V. Vezzoli, Rizzoli, Milano.
- KOYRÉ A. (1967), *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino.
- LANDI M., MOGGI CECCHI J. (2015), *L'antropologia coloniale: «dai popoli del mondo all'uomo del fascismo»*. Nello Puccioni, Lidio Cipriani, in *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, vol. v: *Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, a cura di J. Moggi Cecchi, R. Stanyon, Firenze University Press, Firenze, pp. 23-32.

Teatro

- ALIVERTI M. I. (1986), *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, ETS, Pisa.
- EAD. (1998), *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris.
- GUARDENTI R. (2005), *Attori di carta: motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Bulzoni, Roma.
- Images of Space and the Space of Representation: A Look at the Art and Theatre of the Eighteenth century* (2006), numero monografico di "Comunicazioni sociali", xxviii, 2.

Volumi pubblicati nella collana

1. Alessandra Lischi, *La lezione della videoarte. Sguardi e percorsi*
2. Antonio Masala e Lorenzo Viviani (a cura di), *L'età dei populismi. Un'analisi politica e sociale*
3. Luca Bellotti, Angelo Marinucci, Stefano Salvia (a cura di), *Scienza e filosofia della complessità. Studi in memoria di Aldo Giorgio Gargani*
4. Michela Lazzeroni e Monica Morazzoni (a cura di), *Interpretare la quarta rivoluzione industriale. La geografia in dialogo con le altre discipline*
5. Alessandro Buono, Matteo Giuli (a cura di), *Archivi del mondo moderno. Pratiche, conflitti, convergenze*
6. Simonetta Bassi, Maria Antonella Galanti e Valentina Serio (a cura di), *Le figure della melancolia. Un fil noir tra filosofia, letteratura, scienza e arte*
7. Bruno Centrone, *La seconda polis. Introduzione alle Leggi di Platone*
8. Alberto Cotza, *Prove di memoria. Origini e sviluppi della storiografia nella Toscana medievale (1080-1250 ca.)*
9. Matteo Giuli, *L'opulenza del Brasile coloniale. Storia di un trattato di economia e del gesuita Antonil*
10. Vincenzo Farinella, *Raffaello pittore archeologo. Eguagliare e superare gli antichi*
11. Chiara Savettieri (a cura di), *Le rappresentazioni dei neri in età moderna. Temi e questioni metodologiche*
12. Marco Collareta e Laura Violi (a cura di), *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*
13. Marco Matteoli, *Teoria della conoscenza e filosofia nella prima età moderna. Cusano, Fracastoro, Bruno*
14. Simonetta Bassi (a cura di), *Il lessico della modernità. Continuità e mutamenti dal XVI al XVIII secolo*
15. Filippo Battistoni (a cura di), *Polibio e Roma, l'alba di un impero*
16. Francesco Marchesi, *Ritorno ai principi. Concezioni della storia da Machiavelli alla Rivoluzione francese*
17. Elisa Baccini, *L'impero culturale di Napoleone in Italia. Stampa, teatro, scuola secondo il modello francese*
18. Giovanni Paoletti, *Passioni del tempo. Origine della religione e utilità della storia da Hobbes a Hume*
19. Daniele Mascitelli e Renata Pepicelli (a cura di), *Italia e islam. Culture, persone e merci dal Medioevo all'età contemporanea*
20. Fabiana Dimpfleier (a cura di), *«Il coro disvela una legge segreta». James G. Frazer fra antropologia, studi classici e letteratura*
21. Matteo Marcheschi, *Storie naturali delle rovine. Forme e oggetti del tempo nella Francia dei philosophes (1755-1812)*
22. Chiara Carmen Scordari, *Umanità alla prova. Figure bibliche nella filosofia della religione di Maimonide*
23. Elisa Coda (a cura di), *Insegnare e disputare. La vita intellettuale e universitaria nel Medioevo*
24. Cristiano Giometti, Loredana Lorizzo e Cinzia Maria Sicca (a cura di), *La fabbrica della copia. Firenze e Napoli fra Settecento e Ottocento*

