

Venezia Arti

Nuova Serie 5

Vol. 32

Dicembre 2023

e-ISSN 2385-2720



Edizioni
Ca' Foscari

Rivista diretta da
Silvia Burini
Giovanni Maria Fara

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/veneziah-arti/>

Venezia Arti

Rivista annuale - Nuova serie

Direzione scientifica

Silvia Burini (sezione Contemporaneo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (sezione Medioevo ed Età Moderna) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

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

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

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

Caporedattori Matteo Bertelé (sezione Contemporaneo) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Angelo Maria Monaco (sezione Medioevo ed Età Moderna) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Federica Ferrarin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia | venezia.arti@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



I testi degli articoli qui raccolti sono distribuiti con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
The texts of the articles here collected are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Le immagini sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale. Si rinvia alle didascalie per i crediti specifici.
The images are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. Please refer to the captions for the credits of each image.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous double-blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.



<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/venezia-arti/>

Sommario

Editoriale

Matteo Bertelé, Silvia Burini, Giovanni Maria Fara, Angelo Maria Monaco 5

METAMORFOSI

MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

Mostruose metamorfosi: sull'ibridazione iconografica del basilisco

Valentina Borniotto 11

Identità in (tras)formazione: Marina il monaco, ovvero storia di una Santa 'mascherata' e del suo culto a Venezia tra Medioevo ed Età Moderna

Giulia Anna Bianca Bordi 25

The Beast Within, the Beast Without

Zoomorphic Armour Ornament and the Human-Animal Divide in the Material Culture of Renaissance War

Francesca Borgo 35

From Triton Neptvni Tubicen to the Glory of Lepanto

The Early Modern Rebirth(s) of a Roman Arch in Zadar

Laris Borić 51

Percorsi metamorfici della natura nel Cinquecento

L'acqua e le fontane nell'ecfrasi di Annibal Caro e Claudio Tolomei

Emanuela Ferretti 67

CONTEMPORANEO

The Visual Afterlife of *les gueules cassées*: Artistic Reception from the Interbellum to documenta 13

Alexandra Timonina 91

«Nudi trasfigurati da una strana metamorfosi»

La scultura di Alberto Viani intorno alla metà degli anni Quaranta

Emanuele Greco 105

Raccontare il miracolo italiano nel 1994. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*

Silvia Maria Sara Cammarata 121

Gore of uma di Olga Tobreluts: la metamorfosi di un classico

Maria Redaelli 139

Transformation as an Artistic Strategy in the Work of the Artist Anwar Saeed

Simone Wille 149

Editoriale

Matteo Bertelé, Silvia Burini, Giovanni Maria Fara, Angelo Maria Monaco

La metamorfosi è un tema fecondo nel mondo dell'arte e, più in generale, in quello della storia della cultura, affondando le proprie radici nella più remota antichità. La dinamica della trasformazione in altro – peculiarità della natura e del regno animale – è presente in molte mitologie e religioni del passato, ribadito e ripreso nelle rispettive tradizioni letterarie: per indicare solo un esempio, Ovidio è ancora oggi una delle personalità più profondamente radicate in questa cruciale prospettiva (come noto, non esclusivamente occidentale), proprio per i suoi celebri *Metamorphosēon libri XV*, sintesi sfavillante di precedenti poetici, eruditi, figurativi e plastici, ma anche fonte imprescindibile per quasi ogni successiva rinascenza. L'elenco è fittissimo di celebrati capolavori e di riprese ininterrotte per secoli, così come di una storiografia critica (da Warburg a Saxl, da Panofsky a Wind, da Fumaroli a Lévi-Strauss, a Roberto Calasso) che pur avendo conosciuto stagioni di maggiore e minore densità, ha stabilito e segna comunque dall'avvio della disciplina una costante della ricerca storico-artistica. Accanto a essa, il tema è risultato cruciale (oltre che nelle scienze naturali, o nella trasformazione dell'astrologia in astronomia e dell'alchimia in chimica) anche nella speculazione filosofica, e basti in questo caso il rinvio al ruolo fondante di Nietzsche nel pensiero moderno, sino alle assai più recenti indagini, tra gli altri, di Emanuele Coccia. Un ulteriore possibile registro si appunta sulle persistenze visive della mitologia classica che sfociano nelle 'manipolazioni' dell'Età Moderna e Contemporanea, in cui l'ibrido è considerato come incrocio tra umano e animale, spirituale e carnale, metafora della realtà e punto di vista sul mondo in un percorso tematico che confronta epoche, stili e contributi concettuali. Il tema della metamorfosi si declina anche in relazione a quello, se possibile ancora più dilatato, dell'identità/alterità. Come ha notato Arthur Rimbaud, nella sua *Lettera del veggente* del 1871, «*lo è un altro*»: la nostra identità è aperta a infinite possibili trasformazioni, indotte dalla nostra sensibilità e dalle condizioni in cui viviamo. Si tratta di una questione cui gli artisti, dalle Avanguardie storiche ai nostri giorni, hanno continuato a fare riferimento, sperimentandolo attraverso opere in cui il loro stesso volto e il loro stesso corpo diventano oggetto di travestimenti, camuffamenti, sdoppiamenti di identità, sia in senso ironico che critico. In tempi più recenti, il trasformismo si è accompagnato alla riflessione sulla 'manipolazione' del corpo, dalla chirurgia estetica alla medicina genetica. Cindy Sherman ha fatto del trasformismo e del camuffamento la base della propria opera, riflettendo sui luoghi comuni sulle donne, interpretando i soggetti femminili delle grandi opere d'arte, da Venere a Giuditta, e creando terribili teatri di corpi mutilati, per stimolare il dibattito sul tema della violenza sulle donne.

Rivolte al tema della metamorfosi declinato in un'ottica multidisciplinare sono quindi le due sezioni della rivista, una dedicata al Medioevo e all'Età Moderna, l'altra al Contemporaneo. Dalla prima epoca riemerge un tema di iconografia pura, nel saggio di Valentina Borniotto, sulla figura ibrida del basilisco. Tutto giocato sulla riconsiderazione di fonti primarie come immagini e testi, nel contributo è messo a fuoco il processo di riconfigurazione e risemantizzazione di un animale fantastico, concepito nella culla del mito e poi sconfessato dalla cultura scientifica. Nel secondo saggio, Giulia Anna Bianca Bordi indaga il tema della metamorfosi come travestimento, recuperando un episodio agiografico tra oriente e occidente, di grande valore per la storia devozionale veneziana. L'approdo in città nel Medioevo delle reliquie di Santa Marina, vergine devota obbligata a fingersi uomo per vivere a fondo l'esperienza della pietas filiale, diede nuovo impulso al processo di aggiornamento architettonico di un antico edificio di culto. Con una riflessione critica sul tema della Biennale di Venezia del 2023, «il latte dei sogni», Francesca Borgo sottolinea come la commistione della rappresentazione tra Uomo

e bestia nelle forme visive di certa arte contemporanea, possa, ad esempio, essere recuperato come paradigma nella tradizione rinascimentale delle armature zoomorfe. Laddove l'ibridazione delle specie, travalicando la mera forma di rappresentazione, si fece specchio terso di una visione del tempo complessa e multiculturale. Ancora nella sezione Rinascimento, questa volta per il medium dell'architettura, restiamo nel dominio della rappresentazione allegorica e dell'impiego funzionale delle immagini in chiave celebrativa e propagandistica. Laris Borić ci porta sull'altra sponda dell'Adriatico sempre in dialogo con la Serenissima, soffermandosi sul processo di ricostruzione e adeguamento di un arco trionfale romano in un eloquente strumento di propaganda politica in epoca moderna. Raffinato esempio di uso eclettico della metamorfosi è inoltre il tema indagato con perspicuità da Emanuela Ferretti, autrice di un saggio ampio con cui è messo a fuoco il tema dell'interscambiabilità degli ambiti di applicazione di un repertorio figurativo legato all'acqua. Nel Rinascimento, un approccio sinestetico all'architettura idraulica allarga l'esperienza estetica al senso dell'udito, come richiamano fonti epistolari dell'epoca già note agli studiosi, ma qui riconsiderate in modo inedito.

La sezione dedicata al Contemporaneo si apre con il contributo di Alexandra Timonina, la quale prende le mosse dall'impatto emotivo e mediatico suscitato dalle *gueules cassées*, i volti deturpati e cicatrizzati dei soldati di ritorno dal fronte della Prima guerra mondiale. L'autrice ne prende in esame la fortuna artistica, tanto nel lavoro di pittori, fotografi, registi e performer del Novecento, quanto nella pratica espositiva del ventunesimo secolo (da documenta all'ultima Biennale di Venezia), mettendone in luce la persistenza nella cultura visiva contemporanea. Attraverso un'attenta ricostruzione filologica, Emanuele Greco ripercorre le tappe salienti, negli anni di transizione dal secondo conflitto mondiale all'immediato dopoguerra, dell'opera di un veneziano d'adozione, Alberto Viani, la cui scultura, frutto di un'impollinazione di fonti artistiche e iconografiche, si evolve progressivamente in levigate forme dalle volumetrie astratte, organiche e antropomorfe.

La metamorfosi è evocata nel titolo di una tanto imponente quanto inesplorata mostra, *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, inaugurata nel 1994 al Guggenheim Museum di New York e curata da Germano Celant. Silvia Maria Sara Cammarata ne propone un'accurata analisi storico-critica, mettendo in luce le tecniche di display del 'sistema Italia', presentato come laboratorio di prodotti da esportazione, dalle arti figurative al cinema, dal design alla moda, vettori sì di luoghi comuni sul Bel Paese, ma qui avvalorati da innovative strategie di allestimento e di comunicazione. Il 1994 è l'anno in cui si colloca anche l'opera al centro del contributo di Maria Redaelli: *Gore ot uma* (1994, 'Che disgrazia l'ingegno') di Olga Tobreluts, lavoro pionieristico della video art russa tratto dall'omonima commedia in versi di Aleksandr Griboedov del 1824. Si tratta di un *pastiche* di generi e media, dalla computer art al collage digitale alla pratica del re-enactement, ricco di citazioni dal gusto neoclassico e post-moderno, frutto della temperie spiccatamente eclettica della San Pietroburgo dei primi anni post-sovietici. Nell'articolo di chiusura, Simone Wille ci porta in Pakistan esplorando il lavoro di Anwar Saeed, artista noto per le opere di grandi dimensioni, realizzate con diverse tecniche pittoriche, incisorie e fotografiche. Il tema della trasformazione evocato nel titolo è qui inteso innanzitutto in chiave autobiografica, dettato dalla necessità di celare e proteggere l'identità (in primo luogo di genere) dell'artista dal teso clima politico del proprio paese, le cui stratificazioni sociali, confessionali e culturali riaffiorano nell'opera di Saeed sotto forma di palinsesti visivi.

Congedando il numero, ci pare come al solito doveroso ringraziare Edizioni Ca' Foscari; i colleghi e il personale tecnico amministrativo del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'ateneo; i colleghi che fanno parte dei Comitati scientifici e di redazione per il prezioso, sensibile e assiduo lavoro di coordinamento; i colleghi, che devono restare anonimi, coinvolti nelle insostituibili operazioni di referaggio.

Venezia, il 18 dicembre 2023

Karin Andersen

Naughty Messy Nature 25

2018

inkjet print, 25 x 25 cm

courtesy Traffic Gallery, Bergamo

Metamorfosi



Medioevo ed Età Moderna

Mostruose metamorfosi: sull'ibridazione iconografica del basilisco

Valentina Borniotto
Università di Genova, Italia

Abstract The paper aims to highlight the centrality of a late process of metamorphosis, which has unequivocally conditioned the image of the basilisk, radically transforming its appearance from a simple snake to a monster with the body of a rooster and a snake's tail. The basilisk described in the classical sources corresponded to a small snake but was characterized by an extraordinary poisonous power. With the passage to the Middle Ages and the influence of Christianity, the basilisk took on new monstrous meanings, transforming its iconography into a rooster-snake hybrid, based on theories that believed it was generated from a rooster's egg. The Renaissance and Early Modern Age inherited the medieval basilisk, which continued to be prominently depicted in emblematic literature; in parallel, however, the new scientific literature began to exclude excessively legendary meanings, preferring to return to descriptions of the classical era and thus depict the basilisk as a snake.

Keywords Basilisk. Snake. Rooster. Monster. Metamorphosis.

Sommario 1 Le origini: il 're dei serpenti'. – 2 Una nuova iconografia: il basilisco galliforme. – 3 Serpente o mostro? Il basilisco in Età Moderna e l'influenza della letteratura scientifica. – 4 Saturno e il sangue di basilisco.

1 Le origini: il 're dei serpenti'

A partire dalla precoce trattazione dei *Theriaca* di Nicandro di Colofone (II secolo a.C.), le fonti letterarie di Età Classica connotavano il basilisco come un animale realmente esistente e dall'estrema pericolosità, in grado di uccidere con il potente veleno e terrorizzare qualsiasi essere vivente con un semplice sibilo; tuttavia, a discapito della sua perniciosità, esso era unanimemente descritto come un normale serpente, dalla testa aguzza e lungo non più di tre palmi.¹ L'aspetto apparentemente innocuo contrastava con le molteplici caratteristiche letali attribuitegli dai testi greci e latini, in particolare lo sguardo omicida, che assunse un carattere preminente sulle altre valenze venefiche e che fu associato alla bestia attraverso un processo di contaminazione con il mito di Perseo e Medusa.

L'origine di tale carattere leggendario si può infatti mettere in relazione a quanto affermava Luciano nella *Pharsalia*, ossia che – dopo la vittoria sulla Gorgone – Perseo si sollevò in volo con i sandali alati, tenendo tra le mani la testa di Medusa; tuttavia, la dea Atena intervenne a indicare all'eroe la direzione dell'Africa, preoccupata che il sangue del mostro – misto al veleno sprigionato dalle serpi poste sul suo capo – potesse danneggiare i raccolti del suolo europeo.²

Mentre Perseo sorvolava, quindi, il deserto africano, ogni goccia che cadeva dalla testa recisa di Medusa generò una diversa specie venefica e, quando l'ultima entrò in contatto con il terreno arido, nacque il basilisco.³ A livello semiotico, quindi, si attuò un processo di sovrapposizione tra

¹ Nic., *Theriaca* 396-410. Per le descrizioni del basilisco in Età Classica si vedano: Alexander 1963; Sammer 1998; Borniotto 2011; 2013; Krzyszczyk, Morta 2023.

² Luc., *Pharsalia* IX, 685-91.

³ Luc., *Pharsalia* IX, 695-9, 724-6.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-07-10

Accepted 2023-10-20

Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Borniotto | 4.0



Citation Borniotto, V. (2023). "Mostruose metamorfosi: sull'ibridazione iconografica del basilisco". *Venezia Arti*, 32, 11-24.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/001

le due figure: come Medusa poteva usare i suoi occhi per pietrificare i nemici, così al suo 'figlio naturale' era generalmente riconosciuta la capacità di uccidere con lo sguardo.⁴

Estremamente frequente nei trattati di Età Classica – e poi ereditata dalle fonti successive – è la definizione di *rex serpentium*, che sottolinea la regalità del basilisco sugli altri serpenti, sulla base dell'etimologia stessa del nome (dal greco βασιλεύς, re),⁵ nonché di una caratteristica morfologica notata, ad esempio, da Plinio: una macchia bianca sul capo a forma di diadema, come se la stessa Natura lo avesse voluto connotare inequivocabilmente come re delle serpi.⁶

Seppur privo di qualsiasi valenza mostruosa, il basilisco era costantemente riconosciuto come una minaccia per l'umanità: lo dimostra il caso dello sventurato cavaliere Murro – a cui accennano Plinio e Lucano – il quale sarebbe riuscito a sconfiggere il temibile serpente trafiggendolo con un'asta lignea, trovando però lui stesso la morte, in quanto il potente veleno sarebbe rapidamente risalito attraverso le fibre del legno.⁷

Anche secondo Solino il basilisco è un serpente «semipedem longitudinis, alba quasi mitrula lineatus caput»,⁸ capace di uccidere uomini e animali, nonché di inaridire il terreno, distruggere gli alberi, seccare le erbe e contaminare i venti con la sua potenza venefica; è nel suo *Collectanea rerum memorabilium*, però, che si trova una delle rarissime connotazioni positive del basilisco in ambito classico, ossia la leggenda per cui gli abitanti di Pergamo avrebbero sospeso un cadavere del 're dei serpenti' all'interno del tempio di Apol-

lo, sfruttando la sua forza velenosa al fine di allontanare ragni e altri animali.⁹

A fronte di numerose citazioni testuali, sono invece molto limitati gli esempi iconografici in cui il basilisco appare in qualità di serpente, poiché la sua successiva trasformazione in ibrido gallo-serpe codificherà la sua raffigurazione, dal Medioevo fino alla piena Età Moderna; tuttavia, si riscontrano alcuni casi nei trattati di medicina classica tramandati da manoscritti alto-medievali.

Si menziona in particolare il testo di Dioscoride Pedanio, autore del *Περὶ ὕλης ἰατρικῆς* (*De materia medica*) del I secolo d.C., che trattava a lungo del basilisco – analizzandone anche l'aspetto della ferita derivata da un suo morso – ed elencava le possibili cure, in particolare l'uso del castoreo (una secrezione dei genitali dei castori) mescolato a vino o succo di papavero, soluzione che sarà poi ripresa dalla trattatistica medica di Età Moderna.¹⁰

Tra le fonti di trasmissione del sapere di Dioscoride indicativo è il manoscritto conservato presso la Morgan Library di New York, scritto in greco, ma proveniente dall'area di Costantinopoli e datato alla metà del X secolo,¹¹ dove – tra le oltre settecento miniature – il basilisco compare in due distinti fogli, raffigurato come un piccolo serpente [fig. 1].

Si evidenzia quindi un considerevole iato temporale tra i testi classici e le prime illustrazioni note del basilisco serpentiforme, connotazione che nelle arti figurative risulta comunque decisamente più rara rispetto all'iconografia gallo-serpente diffusa dai bestiari medievali.

2 Una nuova iconografia: il basilisco galliforme

Il passaggio dall'Età Classica al Medioevo è centrale nell'evoluzione del basilisco, sul substrato derivato dai testi antichi, è in questo momento, infatti, che le sue caratteristiche letali iniziarono a essere progressivamente associate a una creatura mostruosa – un ibrido tra un gallo e un serpente – dando avvio alla radicale metamorfosi iconografica.

Nei primi secoli del Cristianesimo, la connotazione venefica del basilisco classico divenne emblema del Male, come ben chiarito da sant'Agostino, «Rex est serpentium basiliscus, sicut diabolus rex est daemoniorum»: l'antico epiteto di 're dei serpenti' risultava quindi funzionale a caratterizzare una bestia infernale, la cui reale esistenza

4 Izzi 1982; Baglioni 2010, 208; Borniotto 2013, 24.

5 Nelle fonti latine si trova frequentemente anche il termine 'Regulus' derivante dalla parola *Rex*.

6 Plin., *Naturalis Historia* VIII, 33 («Candida in capite macula ut quodam diademate insignem»).

7 Plin., *Naturalis Historia* VIII, 33; Luc., *Pharsalia* IX, 828-33. Nella versione di Lucano il cavaliere riesce a salvarsi tagliandosi la mano con la spada.

8 Sol., *Collectanea rerum memorabilium*, 50-3.

9 Sol., *Collectanea rerum memorabilium*, 50-3 («Denique basilisci reliquias amplo sestertio Pergameni comparaverunt, ut aedem Apellis manu insignem, nec araneae intexerent, nec alites involarent, cadaver eius reticulo aureo suspensum ibidem locarunt»).

10 Diosc., *De Materia Medica* V (ed. J. Cornarius 1557, cap. XVIII e XXXIV).

11 New York, The Morgan Library, ms M.652, X secolo, ff. 326r e 351r. Per il manoscritto: Evans, Wixom 1997, nr. 161, 237-8, con bibliografia precedente. Cf. Gianandrea 2016, 397.

non veniva, in ogni caso, messa in discussione.¹²

Nell'ottica cristiana, inoltre, la citazione del basilisco in svariati passi biblici non faceva che legittimarne la sussistenza, in particolare per via della sostanziale modifica della *Septuaginta* al Salmo 90, dove, alle tre bestie del peccato - leone, aspidi e drago - veniva aggiunto appunto il basilisco («Camminerai sull'aspide e sul basilisco, schiaccerai il leone e il drago»)¹³

Nei molteplici commentari al testo sacro, quindi, i quattro animali - accomunati da una valenza negativa - assunsero nuove accezioni simboliche, come attesta lo scritto del venerabile Beda: «Aspidem dixit mortem, basiliscum peccatum, leonem Antichristum, draconem diabolum».¹⁴

Sulla base di queste fonti, nell'VIII secolo si generò una delle più precoci immagini del basilisco nella sua nuova accezione di ibrido gallo-serpe: il *Christus Victor*¹⁵ del dittico eburneo di Genoels-Ederen, riferito all'area bavarese e conservato presso il Musée Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles,¹⁶ dove Cristo trionfatore, accompagnato dagli angeli, è raffigurato mentre calpesta i quattro citati animali, il leone e l'aspide sulla sinistra, il drago e il basilisco sulla destra [fig. 2].

La nuova iconografia è dunque frutto di un processo di ibridazione del basilisco classico, il quale - proprio per le nuove accezioni 'sataniche', che aveva desunto dalla letteratura cristiana - non poteva più essere considerato un semplice serpente, ma assumeva inedite caratteristiche mostruose, per meglio aderire al suo ruolo di bestia demoniaca.

L'origine dell'aspetto galliforme fonda probabilmente le radici su un altro passo biblico, tratto da Isaia - «Rompono le uova dei serpenti e tessono tele di ragno, chi mangerà le loro uova, avendo rotto l'uovo non fecondato, troverà in esso un basilisco».¹⁷

In effetti, ritenendo ormai l'origine da Medusa troppo leggendaria e, quindi, inaccettabile, alcuni autori tra V e VII secolo avevano iniziato a interrogarsi sulla possibile nascita del basilisco da un uovo, ritenendo verosimile che esso potesse nascere «ex ovis volucrum, quas in Aegypto

ibis vocant»¹⁸ quindi dalle uova dell'ibis, secondo le opinioni di san Giovanni Cassiano e Teofilo Simocatta. Quest'ultimo - nel dialogo tra Policrate e Antistene, che costituisce le *Ἀπορία Φυσικαί (Quaestiones physicae)* - sottolineava come l'ibis si nutrisse di serpenti e scorpioni, generando conseguentemente uova 'velenose', dalle quali appunto poteva nascere il basilisco.¹⁹

Risale circa al XII secolo la sostituzione nelle fonti letterarie dell'ibis al gallo (e non gallina), secondo l'opinione accreditata che - come attestava, ad esempio, il *De naturis rerum* di Alexander Neckam²⁰ - un gallo maschio anziano potesse occasionalmente deporre uova, che, se covate da un rospo, generavano un basilisco. Più articolata è la coeva spiegazione di Alberto Magno, il quale, seppur scettico, descriveva l'aspetto peculiare dell'uovo di gallo - senza guscio ma protetto da una membrana dura - dal quale nascerebbe il basilisco, in tutto simile a un gallo a esclusione della coda serpentina.²¹

Il passaggio dall'ibis al gallo, probabilmente funzionale a traslare su un animale più noto e meno esotico la funzione generatrice del basilisco, può trovare remote connessioni con il *Περὶ ζώων ιδιότητος (De animalium natura)* di Claudio Eliano, dove si leggeva che il 're dei serpenti' sarebbe terrorizzato dal canto del gallo.²² Per quanto concerne la genesi dall'uovo di gallo, però, la versione più articolata è indubbiamente quella contenuta nel *De diversis artibus* di Teofilo (XII secolo),²³ nel passo dedicato alla fabbricazione di un pigmento dorato, cosiddetto *Aurum Hispanicum*, per cui venivano elencate le fasi procedurali.

In una cella buia e sotterranea sono rinchiusi due galli maschi anziani, i quali genereranno uova, poi fatte covare da rospi; alla schiusa delle uova - secondo Teofilo - nascono pulcini simili a quelli generati dalle galline, ai quali però, dopo sette giorni, cresce la coda serpentina. Per produrre il pigmento, il basilisco viene quindi bruciato e le sue ceneri unite a diversi elementi, tra cui il sangue di un giovane dai capelli rossi.

¹² Sant'Agostino, *Enarr. in Ps.* 90, 2,9. Cf. Charbonneau-Lassay 1991, 422; Wehrhahn-Stauch 1968, 1: 251-3; Gianandrea 2016, 393.

¹³ Salmo 90, 13. Cf. De Giorgio 2017, 344-5.

¹⁴ Beda, *Opera Omnia* (ed. 1862, vol. IV, 233).

¹⁵ Sulla fortuna e la genesi di questa iconografia: De Giorgio 2017.

¹⁶ Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 1474. Cf. Neuman de Vegvar 1990; Cervini 2007, 175.

¹⁷ Isaia 59, 5. Cf. Robin 1932, 136.

¹⁸ San Giovanni Cassiano, *De incarnatione Christi* VII, 5.

¹⁹ Teofil. Simoc., *Quaestiones physicae* XIV. Cf. Alexander 1963, 177.

²⁰ Alex. Neckam, *De naturis rerum* I, 175 («Cum item in senium vergit gallus quandoque ovum point quod bufo fovet et ex ipso prodit basiliscus»).

²¹ Alberto Magno, *De animalibus* XXIII, 24.51 («In omnibus sicut gallus, sed caudam longa serpentis»).

²² El., *De animalium natura* 3,31.

²³ Teofilo, *De diversis artibus* III, 48. Cf. Galloni 1998, 126-30.

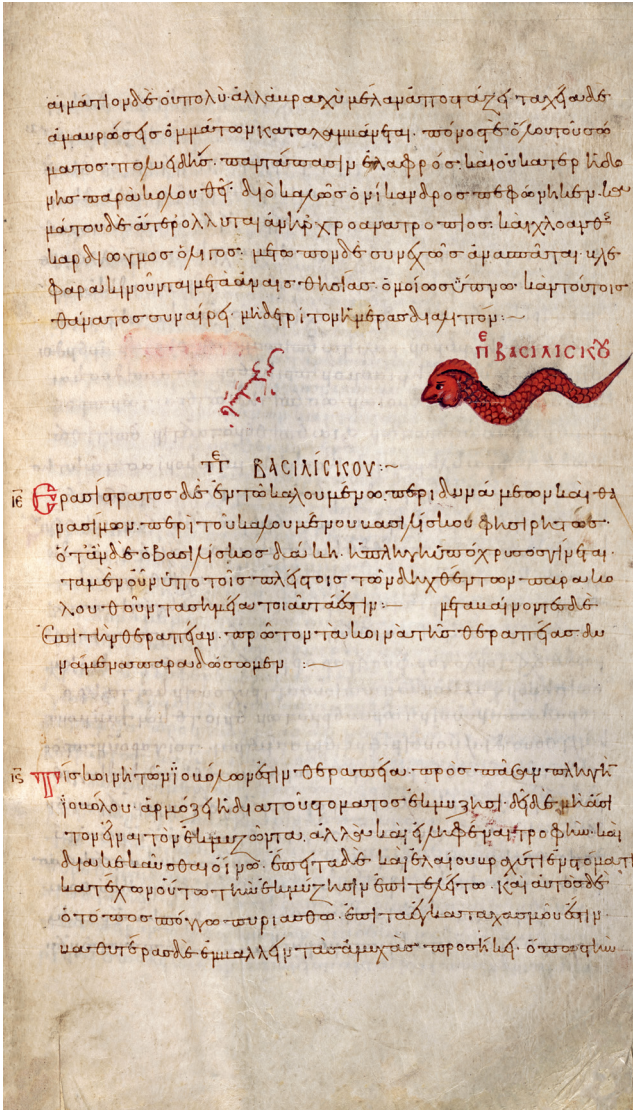


Figura 1 Basilisco dal *De materia medica* di Dioscoride Pedanio. IX secolo, ms. M.652, c. 326r. New York, The Morgan Library



Figura 2 Ambito bavarese, *Cristo trionfante sulle Bestie*. VIII secolo. Avorio di 'Genoels-Elderen', pannello di sinistra. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, nr. 1474

Proprio in quanto funzionale a una presunta valenza pratica, la versione di Teofilo avvalorava l'opinione comune della reale esistenza del basilisco e della sua genesi dall'uovo di gallo, che, per molto tempo, sarà data per scontata.²⁴

Attraverso questi passaggi letterari si andava codificando la nuova connotazione del basilisco quale mostro, che trovò una particolare fortuna iconografica nell'ampia produzione dei bestiari.²⁵

Si sottolinea però come – a fronte di una vastissima casistica di miniature, in cui il basilisco è ormai connotato dall'aspetto galliforme – i testi dei bestiari presentino una formula fissa, ripetuta quasi costantemente e derivata dal più precoce testo delle *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia (VI secolo).

L'incipit «Basiliscus Graece, Latine interpretatur regulus, eo quod rex serpentium sit»,²⁶ tratto da Isidoro, si trova infatti reiterato in numerosissimi

²⁴ Progressivamente fu poi sostituito il rospo con il serpente o, in alcuni casi, con altre tipologie di animali velenosi.

²⁵ Sul tema dei bestiari medievali esiste un'ampissima bibliografia, per una panoramica generale si vedano, tra i molti contributi: Hassig 1995; Morini 1996; Mittman, Dendle 2012; Morrison 2007; 2019; Béthume 2021.

²⁶ Isid., *Etymologiae* XII, 4, 6-9.

mi bestiari, che divergono però tra loro per quanto concerne le immagini. Quando il basilisco è raffigurato da solo, è collocato tipicamente in posizione orizzontale, connotato dal corpo di un gallo e la coda di un serpente.

Tra i numerosi possibili esempi, il basilisco appare in questa accezione nel manoscritto duecentesco del *De Natura Animalium* conservato presso la biblioteca municipale di Douai [fig. 3],²⁷ nel trattato anonimo *De quadrupedibus, avibus et piscibus* della Bibliothèque Nationale de France²⁸ o, ancora, nel *Der Nature Bloeme* di Jacob van Maerlant.²⁹ Talora è posta in particolare evidenza la sua connotazione 'regale', attraverso la corona, che va a sostituire la cresta del gallo, come si riscontra, ad esempio, nel ms Bodley 764 della Bodleian Library di Oxford,³⁰ nell'esemplare francese del Museo Meermann-Westreenianum dell'Aia,³¹ oppure nel caso di un bestiario inglese della British Library (ms Harley), dove il basilisco è raffigurato a difesa di una torre, contro l'assedio di un soldato.³²

Molto frequentemente al re dei serpenti è associato il suo mortale nemico, ossia la donnola, che, già secondo Plinio, sarebbe stata in grado di sconfiggere con l'odore il terribile mostro:³³ in questi casi, generalmente, essa appare di dimensioni notevolmente inferiori rispetto al suo rivale, che però ne resta soggiogato; ne sono possibili esempi le miniature del *Bestiario di Aberdeen*,³⁴ quelle

dell'*Ashmole Bestiary*³⁵ o, ancora, l'immagine contenuta nel cosiddetto *Bestiario di Anne Walshe*.³⁶

Tuttavia, poiché affrontando il basilisco la donnola ne rimaneva a sua volta uccisa, la tradizione medievale riteneva che esistesse un rimedio: essa poteva sopravvivere allo scontro con il 're dei serpenti' se si fosse precedentemente nutrita delle foglie di ruta.³⁷

Di particolare interesse per questa teoria è il testo trecentesco dell'*Acerba* di Francesco Stabili - meglio noto come Cecco d'Ascoli - il quale, in volgare marchigiano, scriveva:

Segnor'è il bavalischio di serpenti | chieschedun fugge, sol per non morire | dal mortal viso cogli occhi lucenti. | Niun animal più scampar da morte | che subito la vita non spira, | cotanto 'l suo veneno atrociò è forte. | La donnola, trovando della ruta, | combatte con costui e sì l'accede | che 'l toscò con costei si atuta.³⁸

Nel più antico codice dell'*Acerba*, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, il passo di Cecco d'Ascoli è accompagnato da una miniatura che mostra due basilischi galliformi:³⁹ quello sulla destra sta allontanando tre serpenti velenosi alati - che fuggono alla sua presenza - mentre a sinistra l'altro basilisco è affrontato da una minuscola donnola, posta tra le piante di ruta [fig. 4].

27 Douai, Bibliothèque Municipale, ms 711, f. 39v. Cf. Stahl 1970

28 Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 6838B, f. 31r.

29 Londra, British Library, Additional ms 11390, f. 122v. Il basilisco galliforme si trova sovente raffigurato anche sui capitelli di ambito romanico, sui quali non ci si sofferma in questa sede. Ne sono possibili esempi, tra i molti, quelli delle cattedrali di Mans, Poitiers, Amiens o dell'abbazia di Vezelay. Per questi e altri casi, cf. Evans 1896, 163-70; Charbonneau-Lassay 1991, 422-5.

30 Oxford, Bodleian Library, ms Bodley 764, f. 93v.

31 L'Aia, Museo Meermann-Westreenianum, ms MMW, 10 B 25, f. 39v; manoscritto digitalizzato dalla Koninklijke Bibliotheek.

32 Londra, British Library, ms Harley 3244, f. 59v.

33 Plin., *Naturalis Historia* VIII,33 («Atque huic tali monstro, saepe enim enectum concupivere reges videre, mustellarum virus exitio est: adeo naturae nihil placuit esse sine pare. Inferciunt has cavernis facile cognitae soli tabe. Necant illae simul odore moriunturque, et naturae pugna conficitur»). Cf. Charbonneau-Lassay 1991, 420.

34 Aberdeen, Aberdeen University Library, ms 24, f. 66r.

35 Oxford, Bodleian Library, ms Ashmole 1511, f. 79r.

36 Copenhagen, Kongelige Bibliotek, GKS 1633, IV, f. 51r.

37 Borniotto 2013, 27-8; Galloni 1998, 127-9.

38 Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* III, 30.

39 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Pluteo 40.52, f. 45r. Sul manoscritto: Ferilli, Bordone 2021; Mariani Canova 2006.



Figura 3 Basilisco dal bestiaro *De natura animalium*. 1270-75 circa, ms 711, fol. 39v. Douai, Bibliothèque Municipale

3 Serpente o mostro? Il basilisco in Età Moderna e l'influenza della letteratura scientifica

Il Rinascimento - e poi il Seicento - ereditarono la tradizione del basilisco medievale, ma la ampliarono con nuovi valori simbolici e morali, che trovarono particolare diffusione nella letteratura emblemistica di XVI e XVII secolo.

In questa tipologia di fonti il basilisco galliforme è spesso raffigurato in atto di specchiarsi, immagine che allegoricamente allude a chi, compiendo azioni malvagie, finisce per danneggiare sé stesso, allo stesso modo in cui lo specchio restituisce lo sguardo omicida al mittente.⁴⁰

L'uso di uno specchio per sconfiggere il mostro risalirebbe all'antico insegnamento che Aristotele avrebbe impartito ad Alessandro Magno, il quale - secondo una particolare quanto rara interpolazione del *Romanzo di Alessandro*, nota come versione J³ dell'*Historia de Preliis* (1150 ca.)⁴¹ - si sarebbe in effetti trovato al cospetto di un basilisco, che avrebbe ucciso, ricordandosi del consiglio del filosofo, facendolo specchiare in uno scudo riflettente.⁴²

È indicativo come questa insolita leggenda medievale trovi un'eccezionale traduzione nell'arte monumentale di Età Moderna, nell'affresco di Ottavio Semino nel palazzo di Agostino Pallavicino a Genova (1560 ca.), dove è ben riconoscibile il basilisco galliforme, che viene affrontato da Alessandro, quasi completamente nascosto dal grande clipeo specchiante [fig. 5].⁴³

Nelle svariate accezioni simboliche o leggendarie, quindi, il basilisco continuava la sua fortuna iconografica in Età Moderna, complici anche le attestazioni di numerose presunte apparizioni di reali esemplari, che contribuivano a legittimarne l'esistenza. Nella stessa città di Genova, nel IV secolo il «*Dyrum serpentem nomine Baxiliscum*»⁴⁴ sarebbe stato allontanato dall'allora vescovo (poi santo) Siro, nel IX secolo sarebbe stato invece Papa Leone IX a liberare Roma dal flagello del basilisco; nel 1212 il mostro sarebbe apparso a un forno di Vienna, mentre nell'agosto 1474 il consiglio cittadino di Basilea arrivò a mettere a morte un

⁴⁰ I motti allegorici che accompagnano le immagini sottolineano tale concetto in modi diversi, si vedano ad esempio gli emblemi di Giovanni Battista Pittoni («*In authorem*», 1568), Joachim Camerarius («*Poenā sibi improbitas*», 1587; «*Noxa nocenti*», 1604), o Filippo Picinelli («*Ipse peribit*», 1687). Cf. Borniotto 2013, 29-30.

⁴¹ Per il testo: Steffens 1975. Cf. Zambon 2000, 139-40; Arecco, Borniotto 2011, 18-23.

⁴² L'origine di questo insegnamento sarebbe da ricercare nel *Secretum Secretorum*, per secoli ritenuto erroneamente autografo di Aristotele (Zambon 2000, 140). Sulla ricezione del *Romanzo di Alessandro* nelle arti figurative, in particolare: Ross 1963; 1985; Stoneman 2010; Moore 2018.

⁴³ Sull'affresco: Stagno 2008, 76-8.

⁴⁴ La citazione è tratta dal bassorilievo trecentesco posto a Genova nel luogo dove si sarebbe avvistato il basilisco («*Hic est puteus ille quo Beatissimus Syrus Episcopus quondam Ianuensis exthrasit dyrum serpentem nomine Baxiliscum*»). Sul ruolo di San Siro quale liberatore della città dal flagello del re dei serpenti: Borniotto 2016, 187-96.



Figura 4 Francesco Stabili (Cecco d'Ascoli), *L'Acerba*. XIV secolo, ms Pluteo 40.52, c. 45r. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. Su concessione del MIC

gallo che si riteneva avesse generato un uovo da cui avrebbe potuto nascere un basilisco.⁴⁵ Ancora nel 1587 è attestata una presunta e tardiva apparizione, in una casa di Varsavia, dove un basilisco avrebbe ucciso due bambine e sarebbe poi stato a sua volta debellato grazie all'invenzione di una veste interamente ricoperta di specchi.⁴⁶

In parallelo a questi episodi di 'cronaca', un altro fattore contribuiva a convalidare la sussistenza reale del mostro nell'immaginario comune, ossia la presenza di falsi cadaveri di basilischi – costruiti assemblando ossa di animali differenti – che venivano venduti a caro prezzo agli ingenui collezionisti, desiderosi di esporli tra i *mirabilia* delle loro Wunderkammern.⁴⁷

Conrad Gessner nella sua *Historia Animalium* affermava di aver visto con i suoi occhi il cadavere di un basilisco nella collezione dell'Imperatore Massimiliano;⁴⁸ un altro esemplare era certamente presente, ad esempio, nel museo privato del veronese Ludovico Moscardo,⁴⁹ mentre un presunto uovo di basilisco era conservato nella collezione di Ferrante Imperato a Napoli.⁵⁰

Tra Cinquecento e pieno Seicento spettava quindi ai trattati scientifici il compito di interrogarsi nuovamente sull'esistenza del basilisco e sulla sua possibile connotazione: in parallelo alle raffigurazioni simboliche e allegoriche del mostro galliforme, che continuavano a circolare, la coeva letteratura medica e scientifica iniziava infatti a rifiutare le ipotesi ritenute troppo inverosimili e leggendarie, spesso riprendendo le fonti classiche. Nei trattati naturalistici veniva messa in forte discussione non tanto la reale esistenza – che, invece, era quasi costantemente accettata – quanto la genesi del basilisco dalle uova di gallo, sul cui tema si dibatteva con interesse.

Il nuovo sforzo di interpretazione oggettiva e fattuale del basilisco e il superamento delle teorie medievali avviava, di fatto, una seconda metamor-

fosi iconografica, in quanto – parallelamente alla consultazione delle fonti antiche, ritenute più plausibili – la letteratura scientifica iniziava a proporre illustrazioni che rispecchiavano le descrizioni classiche, ritornando quindi alla connotazione serpentiforme, precedente all'ibridazione medievale.

Si sottolinea però come, a differenza della metamorfosi medievale, che aveva creato una nuova immagine comunemente diffusa e codificata, questa 'seconda metamorfosi' sia limitata esclusivamente ai testi scientifici e non universalmente condivisa.

Nel *De Venenis* di Jacob Grevin (1571) la lunga dissertazione sul basilisco «rege serpentum» si apriva con l'illustrazione di un semplice serpente velenoso [fig. 6], privo di qualsiasi connotazione mostruosa, così nel testo si affermava che la nascita dall'uovo di gallo non è che una favola a cui crede il popolo, totalmente estranea alla scienza.⁵¹

Il trattato del già citato Gessner (1587) faceva riferimento alla genesi dall'uovo «quod plane falsum est et impossibile»⁵² e presentava l'illustrazione di un basilisco serpentiforme, connotato però dalla corona sul capo e dalla freccia nelle fauci, a simboleggiare la potenza del veleno [fig. 7], immagine che sarà poi ripresa direttamente da Edward Topsell nel suo *The Histoire of Serpents* (1608).

Decisamente differente è il basilisco illustrato nel *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* di Conrad Wolffhart, meglio noto come Lycosthene:⁵³ un essere che non pare avere alcun precedente iconografico, caratterizzato dalla corona sul capo, il becco e il bargiglio, un corpo a scaglie, la coda serpentina e otto zampe palmate, un'immagine quindi decisamente innovativa, che verrà replicata anche nel più tardo trattato dell'*Historia serpentum et draconum* di Aldrovandi (1640).⁵⁴

La lunga e articolata dissertazione sulle caratteristiche del basilisco di Ulisse Aldrovandi escludeva con fermezza le teorie sulla nascita dall'uovo di gallo, considerate «ineptias pueriles et fabulas

⁴⁵ La principale fonte della leggenda genovese è la lunga trattazione contenuta nella *Legenda seu vita Sancti Syri Episcopi Ianuensis* di Jacopo da Varagine, mentre per l'episodio romano si veda, in particolare Julius Scaliger (Giulio Cesare Scaligero), *Exotericarum Exercitationum* (1601) CCXLVI.4: «In transcurso, quoniam de Basilisco quae narrantur, fabulosa nonnulli suspicati sunt, quae apud recentiores legi, scribam Leone Pontefice maximo ad aedam Luciae sub fornice stabulatum Basiliscum: cuius afflatu magna lue affecta Roma fuerit, eumque illius precibus extinctum». Per Basilea la fonte di riferimento è la *Kurtze Basler Chronick* di Johann Georg Gross (1624, 119-20).

⁴⁶ L'episodio di Varsavia è narrato negli *Aenigmatum* di Johann Pincier (1655, 268-74). Le apparizioni di Vienna, Basilea e Varsavia sono citate anche in Kirchmayer 1661; cf. Bondeson 1999, 161-92.1996

⁴⁷ Sul collezionismo di *mirabilia*, tra i molti contributi: Lugli 1990; Findlen 2006; Mazzotta 2013.

⁴⁸ Gessner 1587, 33: «Et ego dum apud Imperatorem Maximilianum essem, vidi cadaver basilisci, quod hactenus in thesauris eius servatur».

⁴⁹ Il presunto scheletro di basilisco è illustrato e descritto dallo stesso Ludovico Moscardo (1656, 233-4). Si veda anche Coltro 2006, 124.

⁵⁰ Descritto in Aldrovandi 1640, 367.

⁵¹ Grevin 1571, 85.

⁵² Gessner 1587, 33. Cf. Senter, Mattox, Haddad 2016.

⁵³ Lycosthene 1557, 22.

⁵⁴ Aldrovandi 1640, 363.



Figura 5 Ottavio Semino, *Alessandro Magno affronta il basilisco*. 1560 ca. Affresco. Genova, palazzo Agostino Pallavicino. Fotografia dell'Autrice

aniles»,⁵⁵ inoltre contestava l'utilità dello specchio per sconfiggerlo.

L'approccio scientifico, che pur non escludeva la reale sussistenza dell'animale, portava infine Aldrovandi a discutere dei presunti cadaveri di basilischi nei musei e nelle collezioni, illustrando un finto esemplare e descrivendone la costruzione attraverso l'assemblaggio di parti della razza («*basiliscus ex raia effectus*»)⁵⁶

La metodologia del naturalista bolognese risultò decisiva nell'ottica di una revisione più scientifica del basilisco, che trovò ulteriori conferme in altri trattati, pubblicati tra la metà e la fine del Seicento.

Georg Caspar Kirchmayer nelle *Disputationes zoologicae* (1661) dichiarava di non credere all'aspetto ibrido e mostruoso del basilisco, ritenendolo piuttosto un piccolo serpente con una sorta di cresta sul capo; tuttavia, egli era certo della sua

reale esistenza, provata, a suo parere, dalle numerose attestate apparizioni di cui si è detto in precedenza.

Falso era anche, secondo l'opinione dell'autore, il suo sguardo omicida, nonché erronea e impossibile la genesi dal gallo, in quanto «*a serpente serpens est, a gallina gallus, a basiliscus nullus*».⁵⁷

È inoltre rilevante a riguardo la tesi di laurea in medicina del boemo Pavel Roch Redlich, discussa nel 1682 a Praga e pubblicata nello stesso anno, con dedica all'Imperatore Leopoldo.

La *Disceptio inauguralis medica sive Basiliscus Pestilentiae* è totalmente incentrata sulle caratteristiche del basilisco e sulla sua potenza pestilenziale, contro la quale «*non opus est speculis sed speculationibus*».⁵⁸ Anche secondo l'autore la genesi dal gallo è da considerarsi falsa, in quanto, se il basilisco è re dei serpenti, non ha senso che af-

⁵⁵ Aldrovandi 1640, 363.

⁵⁶ Aldrovandi 1640, 364. Per la presenza di basilischi posticci nei musei e sulla loro raffigurazione nei testi di storia naturale si veda Gudger 1934.

⁵⁷ Kirchmayer 1661, senza indicazione di pagina.

⁵⁸ Redlich 1682, 2.



Figura 6 *Basilisco* da J. Grevin, *De venenis*. 1571.
Washington, D.C., Biodiversity Heritage Library

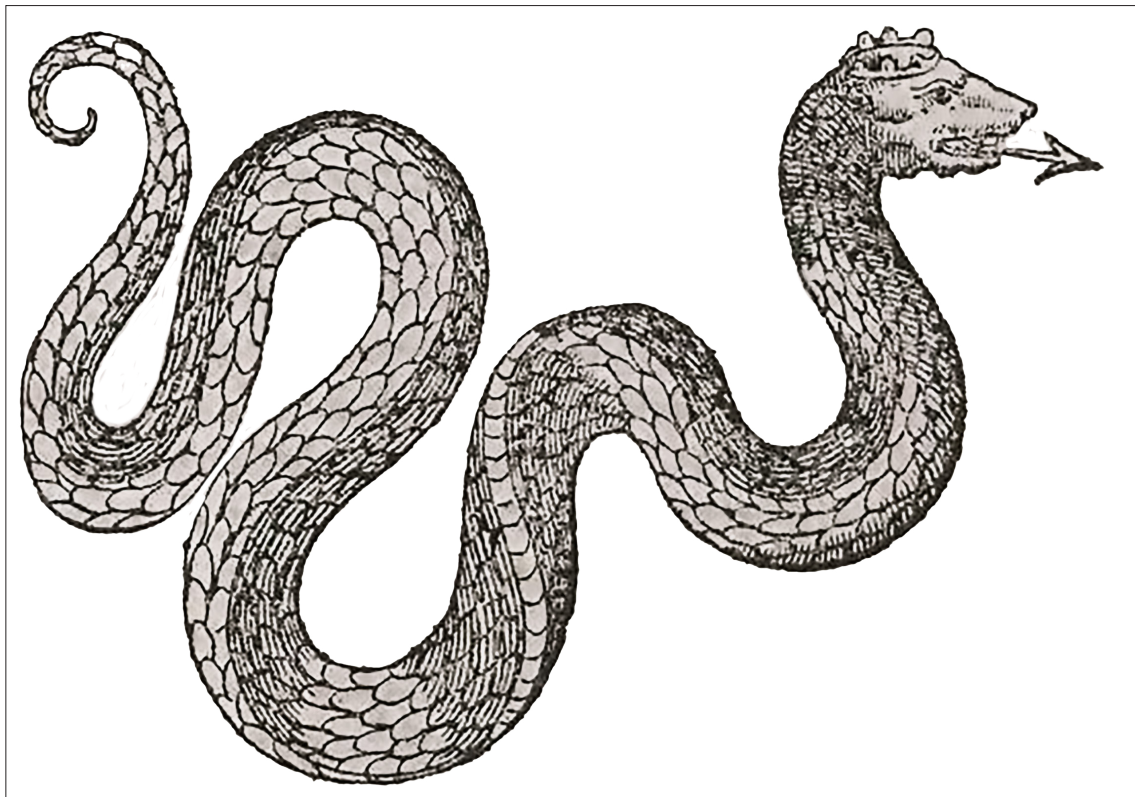


Figura 7 *Basilisco* da C. Gesner, *Historia animalium*. 1587.
Washington, D.C., Biodiversity Heritage Library

fidì la sua progenie a un gallo,⁵⁹ ne conseguiva quindi che lo studio delle sue caratteristiche dovesse necessariamente superare le credenze medievali, verso un rinnovato metodo medico e scientifico («*Basiliscus meus non nascitur à Gallo, sed Galeno*»).⁶⁰

Per quanto possa apparire bizzarro, la scelta delle caratteristiche del basilisco come argomento di una pubblica dissertazione, non costituisce un caso isolato.

Nel 1670 Christian Ludwig Arendes pubblica ad Halberstadt la disquisizione «*Historico Physi-*

ca» *De Dracone et Basilisco*, che riassume le citazioni degli autori classici e medievali, prendendo posizione circa la genesi dall'uovo di gallo, ritenuta inverosimile.⁶¹

All'anno seguente si data invece la *Dissertatio Physica de Basilisco ex ovo galli decrepiti oriundo* discussa da Johannes Döllenius; anche in questo caso l'intento è quello di dimostrare l'infondatezza delle teorie sulla genesi dall'uovo – considerate ormai decisamente incredibili –⁶² ma, al contempo, legittimare la reale esistenza del basilisco, resa verosimile dalle numerose presunte apparizioni.

4 Saturno e il sangue di basilisco

Come si è visto, quindi, l'Età Moderna conserva parallelamente due diverse accezioni del basilisco: quella simbolica ed emblemistica – che generalmente desume le caratteristiche mostruose del Medioevo – e quella scientifico-medica, dove prevale invece l'antica connotazione serpentiforme, ritenuta più accettabile.

Esiste però un tema, piuttosto raro, dove le due accezioni sembrano in qualche modo fondersi, associando ad argomenti scientifici l'immagine del mostro galliforme.

Molte fonti, già a partire dalla *Naturalis Historia*, menzionavano l'utilità del sangue di basilisco, ritenuto terapeutico e di grande vantaggio nella cura delle infezioni, un rimedio che si diceva fosse noto anche ai Magi, in grado – sosteneva Plinio – di esaudire le preghiere, di agevolare la buona riuscita delle petizioni presso i potenti e di fungere da amuleto contro le stregonerie.⁶³

Tale sostanza – scura come la pece, ma che, diluita, diveniva più splendente del cinabro – era comunemente indicata dalle fonti come 'sangue di basilisco' oppure come 'sangue di Saturno' («*quidam et Saturni sanguinem appellant*»).⁶⁴

La letteratura scientifica di Età Moderna riprese la teoria classica, riconoscendo al liquido una

valenza alchemica, utile come rimedio agli avvelenamenti e alle pestilenze.

Ulisse Aldrovandi, ad esempio, la elencava come unica caratteristica positiva del basilisco, celebrata «pro amuleto ad veneficia, et pro remedio adversus diuturnas affectiones»,⁶⁵ mentre Redlich definiva l'avvelenamento da basilisco di carattere 'marziale-saturnino'.⁶⁶

Anche negli *Hieroglyphica* di Giovanni Pierio Valeriano si trova un riferimento alle proprietà benefiche del sangue di Saturno-basilisco, usato anche come talismano per propiziare eventi favorevoli:

Ci fu tanta opinione, che il basilisco habbia non so chè parentela et affinità con i dei, che già i mortali hebbero ardire, cercando il suo sangue, con grandissima fatica, di serbarlo diligentissimamente chiamandolo sangue di Saturno, il quale havendolo presso di sé, pensavano che più facilmente si ottenessero i successi delle dimande da Prencipi, e dè prieghi ancora dè dei, i rimedij delle malattie, et i doni dè beneficij.⁶⁷

La connessione tra Saturno e il basilisco si riscontra anche nelle immagini, seppure con minor fre-

⁵⁹ Redlich 1682, 2.

⁶⁰ Redlich 1682, 2. Il riferimento a Galeno rimanda al *De Theriaca ad Pisonem* (VIII), in cui il medico greco citava brevemente il basilisco, elencandone le caratteristiche venefiche.

⁶¹ «*Quod autem serpens hic vel ex ovo galli gallinacei novem annos nati, vel ex ovo galli sylvestris senio confecti per rubeam seu bufonem excludatur, urumq. Illud Poeticum figmentum vel Fabulam esse censemus*»; Arendes 1670, XXXVIII. Sull'autore: Flood 2006, 1: 80, nr. A-39.

⁶² L'autore sostiene, in apertura della trattazione, che «in splendido naturae theatro tam occulta nonnunquam sunt miracula» (Döllenius 1671, pagine non numerate), per cui contesta, in primo luogo, la produzione di un uovo dal gallo o da qualsiasi animale di genere maschile.

⁶³ Plin., *Naturalis Historia* XXIX, 19.

⁶⁴ Plin., *Naturalis Historia* XXIX, 19.

⁶⁵ Aldrovandi 1640, 376.

⁶⁶ Redlich 1682, 9.

⁶⁷ Valeriano 1602, 215.

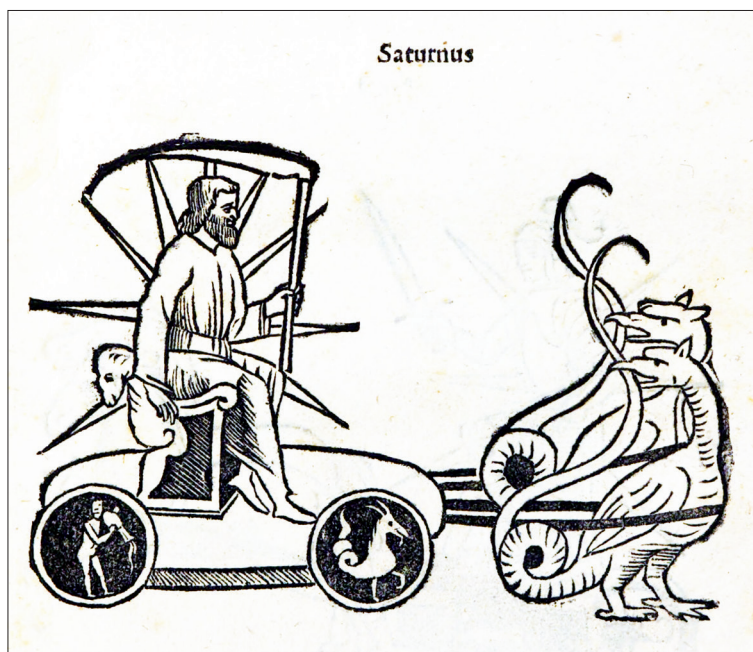


Figura 8
Saturno sul carro trainato da basilischi da Igino,
De mundi et sphaerae
ac utriusque partium declaratione. 1502.
Monaco, Bayerische Staatsbibliothek

quenza rispetto alle fonti testuali; in alcuni casi il dio è raffigurato su un carro trionfale trainato da mostri ibridi gallo-serpente, chiaramente identificabili come basilischi: ne sono possibili dimostrazioni le xilografie contenute nelle diverse edizioni cinquecentesche del *De Mundi* di Igino [fig. 8].⁶⁸

Un altro esempio considerevole è offerto da un'incisione del fiammingo Crispijn de Passe 'il Vecchio' (1589), raffigurante Saturno secondo un'iconografia tradizionale e consolidata:⁶⁹ l'aspetto del vecchio dio corrisponde, infatti, al processo di 'pseudomorfosi' analizzato da Erwin Panofsky;⁷⁰ egli reca nelle mani la consueta falce, mentre si appresta a divorare uno dei suoi figli, a fianco di un dragone alato; sullo sfondo sono appena visibili i 'figli di Saturno' nati nel periodo astrologico di sua pertinenza e corrispondente ai segni zodiacali di Capricorno e Ac-

quario, raffigurati nei due riquadri in alto.

A un'immagine, quindi, piuttosto convenzionale, si aggiungono, però, i due soggetti raffigurati nei riquadri in basso: un crogiolo a sinistra e un basilisco - aderente all'iconografia medievale - a destra [fig. 9]. L'inserzione del re dei serpenti è quindi in questo caso giustificata proprio in rapporto alla presenza del crogiolo alchemico: l'unione di questi elementi, in rapporto al soggetto principale, allude infatti chiaramente alla produzione del prodigioso 'sangue di Saturno' o di 'basilisco'.

Questa inconsueta iconografia si pone quindi in una posizione intermedia tra le raffigurazioni del basilisco 'classiceggianti' dei testi scientifici e quello galliforme, che l'Età Moderna aveva ereditato dai bestiari medievali.

⁶⁸ Cf. Hyginus 1502.

⁶⁹ Londra, British Museum, n. D,6.47, cf. Hollstein 1964, XV, nr. H545.

⁷⁰ Panofsky 1939; Klibansky, Panofsky, Saxl 1964.



Figura 9

Crispijn van de Passe il Vecchio, *Saturno*. 1589. Londra, British Museum

Bibliografia

- Aldrovandi, U. (1640). *Historiae serpentum et draconum libri duo*. Bologna.
- Alexander, R. (1963). «The Evolution of the Basilisk». *Greece & Rome*, 10(2), 170-81. <https://doi.org/10.1017/S0017383500013589>.
- Arecco, D.; Borniotto, V. (2011). «Segretezza esoterica e simbolismo animale tra medioevo e rinascimento: il basilisco nel *Secretum Secretorum*». Rossi, P.A.; Livigni, I. (a cura di), *Secretum Secretorum. Saperi e pratiche all'alba della scienza sperimentale*. Genova, 16-23.
- Arendes, C.L. (1670). *De Dracone et Basilisco, disquisitio historico physica*. Halberstadt.
- Baglioni, I. (2010). «Nascere da Medusa. Studio sul parto di Gorgo e sulle caratteristiche dei suoi figli». *Antrocom Online Journal of Anthropology*, 6(2), 207-20. <https://doi.org/10.31826/9781463233983-020>.
- Béthume, S. (ed.) (2021). *Fantastic Beast in Antiquity: Looking for the Monster, Discovering the Human*. Leuven.
- Bondeson, J. (1999). *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*. Ithaca. <https://doi.org/10.7591/9781501722271-004>.
- Borniotto, V. (2011). «'Halitus mortis': il basilisco come serpente velenoso». *Anthropos & Iatria*, 15(2), 9-13.
- Borniotto, V. (2013). «'Rex Serpentium': il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede». *Studi di Storia delle Arti*, 11, 23-47.
- Borniotto, V. [2016] (2021). *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*. Genova.
- Charbonneau-Lassay, L. (1991). *The Bestiary of Christ*. Ed. by D.M. Dooling. New York. Transl. of *Le Bestiaire du Christ*. Parigi, 1940.
- Cervini, F. (2007). «Le vie del classicismo tra iconografie e linguaggi». David, M. (a cura di), *Eburnea Dypitcha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*. Bari, 163-86.
- Coltro, D. (2006). *Gnomi anguane e basilischi. Esseri mitici e immaginari del Veneto, Friuli Venezia Giulia, Trentino e Alto Adige*. Verona.
- Cornarius, J. (a cura di) (1557). *Pedacii Dioscoridae Anazarbensis De Materia Medica libri V. Dioscoridae De Bestiis venenum eiaculantibus et letalis medicamentis*. Basilea.
- De Giorgio, T. (2017). «'Dominus potens in proelio'. L'iconografia del Cristo guerriero nell'Alto Medioevo». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 5, 9(2), 343-56.

- Döllennius, J. (1671). *Dissertatio Physica de Basilisco ex ovo galli decrepiti oriundo*. Jena.
- Evans, E.P. (1896). *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*. Londra.
- Evans, H.C.; Wixom, W.D. (eds) (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era – A.d. 843-1261 = Catalogo Della Mostra* (New York, Metropolitan Museum, 11 marzo-6 giugno 1997). New York.
- Ferilli, S.; Bordone, M. (2021). «Il più antico codice figurato dell'Acerba di Cecco d'Ascoli. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.52». Azzetta, L.; Chiodo, S.; De Robertis, T. (a cura di), 'Onorevole e antico cittadino di Firenze': il Bargello per Dante = *Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021). Firenze, 112-15.
- Findlen, P. (1996). *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley.
- Flood, J.L. (2006). *Poets Laureate in the Holy Roman Empire: A Bio-bibliographical Handbook*. Berlino; New York.
- Galloni, P. (1998). *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*. Bari.
- Gessner, C. (1587). *Historiae Animalium*. Vol. V, *De Serpentiū natura*. Zurigo.
- Gianandrea, M. (2016). «Tra fedeltà al testo e concessioni alla creatività medievale. L'immagine del basilisco nel Rabano Mauro di Montecassino e della Vaticana». Dell'Omo, M; Marazzi, F.; Simonelli, F; Crova, C. (a cura di), *Sodalitas. Studi in memoria di Don Faustino Avagliano*, vol. 1. Montecassino, 391-408.
- Grevin, J. (1571). *De venenis libri duo*. Anversa.
- Gross, J.G. (1624). *Kurtze Basler Chronick*. Basilea.
- Gudger, E.W. (1934). «Jenny Hanivers, Dragons and Basilisks in the Old Natural History Books in Modern Times». *The Scientific Monthly*, 38(6), 511-23.
- Hassig, D. (1995). *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge.
- Hyginus (1502). *De mundi et sphaerae ac utriusque partium declaratione*. Venezia.
- Hollstein, F.W.H. (1964). *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*. Vol. XV, *Van Ostaede-de Passe*. Amsterdam.
- Izzi, M. (1982). *I mostri e l'immaginario*. Roma.
- Kirchmayer, G.C. (1661). *De Basilisco, Unicornu, Phoenixe, Behemoth, Leviathan, Dracone, Araneo, Tarantula et Ave Paradisi Dissertationes*. Wittemberg.
- Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. (1964). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Londra.
- Krzyszczuk, L.; Morta, K. (2023). «Basilisk – The History of The Legend». *Alea*, 25(1), 277-306. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325116>.
- Lugli, A. (1990). *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano.
- Lycosthene (1557). *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*. Basilea.
- Mariani Canova, G. (2006). «Testo e immagine. L'Acerba di Cecco d'Ascoli nell'esemplare laurenziano (ms Plut. 40.52)». Rigon, A. (a cura di), *Cecco d'Ascoli. Cultura scienza e politica nell'Italia del Trecento = Atti del convegno* (Ascoli Piceno, 2-3 dicembre 2005). Roma, 69-86.
- Mazzotta, M. (a cura di) (2013). *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi = Catalogo della mostra* (Milano, Gallerie d'Italia-Museo Poldi Pezzoli, 15 novembre 2013-12 marzo 2014), Milano, 37-43.
- Mittman, A.S.; Dendle, P.J. (eds) (2012). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Londra. <https://doi.org/10.4324/9781315241197>.
- Moore, K.R. (ed.) (2018). *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*. Leiden; Boston.
- Morini, L. (a cura di) (1996). *Bestiari Medievali*. Torino.
- Morrison, E. (2007). *Beasts Factual and Fantastic: The Medieval Imagination*. Los Angeles.
- Morrison, E. (ed.) (2019). *Book of Beasts: The Bestiary in the Medieval World*. Los Angeles.
- Moscardo, L. (1656). *Note overo memorie del Museo di Lodovico Moscardo nobile veronese*. Padova.
- Neuman de Vegvar, C.L. (1990). «The Origin of the Genets-elderen Ivories». *Gesta*, 29(1), 8-24.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York.
- Pincier, J. (1655). *Aenigmatum libri tres cum Solutionibus*. L'Aia.
- Redlich, P.R. (1682). *Disceptatio inauguralis medica, siue Basiliscus Pestilentiae. Telescopio ac Microscopio Intelligentiae detectus*. Praga.
- Robin, A. (1932). *Animal Lore in English Literature*. Londra.
- Ross, D.J. (1963). *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*. Londra.
- Ross, D.J. (1985). *Studies in the Alexander Romance*. Londra.
- Sammer, M. (1998). *Der Basilisk. Zur Natur – und Bedeutungsgeschichte eines Fabeltieres im Abendland*. Monaco.
- Scaliger, G.C. (Julius Scaliger) (1601). *Exotericarum exercitationum*. Francoforte.
- Senter, P; Mattox, U.; Haddad, E.E. (2016). «Snake to Monster: Conrad Gessner's Schlangenbuch and the Evolution of the Dragon in the Literature of Natural History». *Journal of Folklore Research*, 53(1), 67-124.
- Stahl, H. (1970). «Le Bestiaire de Douai». *Revue de l'Art*, 8, 6-16.
- Stagno, L. (2008). «Imago Alexandri nella grande decorazione genovese (XVI-XVII secolo)». Caciorgna, M.; D'Anselmo, L. (a cura di), *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo*. Siena, 69-92.
- Steffens, K. (a cura di) (1975). *Die Historia de preliis Alexandri Magni. Rezension J³*. Meisenheim.
- Stoneman, R. (2010). *Alexander the Great. A life in Legend*. New Haven.
- Valeriano, G.P. (1602). *Ieroglyphici ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egittij, et d'altre Nationi*. Venezia.
- Wehrhahn-Stauch, L. (1968). s.v. «Basilisk». *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 1, 251-3.
- Zambon, L. (2000). «Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini». Arquès, R. (a cura di), *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo Occidentale*. Palermo, 137-48.

Identità in (tras)formazione: Marina il monaco, ovvero storia di una Santa ‘mascherata’ e del suo culto a Venezia tra Medioevo ed Età Moderna

Giulia Anna Bianca Bordi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article aims to provide a brief historical background of the church of Santa Marina in Venice. The church was originally dedicated to San Liberale but underwent changes in both dedication and layout after the arrival of the sacred remains of the virgin monk in the lagoon. The text briefly outlines the hagiographic story of Santa Marina, the circumstances of the *translatio* of her body to Venice, and how her cult became part of the devotional, cultural, and civic identity of the city. The final section aims to integrate existing knowledge of the church's layout transformation from the Middle Ages to the Modern Age with new data from unpublished sources. The objective is to reconstruct the interior of the sacred building that no longer exists, but whose external appearance can still be confirmed visually through Jacopo de' Barbari's view.

Keywords Venice. Sacred space. Medieval churches. Medieval oriental cults. Saint marina. Liturgical furnishings. Tombs.

Sommario 1 Alcuni cenni sul contesto e l'origine della chiesa. – 2 Note sulle vicende e sul culto di santa Marina monaco da Oriente a Occidente. – 3 ‘Metamorfosi’ di uno spazio sacro: un confronto tra fonti edite e inedite.

1 Alcuni cenni sul contesto e l'origine della chiesa

La chiesa di Santa Marina a Venezia sorgeva nell'omonimo campo, poco a nord-est del ponte di Rialto, nel sestiere Castello. Oggi, a memoria dell'edificio sacro, rimane soltanto un'edicola lungo la parete orientale dell'Hotel che reca il nome della santa, poiché la costruzione fu demolita nel 1820 dopo essere stata soppressa come parrocchia già da oltre un decennio,¹ ed aver subito svariati cambi nella destinazione d'uso,² che determinarono anche la vendi-

ta o la traslazione presso altre chiese degli arredi che la ornavano.³ Diverse fonti permettono, tuttavia, di ricrearsi un'idea di quali monumenti fossero stati sistemati, nel corso dei secoli, all'interno dell'aula sacra, in virtù della devozione alla santa e del senso di appartenenza a quella parrocchia, mentre la nota veduta prospettica della città lagunare di Jacopo de' Barbari, risalente al Cinquecento, ne mostra l'aspetto esterno [fig. 1].⁴

Desidero ringraziare assai vivamente il prof. Simone Piazza per i preziosi stimoli gentilmente fornitimi per l'elaborazione di questo piccolo contributo, e la dott.ssa Laura Levantino per la squisita gentilezza e competenza con cui ha accolto ed aiutato le mie ricerche presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia.

1 La chiesa fu soppressa come parrocchia nel 1805 (Franzoi, Di Stefano 1976, 423; Bassi 1997, 72). Venne successivamente chiusa al culto con decreto del 18 settembre 1810 (Zorzi 1972, 371).

2 Sembra con la trasformazione finanche in osteria: Paoletti 1893, 274; Zorzi 1972, 373; Franzoi, Di Stefano 1976, 423.

3 In particolare un altare a custodia del corpo di santa Marina fu riallestito in Santa Maria Formosa, mentre altre opere furono trasferite nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Zorzi 1972, 370-3.

4 Franzoi, Di Stefano 1976, 423 fig. 613; Bassi 1997, 73 fig. 42.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-15
Accepted 2023-10-20
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Bordi | 4.0



Citation Bordi, G.A.B. (2023). "Identità in (tras)formazione: Marina il monaco, ovvero storia di una Santa ‘mascherata’ e del suo culto a Venezia tra Medioevo ed Età Moderna". *Venezia Arti*, 32, 25-34.

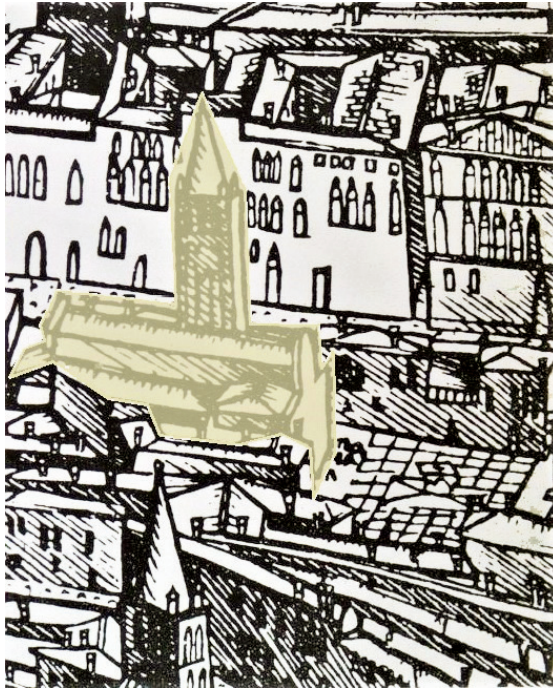


Figura 1 Jacopo de' Barbari, *Veduta di Venezia a volo d'uccello*. 1500. Part. chiesa di Santa Marina. Venezia, Museo Correr. Da Franzoi, Di Stefano 1876, 423 fig. 613, (con intervento grafico dell'autrice)

La chiesa, circondata dal campo sui lati orientale e meridionale,⁵ si presentava, dunque, a tre navate, con abside a terminazione rettilinea rivolta a est e facciata preceduta da un portico verso ovest,⁶ disposto lungo una calle sfociante a nord sul rio di Santa Marina, che scorreva, quindi, parallelo ai lati lunghi della chiesa; accanto al perimetrale settentrionale dell'edificio si innalzava il campanile, eretto nel pieno Medioevo e ristrutturato nel Trecento, coronato da una copertura a cuspide.⁷

Grazie agli studi di Wladimiro Dorigo si evince come anche il sito di Santa Marina, in cui campo, rivo e chiesa erano strettamente correlati, evocasse uno di quei più antichi nuclei di proprietà in cui è probabile che alcuni privati avessero conferito degli spazi al sedime pubblico per la fondazione ecclesiastica e nei quali i rivi spesso ricalcavano precedenti fossi confinari, organici all'antica centuriazione: quella 'mestrina' nel caso di Santa Marina, i cui lati lunghi della chiesa e il vicino rio risultavano allineati al tracciato del decumano dell'antica *limitatio*.⁸

L'edificio era situato in uno dei fulcri più antichi della *Civitas Rivoalti*, che costituì tra i secoli X e XI la prima zona mercantile realtina, precedente il prolungamento a sud, e quindi il passaggio al nuovo Rialto *de ultra* e la costruzione del ponte (secoli XI-XII).⁹

Secondo quanto afferma l'erudito Emmanuele Antonio Cicogna, sembra che la chiesa sia stata fondata - in realtà con una dedicazione diversa, come si dirà meglio di seguito - nel 1030,¹⁰ perciò sarebbe sorta con alcuni decenni di anticipo rispetto al più significativo sviluppo urbanistico della zona, cui si è poc'anzi accennato.¹¹ Lo stesso Cicogna riporta che «credesi» che la costruzione sia stata eretta dalla nobile famiglia Balbi.¹²

Al 1064 risale, invece, la prima attestazione documentaria della costruzione,¹³ intitolata originariamente a san Liberale, e, secondo Sansovino, anche a sant'Alessio.¹⁴ Se, tuttavia, le fonti consultate - su cui si ritornerà di seguito -, e la letteratura critica non sembrano fornire rilevanti riscontri - almeno a modesta conoscenza di chi scrive -, sul culto di sant'Alessio nella chiesa, esse informano, invece, che la stessa custodisse le reliquie di san Liberale, in particolare «due coste» secondo il «Ristretto della Vita di San Liberale Vescovo e Martire», contenuto in un libro liturgico

⁵ Cf. Dorigo 1983, 492-6, in part. 495 nr. 60.

⁶ Dorigo 1983, 616 nota 497; 2003, 711.

⁷ Dorigo 2003, II: 711.

⁸ Dorigo 1983, 464 nr. 45, 469-70, 492-502 e in particolare 498 nr. 48.

⁹ Dorigo 1983, 440, 457; cf. anche Dorigo 2003, I: 28-31, 67; Agazzi 2023, 3-16.

¹⁰ Cicogna 1824, 331, 333.

¹¹ Per il quale si veda Dorigo 2003, I: 33-48; Agazzi 2023, 3-16. Cf. anche Moine in Gelichi, Ferri, Moine 2017, 98.

¹² Cicogna 1824, 331. Dalle ricerche condotte da Dorigo su fonti documentarie e cronachistiche non sembra che la famiglia Balbi, nei secoli XI e XII, fosse residente o detenesse proprietà nel *confinium* di Santa Marina, ma risultava residente nell'area intorno al ponte realtino (San Mattio e San Salvador), e, più a sud, sempre nel sestiere di Castello, nella zona tra San Marco e San Zaccaria (cioè a San Giovanni novo e a San Provolo). Erano, invece, residenti a Santa Marina i Contarini, i Grisoni/Grussuni, i Mauro Buca, mentre detenevano proprietà presso la medesima parrocchia i Dondi e i Mauro/Moro. Tuttavia, lo stesso Dorigo avvertiva sull'occasionalità dei dati pervenuti attraverso le fonti disponibili e, quindi, sull'impossibilità di rappresentare in modo esauriente il panorama delle famiglie proprietarie di quel tempo, dei processi di suddivisione e trasferimento dei nuclei di proprietà, delle relazioni parentali e tra famiglie diverse (Dorigo 2003, I: 53-67).

¹³ Dorigo 2003, II: 711.

¹⁴ Sansovino 1581, 11r; Martinioni 1663, 40, come segnalano Corner 1749, 251; Cicogna 1824, 331; Tassini 1863, 34; 1872, 438; Clugnet 1905, 289.

del 1728 proveniente da Santa Marina.¹⁵ Perciò, pure in seguito al cambio di intitolazione dell'aula sacra, conseguente all'arrivo intorno al 1230 del corpo della santa orientale, che dovette determinare un riallestimento dell'altare maggiore, non si estinse affatto, come si avrà modo di illustrare anche più avanti, la devozione a san Liberale,¹⁶ cui venne dedicata una cappella laterale.

Stando a quanto riportato nel già citato libro liturgico settecentesco di Santa Marina,¹⁷ e nelle opere di poco posteriori di Flaminio Corner,¹⁸ il Liberale venerato nella chiesa veneziana era da identificarsi con il vescovo della città pugliese di Canne, vissuto ai tempi dell'imperatore Adriano (117-38) e martirizzato a Roma insieme alla madre Evanzia, il cui *dies natalis* ricorreva il 30 di-

cembre.¹⁹ Dopo la morte, i corpi dei due cristiani sarebbero stati riportati, dai cittadini di Canne, nella loro terra natia e lì sepolti, ma non è noto come le reliquie di san Liberale siano giunte a Venezia e perché si fosse dedicata una chiesa proprio a questo, forse neanche troppo noto, martire apulo.

Considerando che la *translatio sanctitatis*, soprattutto dall'Oriente, fu un tratto peculiare del processo di costruzione del santorale venetico,²⁰ non sembra potersi escludere che i sacri resti di san Liberale abbiano seguito la via di possibili rapporti commerciali dei fondatori della chiesa con le città delle coste pugliesi.

E, in effetti, in modo non dissimile arrivò in laguna anche il corpo di santa Marina.

2 Note sulle vicende e sul culto di santa Marina monaco da Oriente a Occidente

Narra la cronaca di Andrea Dandolo, risalente all'incirca alla metà del XIV secolo - sulla base dell'ampia raccolta agiografica compilata dal domenicano veneto Pietro Calò (seconda metà del XIII secolo-prima metà del XIV secolo) -, che nel secondo anno del governo del doge Jacopo Tiepolo (1229-49), tale Giovanni da Bora indusse con preghiere e con un compenso in denaro i custodi del corpo di santa Marina, presso un monastero extraurbano di Costantinopoli, a consegnargli le sacre spoglie della vergine, che egli portò a Venezia, collocandole nella chiesa di San Liberale, da allora ridedicata alla santa.²¹ La cronaca del Dandolo accenna soltanto brevemente alla vicenda agiografica di santa Marina,²² che si legge, invece, più diffusamente nel *Catalogus sanctorum* di Pietro Nadal.²³

La fanciulla, in giovane età, avrebbe vestito i panni di un monaco e mutato il proprio nome in

'Marino', al fine di rimanere accanto al padre che, rimasto vedovo, si era ritirato a vita monastica. Costei avrebbe, quindi, condotto una vita esemplare in monastero, anche dopo la morte del genitore - unico depositario del suo segreto -, dedicandosi intensamente all'ascetismo e ai lavori comunitari. Indefesso, da parte di Marina, sarebbe stato anche il nascondimento della propria natura femminile ai confratelli, persino nel momento in cui ella sarebbe stata ingiustamente accusata di aver sedotto una ragazza, generando un bambino: episodio che avrebbe portato la fanciulla-monaco a espiare l'indebita colpa vivendo per lunghi anni nell'indigenza, fuori dalle mura claustrali, accudendo il presunto figlio. Una volta riammessa nel monastero, con la destinazione ai lavori più umili, soltanto dopo anni, al momento della morte della fanciulla-monaco, i confratelli e l'abate avrebbero scoperto con grande sgomento la sua vera identi-

¹⁵ *Ufficio del mattutino per la festa di S. Marina* 1728, carte non numerate [c. 1r]. Della reliquia delle costole di san Liberale parla anche Corner 1749, 257; 1758, 46, aggiungendo che presso lo stesso altare erano conservate, tra le altre, anche le reliquie dei santi Innocenti di Betlemme.

¹⁶ Come racconta, ad esempio, Sansovino 1581, 11v: «Vi è di nobile la cappella di San Liberale, visitata tutto l'anno dal popolo con molta divozione».

¹⁷ *Ufficio del mattutino per la festa di S. Marina* 1728, carte non numerate [cc. 1r-3v].

¹⁸ Corner 1749, 251; 1758, 45-6.

¹⁹ *Ufficio del mattutino per la festa di S. Marina* 1728, carte non numerate [c. 3v]. Come segnalato dallo stesso libro liturgico, la vicenda agiografica di san Liberale è presente nel *Catalogus sanctorum* del veneziano Pietro Nadal, composto tra il 1369 e il 1372, per il quale si rimanda a Natalibus 2012, 56.

²⁰ Cf. le considerazioni di Cavallo 1998, 4; Chiesa 1998, 107-15.

²¹ Dandolo 1938-58, 292. Tra le fonti medievali, la notizia è riportata negli stessi termini anche in Natalibus 2012, 334, ma con una datazione sbagliata, al 1113, non corrispondente agli anni di ducato di Jacopo Tiepolo, come ha sottolineato Clugnet 1905, XVI-XVII; nella cronaca di Lorenzo de Monacis, di poco posteriore a quella del Dandolo, pubblicata da Flaminio Corner (Monacis 1758, 51). Con una breve annotazione, Pietro Nadal aggiunge anche che santa Marina avrebbe garantito ai suoi traslatori la salvezza da una tempesta durante il trasporto del corpo in mare, *topos* tradizionale dei racconti agiografici sui trasferimenti di sacri resti: cf. Chiesa 1998, 107. L'aneddoto si trova, in forma più estesa, anche in Corner 1749, 253; 1758, 45-6.

²² Dandolo 1938-58, 292.

²³ Natalibus 2012, 333-4.

tà. Il rammarico dell'abate per l'ingiusta pena inflitta ad un 'monaco' ricco di virtù lo avrebbe allora indotto a disporre la sepoltura all'interno del monastero, che divenne anche luogo di liberazione degli ossessi dal demonio.²⁴

Si apprende, dunque, come la figura di Marina incarni un percorso di metamorfosi poiché il suo *bios* rientra tra quelli relativi alle sante che scelsero di consacrarsi a Dio nell'unico modo che gli era possibile, ovvero, secondo gli studi di Evelyne Patlagean, abbracciando la vita religiosa maschile e quindi 'trasformandosi' in monaci: si tratta di un *topos* popolare nell'agiografia bizantina fra il V e la fine dell'VIII secolo (e che sembra perdere di efficacia, invece, dopo quest'altezza cronologica), rivelatore anche delle tensioni e delle ambiguità che percorrevano l'atteggiamento delle comunità cristiane dell'Alto Medioevo nei confronti delle donne e della santità femminile.²⁵

Non si possiedono - almeno allo stato attuale delle conoscenze di chi scrive -, degli elementi che permettano di comprendere se la scelta di Giovanni da Bora di traslare il corpo di santa Marina a Venezia sia stata mossa da una particolare devozione verso quest'ultima o, invece, dalla volontà di ridare lustro, con il prezioso dono di una reliquia orientale, a quella che avrebbe potuto essere la parrocchia di appartenenza del mercante. La famiglia da Bora è, infatti, tra quelle attestate nelle fonti del pieno e tardo Medioevo come presenti nel *confinium* di Santa Marina, caratterizzato da un'edilizia residenziale piuttosto articolata, che iniziò a svilupparsi soprattutto dall'inizio del XIII secolo, quando la parrocchia intraprese progressive azioni di bonifica, con una lunga penetrazione nel territorio paludoso che si estendeva a nord.²⁶ Sembra, dunque, che nel momento in cui vi giunsero le sacre spoglie di santa Marina, intorno al 1229, la parrocchia già di San Liberale fosse in espansione.

D'altro canto, come ha sottolineato Paolo Chiesa, sbarcare in laguna reliquie, soprattutto orientali, dalle navi veneziane, perlopiù senza alcun accordo con l'autorità civile o religiosa della città, era diventata una prassi consueta, già prima delle Crociate, così come lo era comporre racconti più o meno particolareggiati dei trasferimenti,

tanto da garantire una sensibile diffusione di tale genere letterario nella Venezia medievale, dove assunse delle proprie peculiarità grazie anche al precedente più illustre di tutti, ossia la *Translatio* di san Marco. In questo quadro, lo studioso ha evidenziato come sul piano agiografico non raramente l'identità del santo da traslare non apparisse così rilevante nella scelta iniziale ma, una volta arrivati a destinazione i sacri resti, essi venissero molto spesso tesaurizzati dal punto di vista culturale e culturale anche attraverso un'intensa attività di composizione o traduzione di *Vitae* che, tra l'altro, per un numero abbastanza elevato di testi agiografici, ebbero una diffusione esclusivamente nell'area veneziana. Chiesa ha, dunque, rilevato come nella Venezia medievale la spinta alle *translationes* spirasse in gran parte dal variegato sostrato laico e lavorativamente attivo della società, in risposta soprattutto al desiderio, tra coloro che compivano tali imprese, di nobilitare le proprie parrocchie e rioni di appartenenza.²⁷

La vicenda agiografica di santa Marina, sebbene sia stata variamente posta da diverse tradizioni in Egitto, Bitinia, Libano, Acaia, Tracia e finanche in Sicilia,²⁸ non era certo sconosciuta nell'Occidente latino. Tuttavia, potrebbe essere forse considerato indicativo del fatto che la parrocchia già di San Liberale non mirasse ad accogliere specificamente il suo culto, prima dell'acquisizione delle sue sacre spoglie da parte di Giovanni da Bora, la presenza presso la stessa chiesa, fino al XIX secolo, di un reliquiario medievale (datato tra XI e gli inizi del XIII secolo) contenente la reliquia della mano di una santa Marina definita 'martire' dall'iscrizione in Greco che lo percorre, la quale allude anche all'uccisione di un drago [fig. 2]:²⁹ si trattava, dunque, di una reliquia pertinente non alla santa Marina monaco, ma a colei che è più comunemente nota con il nome di Margherita, vissuta fra III secolo e IV secolo d.C. ad Antiochia di Pisidia, nella Turchia centro-orientale, martirizzata dopo aver rifiutato le *avances* del governatore della provincia, Olibrio, e aver sconfitto gli attacchi del demone in sembianze di dragone durante la sua prigionia.³⁰ Ciononostante, gli eruditi che trattarono del reliquiario - a cominciare dal devoto belga Teodoro Amaden, autore di una *Biologia S. Marinae* ma-

²⁴ Agli inizi del Novecento, Léon Clugnet raccolse e pubblicò tutte le versioni della *Vita* di santa Marina, note sino a quel momento nelle diverse lingue occidentali e orientali (Clugnet 1905). Per più aggiornati contributi sulla vicenda agiografica della santa si rimanda, oltre ai riferimenti già citati, a Sauget 1967, cc. 1166-70; Richard 1975, 83-115; Conostas 1996, 7-12; Ferrari 1998, 1373-6.

²⁵ Patlagean 1976, 597-623; Conostas 1996, 3.

²⁶ Dorigo 2003, II: 711. Più in generale cf. anche Moine, in Gelichi, Ferri, Moine 2017, 99.

²⁷ Chiesa 1998, 107-15.

²⁸ Sauget 1967, c. 1168.

²⁹ Per il reliquiario, trasferito nel 1818 presso la parrocchia di Santa Maria Formosa e ora conservato al Museo Correr di Venezia, ci si limita qui a rinviare a Hostetler 2016, 26, 92-100, con bibliografia precedente e edizione critica dell'iscrizione.

³⁰ Per la vicenda della quale si rimanda a Usener 1886, 3-55; Sauget 1967, cc. 1150-60; Airoldi 1998, 1371-3.

noscritta, risalente al 1676 - non sembrano avere piena consapevolezza della duplicità delle due sante, indizio, forse, del fatto che la devozione verso la fanciulla asceta non fosse così radicata *ab origine*. Tra l'altro, è lo stesso Amaden, animato dal desiderio di mettere per iscritto la vita di Marina in segno di riconoscenza per i favori spirituali ottenuti, a lamentare la difficoltà di trovare materiali per ulteriori approfondimenti sulla santa, tanto da decidere di recarsi a Roma per assolvere allo scopo.³¹

A ogni modo, come ha evidenziato Léon Clugnet, la minuziosa descrizione delle sacre spoglie, riposte nell'altare maggiore della chiesa veneziana, trasmessa da Amaden,³² sembrerebbe indicare l'autenticità. Il corpo, infatti, si presentava privo di una parte del braccio, e proprio secondo la tradizione agiografica dei Maroniti, ossia della comunità cristiana libanese di lingua siriana, le spoglie di santa Marina originariamente custodite presso il monastero di Kanoubine, in Siria, vi sarebbero state rimosse in circostanze ignote, e lì sarebbe stato lasciato solo un resto dell'arto.³³

Tornando al reliquiario, recentemente Bradley Alan Hostetler, che ha dedicato il proprio studio dottorale a questa tipologia di opere bizantine con epigrammi, ha ribadito come gli studiosi concordino sul fatto che il prezioso oggetto sia stato portato a Venezia insieme al corpo di santa Marina da Giovanni da Bora.³⁴ Se così fosse, allettante sarebbe la suggestione di attribuire al traslatore la volontà di consegnare alla parrocchia veneziana delle spoglie per così dire 'complete', andando in qualche modo forse a integrare con il reliquiario ciò che mancava al corpo mutilo, magari anche a discapito della coerenza e dell'autenticità dell'insieme. Diversamente Clugnet riteneva che il curioso scrigno, dalla forma anomala, fosse stato il dono di una devota grecofona, in virtù della coincidenza tra il giorno della venerazione di santa Marina/Margherita nei calendari bizantini, ossia il 17 luglio, con quello dedicato dai Veneziani alla santa Marina monaco.³⁵

Clugnet sottolineava, inoltre, come Venezia fosse l'unico luogo della Chiesa latina in cui la Marina monaco si festeggiasse il 17 luglio in accordo con l'usanza dei Maroniti. Secondo lo studioso,



Figura 2 Reliquiario di santa Marina/Margherita proveniente dalla chiesa di Santa Marina a Venezia, verso. Manifattura bizantina, ante 1230 circa. Argento e metallo argentato, 10 × 6 × 2,8 cm. Venezia, Museo Correr. Da Folda 1997, 496 fig. 332

questa coincidenza avrebbe potuto essere un ulteriore indizio dell'autenticità del suo corpo, poiché egli nutriva l'impressione che la conoscenza della vera data di festa in onore della santa si fosse trasmessa tra coloro che ne avevano posseduto i sacri resti: dal cenobio siriano da cui sarebbero stati poi prelevati, forse già con destinazione costantinopolitana, fino alla comunità della parrocchia veneziana.³⁶ Clugnet riteneva, dunque, che l'identificazione del 17 luglio con il giorno della traslazione

³¹ Clugnet 1905, 288.

³² Che lo studioso francese pubblica: Clugnet 1905, XVIII-XX. La descrizione era stata già ripresa da Corner 1749, 253-4.

³³ Clugnet 1905, XX.

³⁴ Hostetler 2016, 92-3 nota 414.

³⁵ Clugnet 1905, XXI.

³⁶ Clugnet 1905, XXI. A proposito di quanto sin qui discusso sembra significativo che l'erudito veneziano Flaminio Corner, nel riportare la storia di santa Marina, segua la tradizione riguardante la sua esistenza e l'originaria sepoltura presso il monastero siriano di Kanoubine, dove sarebbe stata custodita dai Maroniti fino al momento del trafugamento del corpo, portato a Costantinopoli forse nell'VIII secolo. Anche Corner riteneva che il reliquiario della mano appartenesse alla stessa fanciulla monaco e, forse per giustificare, come pure Teodoro Amaden, la presenza della parola 'martire' nell'iscrizione della sacra cassetta, affermava che Marina «aliquando inter Martyres recenseatur» (Corner 1749, 251-2; 1758, 45-6).

delle spoglie di santa Marina nella città lagunare, proposta dagli *Officia Sanctorum pro civitate et dioecesis Venetiarum* pubblicati nel 1863, fosse il frutto di una costruzione devozionale posticcia, affermatasi quando forse si era persa memoria dell'originario *dies natalis* della santa.³⁷ L'ipotesi dello studioso francese sembrerebbe confermata da quanto adduce Flaminio Corner sul ripristino moderno delle celebrazioni per l'arrivo del corpo di santa Marina a Venezia al 17 luglio, prima fissate, invece, al primo settembre;³⁸ la tradizione precedente sembrerebbe, allora – aggiungerei noi – più in accordo con le fonti medievali, in quanto, ad esempio, Pietro Nadal pone proprio alle calende di settembre la deposizione della vergine nella chiesa veneziana.³⁹

In questo quadro, nondimeno, ciò che più conta forse ricordare è che a Venezia, con il passare dei secoli, al *dies natalis* di santa Marina si legò la celebrazione di una gloria della storia civica

lagunare, cioè la sottomissione di Padova durante la guerra contro la Lega di Cambrai, ottenuta il 17 luglio 1509 e, dunque, per i veneziani da ricondurre alla clemente intercessione della vergine monaco. Così dal 1512 si era decretato che ogni 17 luglio si sarebbero svolte celebrazioni solenni a santa Marina, visitata in quell'occasione dal doge accompagnato dal Senato e dalle diverse compagnie del clero della Serenissima, in una solenne processione che toccava anche altre chiese della città e che sostava, per una sfarzosa funzione, pure in San Marco.⁴⁰

Per di più, nella chiesa di Santa Marina si conservava già una memoria di una vittoria militare, poiché sulla controcappata dell'edificio si stagliava il monumento funebre del doge Michele Steno (1400-13), cui erano appese le chiavi delle città di Verona e Padova, oggetto di un'annessione al dominio veneziano appunto durante il suo governo.⁴¹

3 'Metamorfosi' di uno spazio sacro: un confronto tra fonti edite e inedite

Proprio il testamento di Michele Steno, stilato nel luglio del 1413,⁴² pochi mesi prima di morire, costituisce una tra le prime di quelle preziose fonti che, a partire dal XV secolo, forniscono informazioni sull'allestimento della perduta chiesa, permettendo così di esercitarsi su un'ideale reintegrazione dell'aspetto interno dell'edificio sacro e delle sue 'metamorfosi', in aggiunta alla veduta dell'esterno trasmessa, come già ricordato, dal de' Barbari [fig. 1].⁴³

Ciò che della carta testamentaria dello Steno risulta forse più interessante, almeno in questa sede, per tentare di ripercorrere le trasformazioni dell'aula sacra, è, tra i chiaramente numerosi la-

sciti in denaro, quello destinato alla nuova copertura della chiesa, che testimonia, quindi, come agli inizi del Quattrocento si stessero probabilmente intraprendendo dei lavori di un certo impegno sull'edificio.⁴⁴ Possibile riferimento alla necessità di interventi sulla costruzione potrebbe essere considerata pure la formulazione di altri due lasciti, rinvenuti in altrettanti testamenti quattrocenteschi: uno del 25 settembre 1456, in cui tale Bartolomeo Mercadelli, che stabiliva di essere sepolto nella cappella di San Liberale, assicurava donazioni non solo a quest'ultima, ma anche in sovvenzione alle spese della fabbrica;⁴⁵ l'altro, del 27 aprile 1463, appartenente a tale Chiara Panciera,

³⁷ Clugnet 1905, XXI-XXII, 268.

³⁸ Corner 1749, 255.

³⁹ Natalibus 2012, 334.

⁴⁰ Martinioni 1663, 503-4; *Forestiere illuminato* 1740, 153-4, 334; Corner 1749, 255-7; 1758, 46; Tassini 1863, 34; 1872, 439; Zorzi 1972, 370.

⁴¹ Sul sepolcro di Michele Steno, di cui rimane soltanto il *gisant*, dal 1811 conservato nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo sopra un'arca non sua, oltre ai riferimenti elencati nella nota precedente si possono consultare Cicogna 1853, 75, 84-90; Da Mosto 1939, 103-5; Zorzi 1972, 127, 130 fig. 92, 132, 135, 370-1; Franco 2009, 635-7, 638 fig. 9; D'Ambrosio 2013, 116-18; Franco 2016, 228-30, 238, 241 e figg. 69-70; Valenti 2019, 51, 58 fig. 4; Piazza 2020, 75 nota 135.

⁴² Ampii brani del testamento sono stati pubblicati in Cicogna 1853, 84-8. Alcune copie manoscritte sono state rintracciate da chi scrive presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, in diversi fascicoli di Catastici di Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis.

⁴³ Si veda nota 4.

⁴⁴ Cicogna 1853, 87-8: «Item volumus quod quotiescumque cohoperiretur de novo ecclesia Sancte Marine dentur de bonis nostris ducatos X. Auri pro sua subventione».

⁴⁵ Testamento di *Bortolamio Marchadelli* 1456, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «Catastici di Atti 3», carte non numerate [c. 6r]: «Per sovvenzion de la fabicha di la dita giexia el maxima a tegnir in conzo et in colmo la dita cappella di San Liberale»; un'altra copia dello stesso testamento è contenuta nella busta già citata, nel registro «410 Catastici 3», contenente un Catastico del 1705, in cui si riporta (c. 3r): «Quel resto vada per sovenir alle spese della fabrica di detta Chiesa; e principalmente per tenir concio in colmo l'Altar medesimo di San Liberale».

in cui si afferma chiaramente che la chiesa necessitasse di restauri.⁴⁶ Ancora, un decennio più tardi, con testamento del 29 luglio 1473, il doge Niccolò Marcello (1473-73) destinava a Santa Marina dieci ducati d'oro per la fabbrica.⁴⁷

Si potrebbe, dunque, ipotizzare che sia stata tale stagione di lavori a conferire alla costruzione quell'aspetto esteriore della terminazione orientale, visibile nella veduta del de' Barbari [fig. 1], con frontone centrale dal profilo curvilineo, più alto rispetto alle coperture delle navate laterali, analogo a quello che molte facciate delle chiese veneziane assunsero in età rinascimentale.⁴⁸

Tornando idealmente all'interno dell'edificio, è noto che anche il doge Niccolò Marcello vi fu deposto, sul finire del settimo decennio del XV secolo, in un monumento fatto appositamente realizzare dai suoi esecutori testamentari nel presbiterio, per la ricostruzione del quale e per l'ampliamento del coro il fratello del doge e procuratore della chiesa, Pietro Marcello, aveva ottenuto autorizzazione nel maggio del 1476.⁴⁹ In quell'ultimo quarto del Quattrocento, dunque, l'area presbiteriale dovette subire rilevanti modifiche rispetto all'assetto precedente, forse fino ad allora ancora piuttosto simile alla *facies* medievale, sul quale non si possiedono purtroppo molte informazioni. A tal proposito, alcune indicazioni di carattere rituale sono contenute nel già citato testamento di Michele Steno: il doge, infatti, destinava 15 ducati d'oro al clero della parrocchia affinché ogni giorno fosse celebrata una messa per la sua anima e per quella dei suoi genitori sull'altare maggiore, che doveva contenere il corpo della santa, poiché si specifica che nei giorni di festa, in cui la 'cassa' di santa Marina era aperta, la funzione di suffragio si sarebbe dovuta svolgere presso l'altare di Sant'Antonio, mentre la sacra mensa principale avrebbe dovuto essere circondata dalle insegne della famiglia.⁵⁰

Francesco Sansovino, invece, nella sua opera della fine del XVI secolo, informa che sull'altare maggiore fossero allora collocate tre statue di marmo a grandezza naturale, scolpite da Lorenzo Bregno (attivo tra la fine del XV e il primo quarto del XVI secolo),⁵¹ e una pala con il *Battesimo* di Cristo «di pittura di mano di Donato Veneziano che visse l'anno 1438»,⁵² ossia del pittore Donato Bragadin.⁵³ La sacra mensa doveva, quindi, aver subito interventi di rinnovamento tra il Quattrocento e gli inizi del Cinquecento almeno due volte: dapprima con la committenza di una pala e, successivamente, con il dono delle tre sculture. Tra l'altro Corner, lodando la pregevolezza dell'altare che custodiva il santo corpo, «expensis ornatissime elaboratum, selectisque marmoribus varie compactum»,⁵⁴ «con costante prodigio mantenutosi incorrotto senza opera d'arte umana»,⁵⁵ e precisando che le tre statue «ex alabastro» rappresentavano santa Marina affiancata da santa Caterina e da santa Maria Maddalena, ascrive la sacra mensa alla proprietà della nobile famiglia dei Bragadin,⁵⁶ anche se non si evince da quando e per quanto tempo essa ne detenne il patronato. Sembrerebbe, dunque, probabile che la commissione della pala con il *Battesimo* al pittore Domenico Bragadin intorno al 1438 possa ricondursi alla stessa famiglia, forse anche in virtù di una parentela; potrebbe essere stato poi il medesimo casato, circa un secolo più tardi, a promuovere l'arricchimento dell'altare con le tre statue.⁵⁷

Sugli altari della chiesa, se grazie a Boschini era noto che la cappella con relativa mensa dedicata a San Liberale fosse la seconda, a partire dall'ingresso, lungo la navata sinistra, preceduta da un altare decorato da una pala di Paris Bordon (di proprietà Dolfin) e da una porta,⁵⁸ è la visita apostolica compiuta a Venezia nel 1581 dal legato Lorenzo Campeggio e dal vescovo di Verona Agostino Valier (1565-1606), ancora parzialmente ine-

⁴⁶ Testamento di *Chiara Panciera* 1463, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «Catastici di atti in copia 1-3, 415», c. 22: «In Contrate S. Marina dimissorum per illo de Chiara Panciera gloria (?) pluribus annis ecclesiae S. Marinae quam multa indigebat reparatione venduntur ad publicum introitum pro plebanum et procuratores ipsius ecclesiae [...]».

⁴⁷ Testamento di *Niccolò Marcello* 1473, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «410 Catastici 3», *Catastico delle Scritture spettanti alla Chiesa Parochiale è Collegiata di Santa Marina* [...] 1705, c. 4r: «N.° 11 [...] Lascia alla Chiesa di Santa Marina il suo Breviario grande da Camera; et D. 10 d'oro per la fabbrica».

⁴⁸ Franzoi, Di Stefano 1976, 423.

⁴⁹ Markham Schulz 2013, 151, contributo al quale si rimanda anche per la bibliografia precedente sul sepolcro monumentale.

⁵⁰ Cicogna 1853, 85; Franco 2016, 228.

⁵¹ Per il quale ci si limita qui a rimandare a Markham Schulz 2017, I: 291-310, in particolare 295-6, 309.

⁵² Sansovino 1581, 12; riportato anche in Martinioni 1663, 41; Paoletti 1893, 274.

⁵³ Per un sintetico profilo del quale si rinvia a Prijatelj 1971.

⁵⁴ Corner 1749, 255.

⁵⁵ Corner 1758, 46.

⁵⁶ Corner 1749, 255.

⁵⁷ Come riportano alcuni cronisti come Gradenigo (Bassi 1997, 72).

⁵⁸ Boschini 1733, 227.

dita, a restituire le intitolazioni delle restanti capelle e informazioni sul loro allestimento.⁵⁹

L'ispezione apostolica prende, dunque, avvio con l'Adorazione del Santissimo Sacramento presso l'omonimo sacello, situato «a parte sinistra maioris capellae», dunque sul lato settentrionale del presbiterio, che custodiva, oltre al tabernacolo argenteo, anche un'ancona marmorea. I prelati sembrano poi muoversi sul lato opposto del presbiterio poiché si registra l'ispezione al fonte battesimale «in altare Sancti Ioannis Baptistae existentem prope sacristiam ipsius Ecclesiae». Se, infatti, si potesse identificare la sacrestia con quello che sembra un vano annesso al termine della navata meridionale della chiesa nella veduta del de' Barbari [fig. 1], si potrebbe pensare che, all'interno di essa, a fare da contraltare al sacello del Santissimo Sacramento vi fosse, sul versante sud, quello del Battista.

Nella descrizione si passa, poi, all'esame dell'altare maggiore, luogo di custodia naturalmente del santo corpo, ma anche di altre reliquie, non ulteriormente illustrate, nonché di arredi argentei.⁶⁰ Rispetto a quanto già conosciuto riguardo all'altare maggiore, interessante risulta, oltre alla nota di colore che «Corpus Sanctae Marinae Virginis habent documentam, et legendam, et reliquie multos sanctos in oculis argenteis, et cristalini», la presenza su di esso, come sulla mensa del Santissimo Sacramento, di una pala in marmo.

I restanti altari vengono successivamente elencati in un paragrafo dedicato alle «Reliquie», dopo l'altare di Santa Marina: partendo da quello del Santissimo, che era ornato pure da una pala lignea dorata; proseguendo con il sacello di San Liberale, che esibiva una pala «veterem in mensa» ed una «capsa plena multarum reliquiarum cum suis chrisographis»; e procedendo con l'altare dedicato alla Vergine Maria, dotato anch'esso di una pala non meglio descritta,⁶¹ e che, dunque, potremmo presupporre collocato sempre nella navata sinistra,

considerando che ivi erano disposti i due altari precedentemente menzionati. Se l'ipotesi fosse corretta, i tre altari che vennero visitati a seguire, avrebbero potuto essere sistemati, per simmetria, nella navata destra. Nell'ordine essi erano intitolati a: Sant'Andrea, con pala «honorificam»; San Geronimo, con icona definita «veterem»; alla Santa Pietà, dotato, quindi, di un' *imago pietatis*.⁶²

Con breve annotazione viene poi riportato lo *Status Ecclesiae*, che descrive una chiesa «honorifice constructa, et ornatissima», a tre navate separate da colonne, copertura con soffitto probabilmente ligneo, pavimentata di marmi, dotata di un Crocefisso «in frontispicio», due amboni (probabilmente frutto di un riallestimento post-medievale) e un organo.⁶³

Nel 1581 non sembra, quindi, esservi più traccia dell'altare di Sant'Antonio, già menzionato nel testamento del doge Michele Steno, mentre a quell'altezza cronologica, a completare idealmente il quadro sin qui tracciato dell'assetto interno della chiesa, sono da ricordare alcune arche sepolcrali, di cui, tuttavia, non sembra possibile stabilire la precisa collocazione. Innanzitutto, il celebre monumento del condottiero Taddeo della Volpe da Imola, protagonista della conquista di Padova del 1509,⁶⁴ che, dotato di statua equestre in legno e stucco dorato, stando al racconto dei visitatori apostolici, era spesso scambiato per san Giorgio o san Martino, tanto che i prelati, nei decreti emanati a seguito della visita, vietarono espressamente che fosse fatto oggetto di manifestazioni di culto.⁶⁵ Altre sepolture emergono, inoltre, dalle copie dei testamenti trascritti nei catastici della parrocchia: così si viene a conoscenza che, nel Cinquecento, anche il presbitero pievano di Santa Marina, Luca Gallo,⁶⁶ oltre a tale Francesco Masser,⁶⁷ il presbitero pievano Francesco Contarini⁶⁸ e tale Marietta, moglie del libraio Nicolò d'Ambrosi,⁶⁹ possedevano arche funebri nella propria parrocchia; tra queste, soltanto per quella di Luca Gal-

⁵⁹ *Visita Apostolica* 1581.

⁶⁰ *Visita Apostolica* 1581, cc. 186r-v.

⁶¹ *Visita Apostolica* 1581, cc. 187v-188r.

⁶² *Visita Apostolica* 1581, c. 188r.

⁶³ *Visita Apostolica* 1581, cc. 188r-v.

⁶⁴ Zorzi 1972, 371-2.

⁶⁵ *Visita Apostolica* 1581, cc. 187v, 190r.

⁶⁶ *Testamento di Luca Gallo* del 15 maggio 1508, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «410 Catastici 3», *Catastico delle Scritture* 1705, c. 5r.

⁶⁷ *Testamento di Francesco Masser* del 12 Agosto 1531, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «Catastici di atti in copia 1-3, 415», c. 35.

⁶⁸ *Testamento di Francesco Contarini* del 24 Dicembre 1544, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «Catastici di atti in copia 1-3, 415», c. 39; anche in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «Catastici di atti in copia 1-3, 415», in fasc. «410 Catastici 3», *Catastico delle Scritture* 1705, c. 5v.

⁶⁹ *Testamento di Marietta D'Ambrosi* del 20 gennaio 1597, in Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288bis, fasc. «410 Catastici 3», *Catastico delle Scritture* 1705, c. 7v.

lo, però, è riportata l'ubicazione, davanti l'altare del Santissimo Sacramento.

Gli interventi di modifica allo spazio sacro all'interno della chiesa di Santa Marina si intensi-

ficarono, poi, nel corso del Seicento, tanto da consigliare di rimandare a un prossimo studio appositamente dedicato l'illustrazione degli ulteriori sviluppi di questa 'metamorfosi'.

Bibliografia

Documenti d'archivio

Ufficio del mattutino per la festa di S. Marina (1728). Parrocchia di S. Maria Formosa, Parrocchia di S. Marina, b. 294 "Libri liturgici e devozionali". Venezia: Archivio Storico del Patriarcato.

Parrocchia di S. Maria Formosa, S. Marina, b. 288 bis. Venezia: Archivio Storico del Patriarcato.

Visita apostolica, 1581 mag. 26-1581 ago. 7, con seguiti al 1582. Curia patriarcale di Venezia, Archivio "segreto", Visite apostoliche, b. 1. Venezia: Archivio Storico del Patriarcato.

Studi

Agazzi, M. (2023). «The Medieval Rialto: The Transformation of an Area in the Developing City». Agazzi, M.; Guidarelli, G.; Pilutti Namer, M. (eds), *Layers of Venice. Architecture, Arts and Antiquities at Rialto*. Venezia, 3-16.

Airoldi, M. (1998). «Marina-Margherita». Guerriero, E.; Tuniz, D. (a cura di), *Il grande libro dei Santi. Dizionario enciclopedico*. Cinisello Balsamo, 1371-3.

Bassi, E. (1997). *Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini*. Venezia. Memorie, Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti 71.

Boschini, M. (1733). *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*. Venezia.

Cavallo, G. (1998). «Bisanzio e i suoi santi». Gentile 1998, 3-4.

Chiesa, P. (1998). «Santità di importazione a Venezia tra reliquie e racconti». Gentile 1998, 107-15.

Cicogna, E.A. (1824). *Delle iscrizioni veneziane*, vol.1. Venezia.

Cicogna, E.A. (1853). *Delle iscrizioni veneziane*, vol.6. Venezia.

Clugnet, L. (1905). *Vie et office de Sainte Marine*. Paris.

Constas, N. (1996). «Life of St. Mary/Marinos». Talbot, A.-M. (ed.), *Holy Women of Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation*. Washington, D.C.: 7-12.

Corner, F. (1749). *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis*. Venezia.

Corner, F. (1758). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*. Padova.

D'Ambrosio, S. (2013). «Monumento funebre del doge Michele Steno». Pavanello, G. (a cura di), *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*. Venezia, 116-18.

Da Mosto, A. (1939). *I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe*. Venezia.

Dandolo, A. (1938-58). «Chronica per extensum descripta aa. 46-1280 d.C.». A cura di E. Pastorello. Bologna. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento 12(1).

Dorigo, W. (1983). *Venezia Origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*. 2 voll. Milano.

Dorigo, W. (2003). *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*. 2 voll. Venezia.

Ferrari, B. (1998). s.v. «Marina (Maria)-Marino». Guerriero, E.; Tuniz, D. (a cura di), *Il grande libro dei Santi. Dizionario enciclopedico*. Cinisello Balsamo, 1373-6.

Folda, J.; Evans, H.C.; Wixom, W.D. (eds) (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 = Catalogue of the exhibition* (New York, 11 March-6 July 1997). New York: The Metropolitan Museum of Art.

Forestiere illuminato (1740). *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia*. Venezia.

Franco, T. (2009). «Perché di lor memoria sia: i portali delle chiese come luoghi di sepoltura». Quintavalle, A.C. (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria = Atti del convegno* (Parma, 23-28 settembre 2008). Milano, 633-40.

Franco, T. (2016). «Pitture e mosaici delle tombe dogali (secoli XIII-XV)». Paul, B. (ed.), *The Tombs of the Doges of Venice from the Beginning of the Serenissima to 1907*. Roma; Venezia, 225-41.

Franzoi, U.; Di Stefano D. (1976). *Le chiese di Venezia*. Venezia.

Gelichi, S.; Ferri, M.; Moine, C. (2017). «Venezia e la laguna tra IX e X secolo: strutture materiali, insediamenti, economie». Gasparri, S., Gelichi, S. (a cura di), *I tempi del consolidamento. Venezia, l'Adriatico e l'entroterra tra IX e X secolo*. Turnhout, 79-128, 369-84.

Seminari internazionali del Centro Interuniversitario per la Storia e l'Archeologia dell'Alto Medioevo 8.

Gentile, S. (a cura di) (1998). *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente = Catalogo della mostra* (Venezia, 2 luglio-14 novembre 1998). Milano.

Hostetler, B.A. (2016). *The Function of Text: Byzantine Reliquaries with Epigrams, 843-1204* [PhD Diss.]. Tal-lahassee.

Markham Schulz, A. (2013). «Monumento funebre del doge Nicolò Marcello». Pavanello, G. (a cura di), *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*. Venezia, 150-7.

Markham Schulz, A. (2017). *The History of Venetian Renaissance Sculpture, ca. 1400-1530*. 2 voll. Turnhout.

Martinioni, G. (1663). *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIV Libri da M. Francesco Sansovino*. Venezia.

- Monacis, L. de (1758). «Chronicon de rebus venetis». Muratori, L.A. (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptorum*, Vol. 8. Venezia.
- Natalibus, P. de [1493] (2012). *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*. A cura di E. Paoli. Spoleto.
- Paoletti, P. (1893). *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*. Venezia.
- Patlagean, E. (1976). «L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance». *Studi medievali*, 17(2), 597-623.
- Piazza, S. (2020). «Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo). Luci sull'ingente patrimonio perduto». *Convivium*, 7(1), 54-79.
- Prijatelj, K. (1971). s.v. «Bragadin, Donato». *Dizionario Biografico degli Italiani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/donato-bragadin>.
- Richard, M. (1975). «La vie ancienne de sainte Marie surnommée Marinos». Eligio Dekkers O.S.B. (oblata), *Corona Gratiarum. Miscellanea patristica, historica et liturgica*, vol. 1. Brugge; 's Gravenhage, 83-115. *Instrumenta Patristica* 10.
- Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare*. Venezia.
- Sauget, J.-M. (1967). s.v. «Marina (Maria)-Marino». *Bibliotheca Sanctorum*, vol.VIII. Roma, cc. 1166-70.
- Tassini, G. (1863). *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, vol. 2. Venezia.
- Tassini, G. (1872). *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. 2a ed. Venezia.
- Usener, H. (1886). «Acta S. Marinae et S. Christophori». *Festschrift zur fünften säcularfeier der Carl-Ruprechts – Universität zu Heidelberg überreicht von Rector und Senat der Rheinischen Friedrich Wilhelms Universität*. Bonn, 3-55.
- Valenti, D. (2019). «Mosaicisti a Venezia tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento», Bueno, M.; Cicalupo, C.; Erba, M.E.; Massara, D.; Rinaldi, F. (a cura di), *Atti del XXIV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico = Atti del convegno* (Este, 14-17 marzo 2018). Roma, 47-58.
- Zorzi, A. (1972). *Venezia scomparsa. Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*. 2 voll. Milano.

The Beast Within, the Beast Without Zoomorphic Armour Ornament and the Human-Animal Divide in the Material Culture of Renaissance War

Francesca Borgo

Bibliotheca Hertziana, Italy; University of St Andrews, UK

Abstract Drawing on and accentuating classical motifs, the surfaces of Renaissance armour are inhabited by an impressive variety of animal exuviae: leonine protomes and paws, ram's horns, shells, tails, beaks, and wings. This essay examines the role of zoomorphic armour around the period of the Italian wars (1494-1559) and brings into focus early modern ideas about the behavioural and morphological proximity of living beings, illustrating the period's fluid perception of the human-animal divide. It argues for the centrality of ornament in military material culture and concludes by establishing armour as the period's main figurative stage for experimenting with the permeability of bodily boundaries, and the mixing of human and animal forms.

Keywords Armour. Ornament. War. Animality. Zoomorphism. Grottesque. Monster.

Summary 1 Zoomorphic Ornament as Weapon. – 2 Zoomorphic Ornament in Battle Painting. – 3 Zoomorphic Ornament as Expression. – 4 Zoomorphic Ornament as Paradigm.

The Venice Biennale Arte 2022 – *The Milk of Dreams* paraded the human-animal hybrid as a defining feature of our times, in opposition to early modern Western anthropocentrism. Presenting the species divide as a culturally and historically determined distinction, the exhibition featured contemporary artists who celebrate the permeability of bodies and their metamorphosis with non-human alterities. The idea, wrote curator Cecilia Alemani, was that their works would “challenge the Renaissance notion of the human being [...] as motionless hub of the universe and measure of all things” – an obvious allusion to Leonardo da Vinci's so-called *Vitruvian man* (c. 1492) conserved in the nearby Gallerie dell'Accademia. In place of this conception, “they [the artists] propose new alliances among species, in worlds inhabited by porous,

hybrid, manifold beings”.¹ But artworks like Cecilia Vicuña's *Leoparda de ojitos* (1977) [fig. 1], a human-feline female hybrid in a coat of fur spotted with eyeballs, draw their power from a playful gender reversal of a long tradition: that of using animal forms on warrior bodies and adapting animal exuviae (skin, eyes, claws, beaks, snouts, etc.) to the human form as a way of appropriating their strengths and virtues.

Zoomorphism is an extremely long-lived feature of art and material culture. It is geographically widespread and chronologically persistent: the forefathers of Vicuña's she-leopard are fighting on the sixteenth-century walls of the Augustinian church of Ixmiquilpan in Mexico, among exuberant emerald-green foliage and against the same orange background; only their hands and

1 Alemani 2022, 26.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-31
Accepted 2023-10-24
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Borgo | 4.0



Citation Borgo, F. (2023). “The Beast Within, the Beast Without. Zoomorphic Armour Ornament and the Human-Animal Divide in the Material Culture of Renaissance War”. *Venezia Arti*, 32, 35-50.

feet emerge from the jaguar skin [fig. 2].² Despite its ubiquity, zoomorphism as a figurative phenomenon is surprisingly little studied by art historians; attempts at broader analysis of its place in the decorative and visual arts are few and far between.³ The reasons for this neglect may lie in zoomorphism's apparent universalism, which escapes the logic of formal and artistic development and points to anthropological implications that lie beyond the comfortable boundaries of the discipline.

Focusing on zoomorphic armour ornament from the sixteenth century, this essay recovers a less anachronistic view of human exceptionalism and shows that human-animal hybridity was at the core of Renaissance war culture. As many have demonstrated, thinking and imagining the transmutation of identities and bodily forms across taxonomies and orders of being was common in early modern Europe.⁴ The malleable classification of human versus nonhuman animals endured at

least until the eighteenth century, when scientific taxonomies definitively closed the door on hybridity, consigning the human body to a static existence. Up until that point, though, animal forms were a constant feature of ornament and a design strategy, spreading over not just the human body but everywhere, on domestic objects, walls, facades, furniture legs, and handles. Yet despite its considerable diffusion, neither a definition nor a grammar or theory of zoomorphic ornament was ever explicitly formulated during the period. In the modern historiography, the reading of animal features tends to oscillate between two opposing poles: either they are assimilated into the wider category of the grotesque, and so their specificity and metaphorical power are neglected; or they are interpreted iconographically, as a reference to source texts (Ovid, or alternatively the fabulist, bestiary, and chivalric tradition), and as a result their autonomy is downplayed.

1 Zoomorphic Ornament as Weapon

While animal parts are a common presence in the premodern visual vocabulary, military material culture in particular is steeped in them. In the early modern period, zoomorphic ornaments found their way onto a wide range of objects associated with war: shields and helmets, suits of armour and horse barding, standards and insignia, rostra and tents, on weapons and the accoutrement necessary for their use (powder flasks, cartridge boxes, etc.), as well as on the large commemorative apparatus of trophies, triumphs, and spolia.⁵ Early modern manuals on the casting of artillery pieces included instructions on how to decorate guns with "full relief figures of men and animals", while military treatises recommended "bringing images of animals into battle".⁶ In Roberto Valturio's *De re militari* (1483), siege artillery towers are decorated to look like fire-spitting dragons, battering rams are modelled in the shape of a ram's head, and the siege shed known as *testudo* looks like a tortoise.

The depiction of predatory animals on standards and banners, Valturio goes on to write,

has been in use since the beginning of the world, when men were themselves animals, living in the woods in a constant state of war and eating human flesh.⁷

These ornamental tropes speak to the relevance of animality in the context of war and the praxis of attributing power to objects by means of figuration, mimicking animal forms to exercise the agency associated with the animal represented.

In his magnum opus on ornament theory, *Der Stil* (1860-63), Gottfried Semper devotes an entire section to weapons - "true ornaments for man", as he calls them - and notes that they "provide us with a greater opportunity to study the decorative arts than almost any other genre".⁸ The striking centrality of ornament in a field where one would expect

² Cf. Gruzinski 2002, 84-90. The Biennale catalogue bizarrely identifies the inspiration for the image in "sixteenth-century paintings made by Incan artists in Cuzco, Peru". Cf. Weisburg 2022, 60.

³ For premodernity, recent and methodologically rich exceptions are van Eck 2021; 2023, esp. 95-121; Hammeken, Hansen 2019.

⁴ Cf. Bynum 2005; Kemp 2007. For further references see note 24.

⁵ For a classic sixteenth-century Florentine example, see Silvio Cosini's unfinished trophies of arms (c. 1524-26) in the New Sacristy of San Lorenzo in Florence, after Michelangelo's designs. See Campigli 2007.

⁶ Biringuccio 1540, fol. 87r-v: "Ma perché sempre mi son molto piaciute le cose ornate, et ho sempre nelle artiglierie che ho fatte [...] addatato figure, teste, sì umane come d'animali di tutto rilievo"; Valturio 1483, 238v: "Portando in guerra figure di animali".

⁷ Valturio 1483, fols. 215r, 234v, 236v, and 238v: "Dal principio del mondo, li homini radunandosi insieme dalla vita silvestre e fera primeramente mangiavano carne humana e comabetevano insieme [...] imparando a far le squadre se metavano avanti il signo d'uno animal del qual da possa fusse sta consecrate".

⁸ Semper [1860-63] 2004, 864-5.



Figure 1 Cecilia Vicuña, *Leoparda de ojitos*. 1977. Courtesy the artist and Lehmann Maupin. New York, Hong Kong, Seoul, London. © Cecilia Vicuña, by SIAE 2023



Figure 2 Jaguar warrior from the Church of San Miguel Arcángel. Mid sixteenth century. Ixmiquilpan, Hidalgo, Mexico. © DeAgostini Picture Library/New Picture Library/Scala, Florence

functionality to reign supreme hints at a compelling but overlooked paradox. *Ornamenta* and *armamenta* have more in common than it might seem at first. In Latin, the term *ornamentus* is used to describe the weapons and apparatus of war. It has less to do with embellishments, adornments, and accessories, and more to do with the soldier and his wear: to be *ornatus* is to be equipped for battle, to be powerfully armoured. This usage is still attested in the Italian vernacular of the fifteenth and sixteenth centuries: “le schiere ornate” are prepped for battle, not parade; a knight is, accordingly, “ornato di tutte l’arme”.⁹ Encoded in the original meaning of the word is the idea that, for warriors, ornaments are armaments. For artists, all armaments have the potential to become ornaments: in this same period,

objects of war (helmets, cuirasses, shields, standards, weapons, etc.) artfully heaped together enjoy great success as ornamental motifs in architecture, whether on pillars, friezes, finials or facades.

While animal features are common to a variety of early modern war-related media and objects, my argument is that when inscribed on the surface of a living, breathing body via the metal skin of the armour, this imagery is differently activated. Normally thriving on the periphery – on the margins of pictorial representation, the borders of manuscripts and the parerga – ornament moves via armour to the centre of the scene, where it coincides with the centre of the *historia*: the heroic male nude. When the animal is worn on the armour, the body acts not just as a support or vehicle

⁹ *Tesoro della lingua italiana delle origini*, s.v. “ornato”. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. Cf. also Ong 1958, 277; Vickers 1989, 314-15.

of representation but as an agent of embodiment.¹⁰ As a second skin, the animal protects the inner human body while communicating its internal state to the external world, displacing the self onto the exterior and thereby revealing its true image. This is different from the desire to be like animals and

appropriate their qualities. It is about revealing a truer image of the self. On the surfaces of Renaissance armour, the conceptual boundaries which today segregate humanity from animality and interior from exterior reveal themselves to be a permeable membrane.

2 Zoomorphic Ornament in Battle Painting

The tight interplay between anthropomorphic and zoomorphic elements in the context of war is perfectly encapsulated in the foundational episode of Western battle painting, the Florentine Sala Grande commission and the ensuing confrontation between Michelangelo and Leonardo (1503-06). While the emphasis on the unperturbed heroic male nude firmly roots Michelangelo's *Battle of Cascina* in the tradition of *all'antica* battle scenes, Leonardo's *Battle of Anghiari* radicalises the animality of his warriors. In Leonardo's work, human-animal proximity plays out simultaneously within and outwith the armour, via ornament and pathogenic alteration, on the accoutrements and facial expressions of Leonardo's soldiers.

Sixteenth-century sources insistently referred to the Anghiari group as "a knot (*groppo*) of horses and men".¹¹ Their limbs are intertwined in a tangle of flesh and arms, blurring the distinction between human and animal forms. In the many copies after the lost mural, this meshing effect governs the whole composition and is evident especially in the leftmost horseman [fig. 3]. Crouched low on his mount, the rider hides his horse's neck, creating the impression of a centaur's body. His armour is populated by an array of animal elements: a ram's head on the chest, fur on the back, a shell as a shoulder-piece. The zoomorphic decoration extends to the horns on his helmet and the lion's paw on the sword's pommel. This aspect of Leonardo's invention was not lost on period viewers, who praised the variety of the soldiers' garments, their helmet-crests and all other *ornamenti*.¹²

Battle painting is, perhaps unexpectedly, an exceptional opportunity for ornament. Leonardo makes this clear in a contemporary passage

(1500-05) later copied in the *Libro di pittura*, in which he specifies that such scenes always show in great detail all of the soldiers' movements, their limbs, and ornaments.¹³ Indeed armour ornament is as essential to the expression of belligerent intent as the figures' own motions. This differs from his recommendations for other pictorial genres. Elsewhere in the *Libro*, Leonardo advises against the over-ornamentation of figures in narrative scenes, as this impedes the perception of bodily forms and attitudes.¹⁴ This passage first appears in the *Madrid Codex II* and dates from 1503-05, so it is perfectly contemporary with the Anghiari commission. If ornament plays such a prominent role here, it is because the specific category of armour ornament was considered neither subsidiary nor marginal in the economy of the image, but rather inseparable from the bodies it protected.

While the prominence of zoomorphic armour ornament places it in a category of its own, human-animal proximity does not play out exclusively on the surface of the armour. These fighting horsemen are locked into a morphological and behavioural unity with their mounts, as the horses, similarly to their riders, partake in the fight by furiously biting each other. A sense of underlying unity of expression animates the composition and its preparatory sketches, where profiles of neighing horses, roaring lions, and screaming men are set side by side.¹⁵ Art historians have interpreted the analogies in the expression of human and animal rage as manifestations of Leonardo's definition of war as *pazzia bestialissima* or "most beastly madness" – the idea that, in the raging fury of battle, overwhelmed by violent passions, man becomes beast.¹⁶

¹⁰ Bodart 2018, 15-32.

¹¹ Cf. Doni 1549, fols. 47v-8r; Varchi 1564, fol. 17; Borghini 1584, fol. 371; Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 32. On the commission more generally see Barsanti et al. 2019.

¹² Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 33: "Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece negli abiti de' soldati, variatamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti".

¹³ Leonardo [c. 1540] 1995, fol. 6v (ch. 15): "Li movimenti degli operatori di tale guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti".

¹⁴ *Codex Madrid II*, fol. 25v and Leonardo [c. 1540] 1995, fol. 60v (ch. 182): "Di non fare nelle istorie ornamenti alle figure. Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e altri corpi che impedischino la forma e l'attitudine di tal figure, e l'essenzia de' predetti altri corpi".

¹⁵ Cf. Windsor, Royal Collection Trust, RCIN 912326, ca. 1503-04.

¹⁶ Leonardo [c. 1540] 1995, fol. 59v, (ch. 177).



Figure 3 Study of a horseman after the *Battle of Anghiari*. Sixteenth century. Paris, Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. no. 2559r. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Michel Urtado

3 Zoomorphic Ornament as Expression

Leonardo's work is representative of the period's conception of the human body as a dynamic entity, shaped by frequently recurring expressions. Building on the ancient pseudo-Aristotelian physiognomic doctrine which takes facial resemblance to animals as a sign of temperament (the leonine man is irascible as a lion, etc.), pathognomic theories accordingly maintained that bodies could be moulded by repeated and prolonged exposure to environmental, physiological, and psychological factors. Bodily appearance was believed to change not only for the natural process of ageing, but also for the occurrence of diseases, recurring movements, and passions, which over time could mark and modify figures. While at work on the Anghiari commission, Leonardo became especially interested in how the body of a warrior, constantly and repeatedly engaged in violent actions, conserves the memory of past battles through the permanent alteration of its morphology. War's fury leaves an animalesque mark on the warrior's face so that, even when depicted in a state of rest, his appearance is permanently marked by past and repeated outbursts of rage, a passion that manifests itself similarly in both man and beast.¹⁷

As a result, the soldier's physiognomy and the animals on his armour have common origins and effects: both are forged by prolonged exposure to war and both externalise and make visible the warrior's inner bestial traits. As two complementary ways in which the warrior displays his experience and temperament in battle, they often come to resemble each other. The growling lion-head ornament on the cuirass of Leonardo's belligerent *Warrior* (1475-80), paired with the soldier's leonine appearance, reiterates his aggressiveness by echoing his scowling face [fig. 4]. This physiognomic type - originally invented by Andrea del Verrocchio and memorably termed "nutcracker man" by Kenneth Clark - is reflected in several workshop versions and variants in marble and terracotta. It even makes its way into popular prints. One example is the frontispiece of a late fifteenth-century chivalric poem illustrating the battles fought by one of Charlemagne's paladins, Ogier the Dane [fig. 5].¹⁸ The kinship between

the warrior's formidable frown and those of the animals on his pauldrons and helmet mutually reinforce their shared bestiality.

Fury unmakes the human. The willing animalisation of men in conflict is a recurring theme in the early modern debate on the brutalising effects of warfare, rekindled between the fifteenth and sixteenth centuries against the backdrop of the Italian wars.¹⁹ Leonardo's expression *pazzia bestialissima*, often taken to be a sign of his apparent pacifism, is in fact a conventional indication of war's violence. It derives from Dante's *matta bestialitate*²⁰ and corresponds to an extreme form of rage that falls outside the confines of the human and is first outlined in Aristotle's *Ethics*.²¹ In Renaissance chivalric and epic poems too, human animality finds its suitable domain in matters of war. Animal metaphors and similes likening soldiers to predatory beasts and their prey (a hungry wolf around sheepfold, a hound after a stag, etc.) are established features of the genre, where knights harness the aggressivity of bears, wolves or lions in the service of victory and leadership. The expansion of animalism also applies to princely comportment. In *The Prince* (c. 1513), Niccolò Machiavelli suggests aspiring leaders emulate lions and foxes, or even strive to become a hybrid "mezzo bestia and mezzo uomo" when circumstances require.²²

Quintessentially Aristotelian in its assumptions, the interpretation of brutishness as a reduction of humans to beasts also implied a continuous line rather than a binary opposition between the human and the animal. Following old Aristotelian and Galenic views, anatomists were dissecting animal bodies to draw more general comparative conclusions about human anatomy, in the belief of a fundamental underlying unity between the two.²³ Mediated through the language of metaphor and analogy, the permeability between human and animal bodies has been recognised as a key feature of Renaissance thought, that was then obliterated in the seventeenth century by Cartesian dualism and its rigid divides. Its locus classicus is Pico della Mirandola's *Oration on the Dignity of Man* (1496), where the capacity to slide

¹⁷ Gombrich 1976, 57-79; Laurenza 2001, 127-55; 2000; Kemp 2007, 40-51.

¹⁸ Tura 2016, 116-17. On Verrocchio's physiognomic type cf. Clark [1939] 2005, 42; Caglioti 2011.

¹⁹ Hale 1960, 94-122; Fournel 2004.

²⁰ *Inf.*, XI, vv. 82-3.

²¹ Cf. Borgo 2015, with bibliography. On Leonardo's pacifism cf. Versiero 2009.

²² Machiavelli [1531] 1984, 72. Cf. also Lukes 2001; Versiero 2004. On epic and chivalric literature cf. Boehrer 2010; Lonsdale 1990.

²³ Cf. Laurenza 2012, esp. 28 ff.



Figure 4 Leonardo da Vinci, *Warrior in Profile*. 1475-80. London, British Museum, inv. no. 1895,0915.474. © The Trustees of the British Museum



Figure 5 Frontispiece from Girolamo Tromba da Nocera, *Libro de la bataie del Danese*. 1513. Milan. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, *35.S.70. © Österreichische Nationalbibliothek

along the continuum between animality and divinity is framed as a quintessential trait of the human and the only legitimate ground for any claim of exceptionalism.²⁴

As “*plastes et factor*”, sculptor and maker of himself, man may transform at his own discretion, either degenerating into lower forms of life or regenerating into higher ones.²⁵ Contemporary armour provided solutions for both of these options. Highly imaginative zoomorphic armour ornament originated in Florence in the second half of the fifteenth century, when artists’ newly won license for *fantasia* turned the combination of animal exuviae

into an emblem of artistic invention and its combinatory powers.²⁶ Before the 1530s this armour existed principally as a fiction, portrayed in drawings, prints, and sculptural reliefs [figs 4-5]. Animal wings, horns, and heads were executed in lightweight, perishable materials and applied to helmets for tournaments and pageants, but very few examples have been preserved and none is in integral condition. Between 1530 and 1560, however, embossed armour with prominent animal features became the hallmark of the Milanese armourer Filippo Negroli and his workshop. Negroli’s armour is famed for the pageant of zoomorphic

²⁴ Cf. Bynum 2005; Fudge 2006; Raber 2013; Schiesari 2013; Freccero 2021; Tarugi 2012.

²⁵ Pico della Mirandola [1496] 2012, 116: “*Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut, tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor, in quam malueris tute formam effingas*”.

²⁶ Cf. Payne 1998; Kemp 1977; Summers 1981, 103-43, 196-97.

inventions it depicts: an assortment of fangs, horns, fins, scales, and wings, all embossed and chiselled with striking precision.²⁷

Looking at Negroli, Carolyn Springer has extended the traditional reading of anthropomorphic armour as a self-fashioning device to its grotesque, zoomorphic counterpart. While classical anthropomorphic armour augments the body of the *condottiere*, projecting an ideal of symmetry and proportion, zoomorphic armour employs a strategy of distortion of the human form. This type of armour

reverses the valence of the classical thorax by implying a descent in the chain of being – not transcendence of one’s physical nature but a willed identification with lower animal forms.²⁸

Through the disruption of stoic and civilised masculinity, zoomorphic ornaments establish a correspondence between outside and inside, essence and appearance, externalizing on the surface of the body the otherwise invisible characteristics of the inner self.

In the so-called *Lion Armour* (c. 1545-55), for example, a royal harness that might have belonged to the French King Henry II, the decorative scheme is dominated by lions’ heads. They reinforce the body’s knee, shoulder, elbow, and wrist joints, but also extend to the chest and head, creating a rhythmic repetition that helps hold this collective body together [fig. 6].²⁹ The pseudo-classical design

is more imaginative than archaeological. Leonine (and more generally zoomorphic) shoulders and knee defences are absent in classical precedents, but become a requisite feature of Renaissance armour *all’antica*. The lions on the armour – whose expressions are varied and individualised – have their brows furled, their mouths open and fangs bared; that on the helmet is depicted with the jaws opening around the face aperture, an invention that recalls Hercules, who wore as a headdress the pelt of the Nemean lion. The wearer of the armour presumably saw himself as an embodiment of leonine qualities. To him, the armour offered a promise of metamorphosis and transformation: it embodied the desire to exceed the limits of the human, transgress its boundaries, and merge man with animal.

This is not just a camouflage aimed at making the warrior’s appearance more terrible to the enemy, or a way of harnessing animal agency, as might be the case with military material culture more generally. It is instead the uncovering of the self – a much more specific and radical act. Victor Stoichita and others have compared the Renaissance armoured body to a ‘superhuman’ or ‘posthuman’ body where the inside has turned into the outside. With the creation of this second skin, the true self of the warrior hiding underneath is finally revealed.³⁰ The specificity of Renaissance zoomorphic armour ornament lies in the double-sidedness of this metal skin, which protects the human body while communicating its internal state to the external world.

4 Zoomorphic Ornament as Paradigm

Both compositionally and conceptually, armour pushes ornament onto the autonomous male body and drowns it in animal parts, breaking down traditional hierarchies between figure and attribute, ergon and parergon. It is now no longer ornament but rather armament: making a bold claim about what lies inside, it takes command of the body and turns its own newly minted hybrid into the narrative’s protagonist.

Offering a prominent surface on which to visualise man’s alterity, armour thus becomes the period’s main figurative stage for enacting the animalisation of the human. Challenging the organicity of the human body with hybrid assemblages, all three examples illustrated below – the fencer, the

monster, and the primitive – draw from a shared vocabulary of mixed human and animal forms that recalls zoomorphic armour ornament. Taken together, all three cases point to the rise of the armoured body as paradigm of human-animal intermingling, a structuring device for conveying the notion of human animality in the context of war; together, they present armour as a promise of metamorphosis with three distinct outcomes.

Contemporary fencing manuals demonstrate this point well. Fiore dei Liberi’s *Flos duellatorum* (c. 1410) first introduced to the fencing manual tradition a diagram summarising the four main virtues of the swordsman, embodied by animals borrowed from medieval bestiaries. These

²⁷ Cf. Pyhrr, Godoy 1998.

²⁸ Springer 2010, 63.

²⁹ Pyhrr, Godoy 1998, 309-16. On Hercules’s lion-skin as armour cf. Stoichita 2012.

³⁰ Cf. Quondam 2003; Stoichita 2012 and more recently Koos 2021.

illustrations would undergo a significant evolution over the course of the fifteenth century, revealing an increasing acceptance of hybridity. More than being mere attributes, in later illustrations animal features are grafted onto the body of the swordsman, following the formal articulation of contemporary armour. In early fifteenth-century copies of the *Flos duellatorum*, a lynx (*prudentia*), tiger (*celeritas*), elephant (*fortitudo*) and lion (*audacia*) are arranged around a standing, front-facing fencer. Each animal speaks individually, in the first person, about its own unique qualities [fig. 7].³¹

In a slightly later derivation, Filippo Vadi's *De arte gladiatoria dimicandi* (1482-87), the animals have grown more complex. They no longer represent just virtues, but also types of fencing movements. They have moved closer to the body, in some cases relocating from its surroundings onto its surface. A bear and a ram, for example, are awkwardly affixed to the fencer's shoulders, while an eye is placed on his chest [fig. 8].³² The fencer in Paulus Kal's *Fechtbuch* (c. 1468-79) has instead turned into a fully hybrid body, with hawk's head, deer's legs and a lion's heart [fig. 9]. The transformation promised by the armour is here effectuated. All animals are now speaking in a single, unified voice: that of the fencer. His words are recorded in the scroll:

I have eyes like a hawk, so you do not deceive me. I have a heart like a lion, so I strive forward. I have feet like a hind, so I can spring back and forth.³³

Now that the animal parts have been fully subsumed into a unified, organic whole, has the swordsman become a monster? Both ornament and monstrosity, it has been argued, engage with the body and challenge its autonomy. But while the first remains subsidiary, the second invades the human figure with foreign parts. The ornamented body of the warrior and that of the monster differ only in the degree of their mixing:

Ornament is the supplement that beautifies the body with small doses of matter which do not belong intrinsically to the body proper, typically what we will term *less complex* materials - from plants to minerals, or naturalistic or abstract patterns derived from such materials. Monstrosity, on the other hand, signifies



Figure 6 Lion Armour. 1554-55. Leeds, Tournament Gallery, Royal Armouries Collections © Royal Armouries Museum

a distorting, uglifying, and typically scary invasion of the body by the same sort of matter which does not properly belong to it.³⁴

31 Paris, BnF, MS Lat. 11269, fol. 1v. The tiger, for example, utters: "Sum celer in cursa subitosque revolvem in orbem / Nec me currentem superabunt fulmia tigrim". See Mondschein 2011.

32 MS Vitt.Em.1324. Rome, BNCR, fol. 15r.

33 Munich, BS, cgm 1507, fol. 6r "Ich hab augen als ein falk das man mich nit beschalk / Ich hab hertz als ein leb das ich hin czu streb / Ich hab fues als ein hind das ich hin czu und dar vor spring".

34 Wamberg 2019, 245-6.



Figure 7
Fiore dei Liberi, *Flos duellatorum*. 1415-25. Paris,
Bibliothèque nationale de France.
Département des Manuscrits. Latin 11269. fol. 1v.
© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

The dramatic emergence of the so-called ‘prodigy complex’ in the years around 1500, during the most destructive phase of the Italian wars, produced a whole new array of human-animal hybrids which were predominantly interpreted as omens, most typically as harbingers of upcoming battles.³⁵ Monsters were generally thought to have been created to foretell disaster, hence the etymological links to *monstrare* (to show) and *monere* (to warn). Their connection to military events was originally established by classical authorities such as Cicero, who remarked on monsters’ frequent appearances in times of war.³⁶

In their composite nature and connection to battles, monstrous prodigies recall the configuration of contemporary zoomorphic armour: both

combine forms that are not normally found together, and they do so in an effort to create a convincing organism. The composition of these hybrid forms remains remarkably consistent in both its individual parts and formal patterns of organisation, as the monster said to have appeared in the city of Cracow in 1547 clearly shows [fig. 10]. Bestly protomes cover its shoulders, elbows, and knees, much in the same way as the pauldrons, couters, and poleyns of contemporary plate armour.³⁷

By the second half of the sixteenth century, another possibility presented itself. Zoomorphic parts would claim residency on the bodies of savage warriors who increasingly populated the European imagination. Animal forms are here still arranged as the plates of an armour but these

³⁵ Daston, Park 1998, 177-90; Niccoli 1990, 30-59.

³⁶ Cicero, *De divinatione* II. XXVII. 58.

³⁷ Cf. Aldrovandi 1642, 590. “Equus cute lacera” mimic the dress of mercenary landsknechts with its characteristic ‘puff and slash’ decoration.

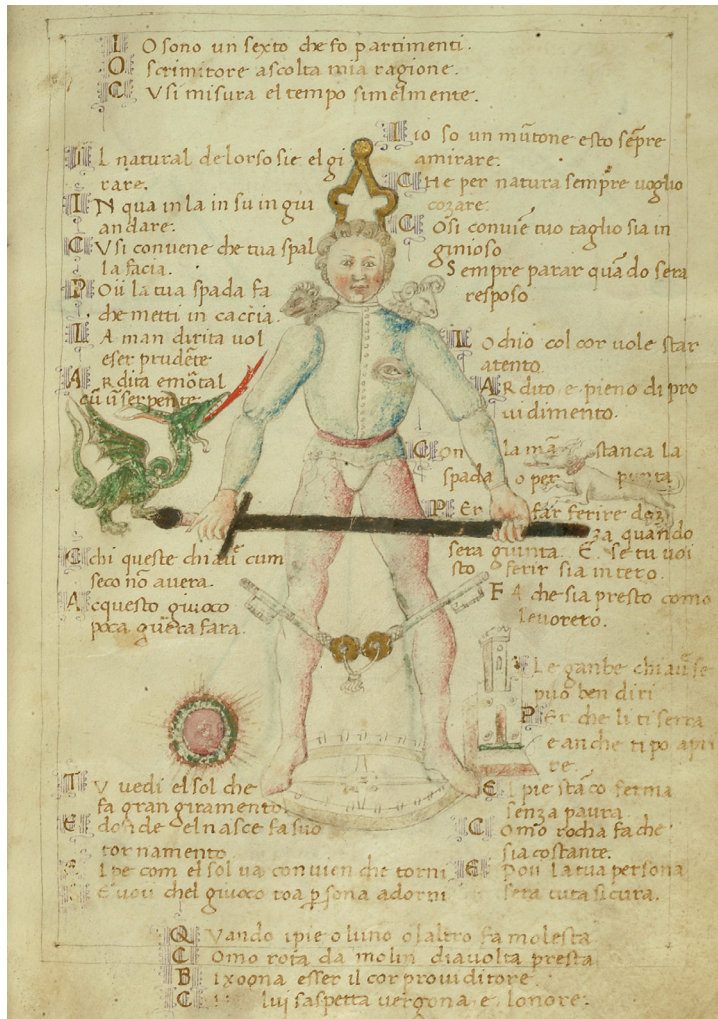


Figure 8
Filippo Vadi, *De arte gladiatoria dimicandi*. 1482-87.
Rome, Biblioteca nazionale centrale di Roma.
MS Vitt. Em. 1324, fol. 15r.
© Biblioteca nazionale centrale di Roma

bodies, unlike those of monsters and prodigies, were considered still redeemable by way of conquest and civilisation. Animal features identify wild men hailing from horizons that remain distant either geographically or chronologically. The latter is the case for the Pictish warriors portrayed by John White (1585-93) and later engraved in Theodore de Bry's *America* [fig. 11].³⁸ White and others like him were not making new claims about the bodies of these ancient Scottish savages and their animalistic inflections: classical sources describe in great detail the beasts (birds of prey, lions, griffons, serpents) painted and tattooed onto their bodies; they were fearful to behold, and appeared to live on the Picts' skin and die with them in battle.³⁹

The swordsman of fencing treatises, the prodigy of broadsheets and natural histories, and the

savage warrior from travel narratives all illustrate the same preoccupation with the coupling of diverse forms of life and their implications in terms of creative ingenuity – be it artistic, natural, or, in the case of monsters, demonic. In order to structure such hybrid couplings and reiterate the martial, belligerent nature of their transgressions, their creators look towards armour. Tracing more precise patterns of influence and stricter formal relationships may or may not be possible, but it is beside the point. What matters here is recovering the generative role of armour ornament as a liminal space caught between human and non-human animals: a space of multiple agencies, of intercorporeality, and a space in which to imagine what becomes possible when the species divide fades.

The recent outpouring of animal studies scholarship dedicated to rethinking the human-animal

³⁸ Cf. Fleming 1997; Smiles 2009, 106-12. On racial difference and animality cf. Seth 2003; Davis 2016.

³⁹ Cited in Fleming 1997, 41.

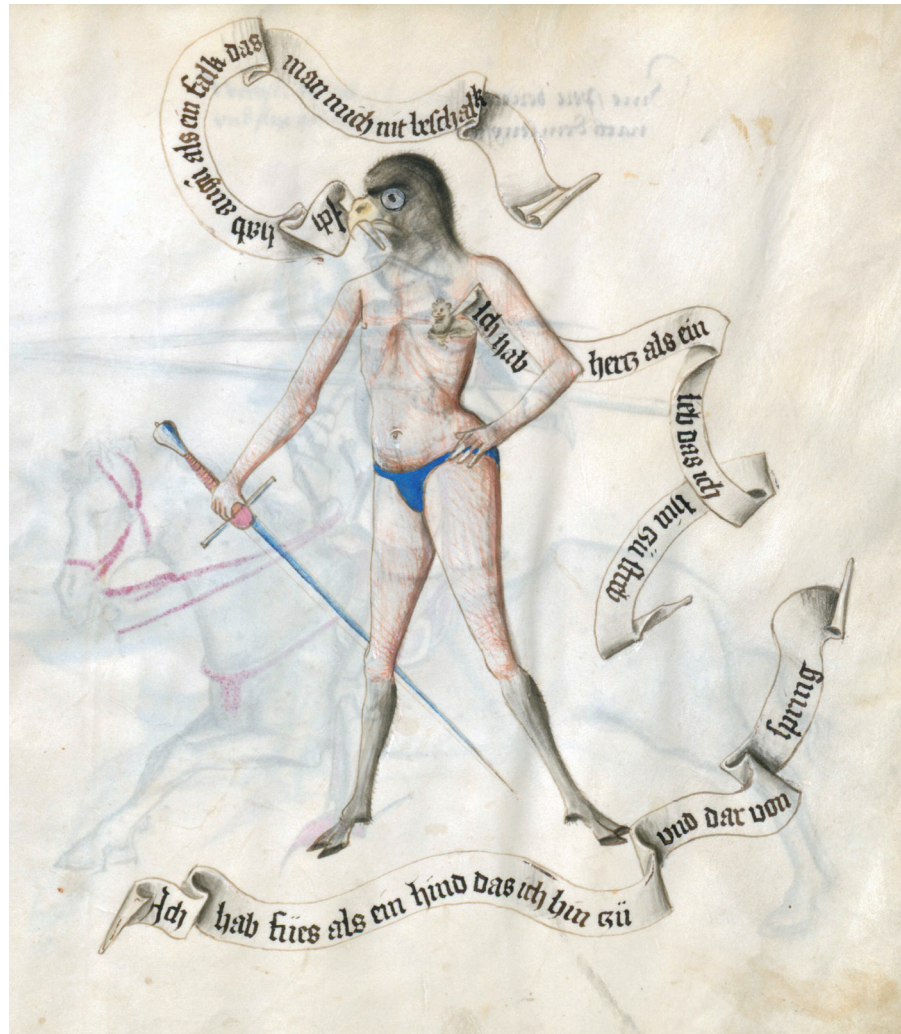


Figure 9
Paulus Kal, *Fechtbuch*.
1468-79.
Munich, Bayerische
Staatsbibliothek,
cgm 1507, fol. 6r.
© Bayerische
Staatsbibliothek München

divide has examined the early modern understanding of a boundary that was neither fixed nor stable in this period, but in the process of being established. The zoomorphic beings that inhabit the plates of Renaissance armour are an especially fruitful – if overlooked – field for assessing the permeability of that boundary and visualising animal alterity in warfare, be it innate (the warrior), performed (the fencer), prophetic (the prodigy), or ethnographic (the savage). The discourse on *pazzia bestialissima* or human animality and the relevance

of hybridity in the culture of war (manifested in military treatises and weapons, pathognomic alteration, epic similes, monstrous prodigies and wild men) made the warrior's armour a privileged site for experimentation with the mixing of human and animal forms. Armour signified the warriors' animality but it also reiterated the role of ornament as weapon, and at the same time declared itself to be a document of the artist's *fantasia*. While the warrior took care of the beast within, it remained the artist's task to craft the beast without.



Figure 10 A monster born at Cracow in 1547 with animal faces at its joints, illustration to Sebastian Münster, *Cosmographia*. 1547-52. London, British Museum, inv. no. 1982,U.2343. © The Trustees of the British Museum



Figure 11 John White, *A Pictish Warrior*. 1585-93. London, British Museum, inv. no. 1906,0509.1.24. © The Trustees of the British Museum

Bibliography

- Aldrovandi, U. (1642). *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*. Bartholomaeus Ambrosinus... labore, et studio volumen composuit. Marcus Antonius Bernia in lucem edidit. Proprijs sumptibus... cum indice copiosissimo. Bologna.
- Alemanì, C. (2022). "The Milk of Dreams. Cecilia Alemani interviewed by Marta Papini". *Hansen* 2022, 24-37.
- Barsanti, R.; Belli, G.; Ferretti, E.; Frosinini, C. (a cura di) (2019). *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la "Bataglia di Anghiari" di Leonardo da Vinci: dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*. Firenze. Biblioteca Leonardiana. Studi e documenti 8.
- Biringuccio, V. (1540). *De la Pirotechnia*. Venezia.
- Bodart, D. (2018). "Wearing Images: Introduction". *Espacio Tiempo y Forma*. Special issue, Serie VII, *Historia del Arte*, 6, 15-32. <https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/23087>.
- Boehrer, B.T. (2010). *Animal Characters: Nonhuman Beings in Early Modern Literature*. Philadelphia. <https://doi.org/10.9783/9780812201369>.
- Borghini, R. (1584). *Del riposo*. Firenze.
- Borgo, F. (2015). "The Impetus of Battle: Visualizing Antagonism in Battle". Frosini, F.; Nova, A. (eds), *Leonardo Da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*. Venezia, 221-42. Studi e Ricerche 11.
- Bynum, C.W. (2005). *Metamorphosis and Identity*. New York.
- Caglioti, F. (2011). "Andrea del Verrocchio e i profili di condottieri antichi per Mattia Corvino". Farbaky, P.; Waldman, L.A. (eds), *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Firenze, 505-51.
- Campigli, M. (2007). "Silvio Cosini e Michelangelo". *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, 11(12), 85-116.
- Clark, K. [1939] (2005). *Leonardo da Vinci*. London.
- Daston, L.; Park, K. (1998). *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. New York.
- Davis, S. (2016). *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters*. Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139568128>.
- Doni, A.F. (1549). *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*. Venezia.
- Fleming, J. (1997). "The Renaissance Tattoo". *RES: Anthropology and Aesthetics*, 31, 34-52. <https://doi.org/10.1086/RESv31n1ms20166964>.
- Fournel, J. (2004). "La 'brutalisation' de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion". *Astériorion*, 2. <https://doi.org/10.4000/asterion.100>.
- Freccero, C. (2021). "Human, Animal, and Metamorphic Becomings". McHugh, S.; McKay, R.; Miller, J. (eds), *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*. London; New York; Shanghai, 155-66. https://doi.org/10.1007/978-3-030-39773-9_11.
- Fudge, E. (2006). *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*. Ithaca. <https://doi.org/10.7591/9781501727191>.
- Gombrich, E.H. (1976). *The Heritage of Apelles*. *Studies in the Art of the Renaissance*. London.
- Gruzinski, S. (2002). *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. Transl. by D. Dusinberre. London. <https://doi.org/10.4324/9781315023267>.
- Hale, J.R. (1960). "War and Public Opinion in Renaissance Italy". Jacob, E.F. (ed.), *Italian Renaissance Studies*. London, 94-122.
- Hansen, M.F.; Hammeken, C.A. (eds) (2019). *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*. Amsterdam. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn5n8>.
- Hansen, M. (ed.) (2022). *Biennale Arte 2022 59th Edition. The Milk of Dreams/Il Latte di Sogni*. Vol. 1, Exhibition. Cinisello Balsamo.
- Kemp, M. (1977). "From 'Mimesis' to 'Fantasia': the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts". *Viator*, 8, 347-98.
- Kemp, M. (2007). *The Human Animal in Western Art and Science*. Chicago.
- Koos, M. (2021). "Körper in Hüllen: Die Rüstung als Maske/Maskerade und zweite Haut in der englischen Kultur des späten 16. Jahrhunderts". 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual*. *Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, 2(4), 35-86. <https://doi.org/10.11588/xxi.2021.4.84191>.
- Laurenza, D. (2000). "Uomini bestiali. Leonardo da Vinci e le sue fonti". *Micrologus*, 8, 581-98.
- Laurenza, D. (2001). "De Figura Umana". *Fisiognomica, anatomia ed arte in Leonardo*. Firenze.
- Laurenza, D. (2012). *Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific Revolution*. New York.
- Leonardo da Vinci [c. 1540] (1995). *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Ed. by C. Pedretti, C. Vecce. Firenze.
- Lonsdale, S.H. (1990). *Creatures of Speech: Lion, Herding, and Hunting Similes in the Iliad*. Stuttgart.
- Lukes, T.J. (2001). "Lionizing Machiavelli". *The American Political Science Review*, 95(3), 561-75. <https://doi.org/10.1017/S000305540100301X>.
- Machiavelli, N. [1531] (1984). *Il Principe e i Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. Ed. by S. Bertelli. Milano.
- Mondschein, K. (2011). "Notes on the Bibliothèque Nationale MS Lat.11269, *Florius de arte luctandi*". *Arms & Armor*, 8(2), 117-22.
- Niccoli, O. (1990). *Prophecy and People in Renaissance Italy*. Transl. by L.G. Cochrane. Princeton.
- Ong, W.J. (1958). *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*. Cambridge, MA.
- Payne, A. (1998). "'Mescolare', 'Composti' and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance". Tarugi, L.S. (a cura di), *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*. Firenze, 273-94.
- Pico della Mirandola, G. [1496] (2012). "Oration on the Dignity of Man". *A New Translation and Commentary*. Ed. by F. Borghesi, M. Papio, M. Riva. Cambridge.
- Pyhrr, S.W.; Godoy, J.A. (eds) (1998). *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries = Exhibition Catalogue* (New York, Metropolitan Museum of Art, October 8, 1998-January 17, 1999). New York.
- Quondam, A. (2003). *Cavallo e Cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Roma.
- Raber, K. (2013). *Animal Bodies, Renaissance Culture*. Philadelphia. <https://doi.org/10.9783/9780812208597>.

- Schiesari, J. (2013). "Rethinking Humanism: Animals and the Analogic Imagination in the Italian Renaissance". *Shakespeare Studies*, 41(4), 54-63.
- Semper, G. [1860-63] (2004). *Style in the Technical and Tectonic Arts; Or, Practical Aesthetics*. Transl. by H.F. Mallgrave, M. Robinson. Los Angeles.
- Seth, V. (2003). "Difference with a Difference: Wild Men, Gods and Other Protagonists". *Parallax*, 9(4), 75-87. <https://doi.org/10.1080/1353464032000142381>.
- Smiles, S. (2009). "John White and British Antiquity: Savage Origins in the Context of Tudor Historiography". Sloan, K. (ed.), *European Visions: American Voices*. London, 106-12.
- Springer, C. (2010). *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto. <https://doi.org/10.3138/9781442685765>.
- Stoichita, V. (2012). "'La seconde peau'. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI^e siècle". Arcelli, C. (a cura di), *Estremità e escrescenze del corpo*. Vol. XX, *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*. Firenze, 451-63.
- Summers, D. (1981). *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton.
- Tarugi, L.S. (ed.) (2012). *Feritas, humanitas e divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento = Conference Proceedings* (Chianciano Terme, Pienza, 19-22 July 2010). Firenze.
- Tura, A. (2016). "Le battaglie del Danese". Beltramini, G.; Tura, A. (a cura di), *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*. Ferrara.
- Valturio, R. (1483). *De re militari*. Verona.
- van Eck, C. (2021). "Keeping Track of the Zoo: The Style Empire, Camouflage and Zoomorphism". Kobi, V. (ed.), *Terms of Style in Art History*. Roma. Quaderni della Bibliotheca Hertziana 7.
- van Eck, C. (2023). *Piranesi's Candelabra and the Presence of the Past: Excessive Objects and the Emergence of a Style in the Age of Neoclassicism*. Oxford. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192845665.001.0001>.
- Varchi, B. (1564). *Orazione funerale di m. Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*. Firenze.
- Vasari, G. [1550, 1568] (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. Firenze.
- Versiero, M. (2004). "Metafore zoomorfe e dissimulazione della duplicità. La politica delle immagini in Niccolò Machiavelli e Leonardo da Vinci". *Studi Filosofici*, 27, 101-25.
- Versiero, M. (2009). "Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia: 'naturalità' del conflitto e 'necessarietà' della guerra". *Bruniana & Campanelliana*, 15(1), 121-34.
- Vickers, B. (1989). *In Defence of Rhetoric*. Oxford.
- Wamberg, J. (2019). "Trafficking the Body: Prolegomena to a Posthumanist Theory of Ornament and Monstrosity". Hammeken, Hansen 2019, 245-76. <https://doi.org/10.1515/9789048535873-011>.
- Weisburg, M. (2022). "Cecilia Vicuña". Hansen 2022, 60-3.

From Triton Neptvni Tubicen to the Glory of Lepanto The Early Modern Rebirth(s) of a Roman Arch in Zadar

Laris Borić
University of Zadar, Croatia

Abstract The paper discusses early modern reconstructions of a first-century Roman arch preserved in the eastern Adriatic town of Zadar, at the time part of Venetian Dalmatia. Its reconstructions of the 1430s and the 1570s are contextualized within complex cultural and historical references. The *Quattrocento* renovation is associated with the reinterpretation of civic imagery through authentication of its classical roots, while that of the late *Cinquecento* is inscribed within the broader political and cultural context of contemporary Venetian promotion of *Romanitas*.

Keywords Zadar. Arch. Humanist imagery. Venetian self-representation. Battle of Lepanto. Jacopo Foscarini. *Romanitas*.

Summary 1 Early *Quattrocento* Humanist Circles of Zadar and the Conservation of the Ancient Arch. – 2 TRITON LEPANTI TVBICEN: Post-Lepanto re-semiotisation of Melia's Arch. – 3 *Provveditore Generale* Jacopo Foscarini as Commissioner of the Zadar Monument to Lepanto.

The medieval Dalmatian town of Zadar (Zara),¹ and several other eastern Adriatic cities, firmly rooted their communal identity in its long-lasting administrative, religious, and social structures that have been transformed and adapted since its first-century Roman urbanization of previously existing Liburnian settlement. During these transformations, the town's classical orthogonal grid served as the foundation for medieval structures, with prominent buildings often using and misinterpreting Roman spolia. However, in the early Romanesque Zadar, the use of classical spolia and the purposeful imitation of classical structures and forms regained a deeper understanding and art historians were able to recognize a thirteenth-century trend of a classical undercurrent, with

various degrees and strategies of references.²

In order to present a clearer picture of the visibility of classical heritage in medieval Zadar, one should also point out the transformation of two objects that featured quite prominently in its urban environment. The first was the integrally preserved south column of a pair that originally marked the longitudinal axis of the Roman forum. In the Middle Ages it was repurposed as a pillar of shame, furnished with paleochristian and pre-Romanesque slabs that served as inscription boards, and topped with a Romanesque sculpture of a griffin.³ The second, almost entirely preserved self-standing structure was the first-century AD commemorative arch built by Melia Anniana, the transformations of which are the subject of this paper.

¹ I would like to acknowledge the ERC-AdriArchCult GA n. 86586, which has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme.

² Babić 2008, 427-40; Vežić 2008, 441-9. Franković 1957, 139-42.

³ Babić 2008, 429.



Peer review

Submitted 2023-09-21
Accepted 2023-10-20
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Borić | 4.0



Citation Borić, L. (2023). "From Triton Neptvni Tubicen to the Glory of Lepanto: the Early Modern Rebirth(s) of a Roman Arch in Zadar". *Venezia Arti*, 32(32), 51-66.

1 Early Quattrocento Humanist Circles of Zadar and the Conservation of the Ancient Arch

Examples of the medieval awareness of the communal *longue durée* represented through classical models resurfaced in their full potential by the first decades of *Quattrocento* with the influx of humanist culture, which coincided with the changed political circumstances of the wide-ranging process of integration of Zadar community into the Venetian developing administrative system.⁴ This coincided with the inflow of humanistic cultural codes through the activities of educated local elites that consisted of communal patricians and ambitious commoners. However, the temporarily, or more permanently settled Venetian rectors, officials and ecclesiastical administrators also made a prominent impact. Paduan University played a particularly significant role in educating young patricians who acquired humanist cultural forms and, upon their return to native Dalmatian environments, formed or joined local humanist circles.⁵ Humanist activities that included their participation in literary, architectural, and visual cultural practices were not reduced to a mere transfer of the forms and contents from the established trans-Adriatic cultural hubs to Dalmatian towns, but also the inoculation of these cultural codes onto the local classical traditions and communal continuities and regional/urban identities. The earliest examples of these practices within the eastern Adriatic network of the first generation of humanists were marked by the presence of Ciriaco de Pizzecoli.⁶ Its hub in Zadar was organized around ser Juraj Begna, whom historian Giuseppe Praga described as “quasi il Poggio della Dalmazia”.⁷ Ciriaco’s network was formed with the intention of collecting data on ancient inscriptions and other ancient artefacts, strategically connecting with Begna in Zadar, Petar Cippico in Trogir, and Marin de Resti in Dubrovnik.⁸ We do not know whether Ciriaco met Begna during his earliest noted presence in Zadar in 1417, where he

was informed of the election of Pope Martin V,⁹ or in 1420, when Begna was in Ancona, but their earliest known correspondence dates back to 1431.¹⁰ Ciriaco visited Zadar from November 9th to 26th 1435,¹¹ where Begna gave him a tour of the city and its surroundings, looking for classical antiquities,¹² discussing with his Zadar hosts the merits of Caesar and Scipio of Africa, participating in the debate previously initiated by Poggio Bracciolini and Guarino da Verona, about which he later wrote to Leonardo Bruni in Florence.¹³

Among Ciriaco’s sylloges collected during his 1430s tours of Liburnia and Dalmatia, one of his most interesting relates to the Zadar arch of Melia Anniana,¹⁴ usually dated at the end of the first or the beginning of second century.¹⁵ The inscription testifies that the dedicant Melia Anniana had commissioned the pavement of the nearby emporium and the construction of the arch in memory of her late husband, for which she paid 600,000 sesterces, out of which the twentieth part of the inheritance tax had been paid [Appendix 1].

However, Ciriaco also reports of a now missing bilingual inscription in Greek and Latin, TRITON NEPTVNI TUBICEN, accompanied by the “wonderful master’s craft” he recognized in the sculpted image of a trumpeting Triton in its customary iconographical depiction, which the syllogist may also have drawn.¹⁶ Unfortunately, the transcription does not imply where the image or the creature was actually located in relation to the arch. Melia’s dedication states “et statuas superponi” (and put the statues upon it), which probably implies the arch’s sculptures on its attic. Ciriaco described the arch’s location near the city walls and admired the execution of the relief:

Vidi maritima prope moenia insignem Meliae
nobilissimae mulieris arcum, ubi tubicen ille

4 Payne 2017, 145-82.

5 Grmek 1957, 334-74.

6 Špoljarić 2016, 14-15; Kokole 1996, 238-9; Praga 2012, 333-55.

7 Praga 2012, 326.

8 Praga 2012, 333-4.

9 Scalamenti 2015, 28-9.

10 Lučin 2014, 204; Scalamenti 2015, 29.

11 Scalamenti, 2015, 347 nr. 72.

12 Scalamenti 2015. 74-5; Gudelj 2014b, 159-76.

13 Lučin 2007, 70; 2014, 205; Špoljarić 2019, 87; Anconitanus 2015, 197-21.

14 Suić 1981, 200-2; Gudelj 2014b, 166-9, 173.

15 Ilakovac 1999, 103.

16 Waters 2014, 91 nr. 31.



Figure 1 Rests of the Arch of Melia Anniana. Late first century. Zadar. © Author

aequorei numinis Τριτων mira fabrefactoris arte conspicitur, et consulptum quod habet.¹⁷

I have seen, next to the harbor fortifications, the arch of noblewoman Melia, where Triton, the trumpeter of the sea deity, can be observed, in the wonderful master's craft. (Transl. by N. Jovanović)

The iconographic selection of a Triton that trumpets to calm (or to agitate) the sea waves was entirely suited to the arch's location. It originally stood in the immediate vicinity of the emporium and the city port as the starting point or final destination of the Jadertine maritime traffic.¹⁸ Ciriaco's transcription published in *Eppigrammata* ends here,¹⁹ but CIL III continues with the report

of another inscription on the arch, added by Peter Crissava:

DLIII Olympiadis anno II, Petrus, Cresii filius, Cresiavus, Jadertinus, divini iuris doctor, ac beati martyris et Jadertini patroni Chrysogoni ecclesiae venerabilis abbas, arcum, priori tempore labantem et longa patrum maiorumque incuria obscure atque indigne oppressum, proprio sumptu, hodie idibus Novembribus, ad pristinam suam faciem splendoremque restituit.²⁰

In the second year of the 553rd Olympiad, Peter Cresiavus, son of Cresius, from Zadar, doctor of the divine law and the venerable abbot of the church of Chrysogonus, patron of Zadar, at his own expense reconstructed to its former

¹⁷ Cortesi (s.d.); Anconitanus 2015, 198; Waters 2014, 20, 90-1 nr. 30.

¹⁸ Brunelli 1913, 127-9; Suić 1981, 201.

¹⁹ Anconitanus 1747, 1.

²⁰ Jovanović 2014; Waters 2014, 91 nr. 29.

condition and splendor the arch, damaged by age, and meanly and ignobly dismissed by the carelessness of our fathers and progenitors. (Transl. by N. Jovanović)

This precious lost inscription informs us that in November 1434, a year before Ciriaco's visit, abbot Crissava had the ancient arch restored and supplemented his outstanding humanistic act, which he dated with the second year of the 553rd Olympiad. In this way, the learned Benedictine, member of the respected Zadar patrician family, doctor of canon law and formerly a monk of the monastery of San Nicolò a Lido,²¹ incorporated his early-*Quattrocento* contemporaneity into the revived Olympic tradition reinforcing the thesis of the search for communal classical roots.

During his service as the abbot of St Chrysogonus from 1421 until his death in 1447,²² Crissava attempted to reclaim the splendor of one of once most respected Dalmatian Benedictine monasteries with productive medieval scriptorium,²³ but in accordance with his own cultural inclinations, he made the monastery an assembly of the Zadar humanist circles. However, the mere fact that a Benedictine abbot decided to restore a Roman arch in the 1430s, including its pagan iconography and by adding an inscription that replaced the Christian Anno Domini calendar with that of the ancient Olympics, all within the scope of one of the earliest recorded intentional conservation practices, could be considered as a unique example of an early humanist act.²⁴ The exceptionality of Crissava's restoration was manifested primarily in conserving the entire free-standing structure, which must have preserved much of its original body, and was supplemented with a date of conservation that fully respects and emphasizes this classical

originality. In that regard, he did not merely reinterpret his present moment by subjecting it to the historical framework of the classical past but inscribing it into the contemporaneity of Zadar citizens' daily routine. The discovery of classical arches in *Quattrocento*, such as the Arch of the Sergii in Pula,²⁵ became a popular template for newly formed structures that were built for state and civic propaganda in a classic key. Perhaps one of the earliest applications of such visual strategies in Venice is Porta Magna, at the entrance to the Arsenal, which interprets the classic model of the Pula Arch but eloquently uses Byzantine spolia from Torcello and the twentieth-century capitals, all in the context of promoting *Serenissima* as an impeccably structured state, the embodiment of Plato's ideas,²⁶ a classical form enriched with its Byzantine continuities which became particularly significant after the Ottoman conquest of Constantinople in 1453. It is an early paradigmatic example in which Venice projected - through the use of a classical model and byzantine spolia - an image of *Altera Constantinopolis* and *Altera Roma*.²⁷ Moreover, Venetian Porta Magna is dated "ab urbe Cond (ita) MoXXXVIII", engraved on the pedestal of its left column, highlighting the temporal continuity from its own antiquity,²⁸ just like in the Olympian dating of the restoration of Melia's Zadar arch, that reaches much further into the urban roots.

Ciriaco's reports on the classical eastern Adriatic inscriptions and monuments were not published until 1660,²⁹ but his sylloge circulated among the *Quattrocento* artists,³⁰ among them most probably Francesco di Giorgio Martini, who arbitrarily reinterpreted Melia's Zadar arch, conveying inscriptions recorded by the Ciriaco. Excluding the Triton's figure, he added the pair of hugging spouses to illustrate the dedicant's marital affection.³¹

21 Grbavac 2013.

22 Brunelli 1908, 249.

23 Peričić 1990, 216-19.

24 Gudelj 2020; 2023.

25 Gudelj 2014b, 163-8.

26 Lieberman 1991, 119-20; Fortini Brown 1996, 109-10; 2017, 5.

27 Lieberman 1991, 117-26; Concina 2006, 48-60; Gudelj 2014a, 168-81.

28 Lieberman 1991, 119-20, 123; Fortini Brown 1996, 108-10; 2017, 5; Concina 2006, 63 nr. 83.

29 Waters 2014, 90.

30 Gudelj 2014a, 113-25.

31 Nesselrath 2004, 251; Gudelj 2014b, 168-9.

2 TRITON LEPANTI TVBICEN: Post-Lepanto re-semiotisation of Melia's Arch

The period of humanist conceptualization of the past through the entrenchment of collective identities in classical key in Dalmatian towns coincided with two vital historical processes. Primarily, their inclusion into the Venetian Commonwealth system, during which medieval communal structures went through legal and economic adjustments that occasionally reduced their medieval privileges, imposing taxes and reducing critical sources of income. This was followed by an even more economically devastating process after the Ottoman conquest of Bosnia in 1463, when the marauding incursions of their military forces into the hinterland settlements of the Zadar became more frequent.

The situation worsened during the ill-fated *Cinquecento*, with the advancement of Ottoman troops who conquered the key strongholds of the Dalmatian hinterland, and by the end of the century Zadar was protected with the new ring of strong bastions and forts.³²

The construction of chain four harbor bastions, St. Marcella, St. Rocco, St. Demetrius, and Castello, demanded the closure of minor medieval harbor gates.³³ This included the closing of previous principal harbor gates of San Rocco, and the opening of the new harbor gates at the end of a former medieval dead-end, once enclosed by a graveyard and small houses that belonged to the monastery of St. Chrysogonus.³⁴

Their entire construction consists of a 12 meters long arched passage whose northern harbor facade is a patchwork of several spolia that indicates a hasty and frugal, perhaps even unconcerned improvisation,³⁵ while all the heraldic insignia have been chiseled off.³⁶

The inner, town façade of the Porta Marina is much more elaborated and could be taken as the principal surface of the structure since it was conceived as the monument to the Battle of Lepanto. The Proconnesian marble and Adriatic limestone structure of Melia Anniana's arch is embedded into the wall, sitting on the stone slabs that simulate capital zones. Its classical entablature carries a marble *Cinquecento* attic with the 14 lines of the

inscription that celebrates the victory, flanked by the volutes and topped with a fluted shell acroterion with the relief of an equestrian knight, the patron of Zadar St. Chrysogonus [Appendix 2].

Such a voluminous Lepanto monument is incomparable in regional terms, but even more unique is its structure, since it is the third incarnation, the re-semantization of Melia Anniana's arch. The installation of a classical arch – that previously stood as an independent structure – onto the inner façade of the city gates was probably inspired by similar classical constructions, the nearest and the most recognized at the time being the Arch of Sergii in Pula, which, until its restoration in the 1820s, made part of the inner façade of the so-called Golden Gate, quite early described by Marino Sanudo in 1483.³⁷ However, the late *Cinquecento* installation of Melia's arch has now become the base for the celebration the victory, at the time perceived as one of the tipping points that shed the new hope in Christian defense against the Ottomans, and therefore inscribed into a much broader narrative than the customary *all'antica* formal and structural citation of the period. Such specific optics calls for the answer to three essential questions: why was this distinctive monument constructed in Zadar? Are there similar Lepanto monuments conceptualized in association with classical structures and finally, who could have been the author of such an ensemble?

The impressive model of Zadar displayed in Museo Storico Navale in Venice, which should be dated around 1565,³⁸ shows the arch of Melia Anniana some 20 meters away from the city walls, overarching the street in front of the monastery. A twentieth-century text based on an untraceable source claims that the removal of Melia's arch from its original location occurred in 1566, during the works on the broadening of the nearby mediaeval fortifications,³⁹ while the eighteenth-century chronicler Francesco Giorda, who abundantly used the lost manuscript *Anonimus Filippi*, claimed that the vault of the harbor gate was completed in October, 26th 1571, after nearby houses

³² Žmegač 2003, 108-18.

³³ Benvenuti 1952, 11-12.

³⁴ Brunelli 1908, 246-8.

³⁵ Cvito Fisković (1961, 69) cautiously dated the external façade to the seventeenth century, but it is more probably contemporary to the whole structure of the gate; Rizzi 2019, 249-50.

³⁶ Benevenia 1890, 4-7. Removal of Venetian administrators' names and heraldic insignia was frequently demanded by the Senate.

³⁷ Gudelj 2014a, 123; Fortini Brown 2017, 12-13.

³⁸ Petricioli 1954, 103. Inscription on the model that indicates year 1617 is subsequent and incorrect. The best reproduction of the large model of Zadar (333 × 135 cm) can be found in Petricioli 1999, 36-7.

³⁹ Bernardy 1928, 29-30. The author does not specify the source of the data.



Figure 2 Harbor Gate, external façade. 1571-72. Zadar. © Author



Figure 3 Harbor Gate, internal façade. 1571-72. Zadar. © Author

were demolished and Melia's arch dismantled.⁴⁰ The date is very suggestive, as it indicates a period just after the news of Lepanto victory reached Zadar. However, the unique concept of the Zadar monument should be interpreted within a broader historical and cultural context, in light of the contemporary celebratory rituals in the centres of the Holy League.

The artistic echoes of the Lepanto victory in the European painterly and sculptural production are numerous and diverse, ranging from rare public sculptures⁴¹ to abundant prints with illustrations of the battle, and paintings with depictions of League's leaders, commanders and heroes.⁴² The longest-lasting memory bearer was certainly its incorporation into the cult of our Lady of

Rosary established by Pope Pius V, intensely promoted over the subsequent decades throughout Dalmatia by the Dominicans and the newly founded confraternities.⁴³

The noteworthy role that the Dalmatian civic galleys performed during the battle is well known. Most of them fought in Venetian section, under Sebastiano Venier's command, with few deployed in other wings of the Holy League. Some Dalmatian towns had preserved Lepanto memorabilia, such as the maiden-shaped figurehead displayed in the Trogir Town museum,⁴⁴ or one in the form of a rooster, allegedly a trophy from an Ottoman galley, shown in Hvar arsenal.⁴⁵ In two instances, the communal galleys' *sopracomiti* tombstones are preserved, such as that Alvis Cicuta in Krk

⁴⁰ Giorda 2, 265-6.

⁴¹ Hanke 2014, 42-3.

⁴² Palluchini 1974, 279-87; Pelc 1992, 95-116; Capotorti 2011; Fenlon 2014; Gibellini 2008, 75-111.

⁴³ Fenlon 2014, 73-6; Gibellini 2008, 145-69; Prijatelj Pavičić 1998, 79-96.

⁴⁴ Omašić 1974, 81.

⁴⁵ Novak Sambrailo 1974, 159.

cathedral, commissioned by the Civic Council⁴⁶ and one in Osor of Collano Drasa, both with inscriptions mentioning their Lepanto merits. However, throughout Venetian Dalmatia, there are no examples relatable to the Zadar Lepanto monument in terms of its focal urban setting and the monumentality of the concept. In the harbor of the Istrian town of Koper (ital. Capodistria, lat. Justinopolis), a memorial column was originally erected on the pier, outside of the harbor gates, with the statue of St. Justine on its top, and the pedestal with an inscription glorifying the victory. The statue of the patron of the city on whose feast day the victory occurred was installed on the first anniversary of the battle, in October 1572.⁴⁷ The example is comparable to Porta Marina for its harbor location and for Koper being the regional capital, just like Zadar.

In Zadar, except for the Porta Marina, there is a private Lepanto *ex voto* by *Capitano del Colfo* Nicola Surian, who had commissioned the two altars and the reconstruction of the façade of the St. Simeon's church (at the time of St. Mary), with the portal sculpture of Madonna with the Child probably by Francesco Segala.⁴⁸ However, the private, votive nature of this commission excludes it from the context of the public commissions relatable to the Zadar monument.

The inscription on the Zadar Lepanto monument, carved in *bigio antico*, reports on the commanders of the Holy League, the number of ships, and the casualties and Christians liberated from slavery. The name of the dedicant of the inscription, none other than Jacopo Foscarini *Provveditore Generale* of Venetian Dalmatia and Epirus is followed by the names of Doge Alvise Mocenigo, Zadar rector Ettore Tron, and the town captain Andrea Barbarigo. Such triangulation of Zadar officials narrows the date of the monuments' execution between October 1571, when the news from Lepanto instigated public feasts and the February 3rd 1572, when the Senate appointed *provveditore* Jacopo Foscarini to the new duty, as the commander-in-chief of the Venetian Navy, to replace the Lepanto hero Sebastiano Venier who would

not succumb to Venetian diplomatic agenda in resolving frictions among the members of the Holy League.⁴⁹ This should be the *terminus ante quem* for the dating Zadar monument to Lepanto.

When the news of the victory at Lepanto reached Zadar, a three-day celebration with public processions that displayed relics ensued repeated on the battle's anniversary.⁵⁰ A contemporary report claims that the gally which first brought the news, appropriately named Angelo Gabrieli, reached Zadar on October 17th,⁵¹ but since it arrived in Venice on the 18th,⁵² the Zadar date should probably be few days earlier. Immediately after, the two ships anchored in Zadar harbor fired honorary plotters, to which 40 cannonballs responded from within the city walls. The toll of all Zadar church bells was followed by the honorary fire from all 109 cannons installed within the city walls. In the evening, the celebratory Mass was held, followed by the processions with torches along the fortification ring.⁵³

Such a reaction is not surprising because Zadar's contribution to the victory had been specific. Its galley had been seized by the Ottomans few months before the Lepanto battle, in July 1571. Following a series of unfortunate circumstances, the ship under the command of *sopracomito* Petar Grisogono Bortolazzi, along with other three Venetian galleys were captured in the waters of Corfu.⁵⁴ Grisogono Bortolazzi and the entire crew were taken hostages in Constantinople, where he was still mentioned as imprisoned in 1575, despite the attempts by the Zadar City Council to liberate this Zadar noble from Ottoman captivity.⁵⁵ *Sopracomito* was ultimately released, since he had commissioned an altar for the church of St. Mary of the Benedictine nuns, for which his son Jeronim acquired an altarpiece from Palma il Giovane with the figures of St. Peter and St. Jerome, dated after 1603.⁵⁶

Regardless of the particularly tragic circumstances that may have instigated great jubilation in Zadar, they were still part of a general European euphoria that created what might be named as the 'myth of Lepanto', regardless of its actual

⁴⁶ Peričić 1974, 84.

⁴⁷ Žitko 2011, 85-7.

⁴⁸ Tomić 2008, 6-9, 63-4.

⁴⁹ Ridolfi Sforza 1745, 35; Molmenti 1899, 189.

⁵⁰ Benvenuti 1944, 122-3.

⁵¹ Peričić 1974, 101.

⁵² Gibellini 2008, 49.

⁵³ Peričić 1974.

⁵⁴ Novak 1964, 56, 64-5; Usmiani 1974, 112-13.

⁵⁵ *Liber tertius Consiliorum Comunitatis Jadrae*, f. 395', December 1585; Benvenuti 1944, 123.

⁵⁶ Hilje, Tomić 2006, 242-4.

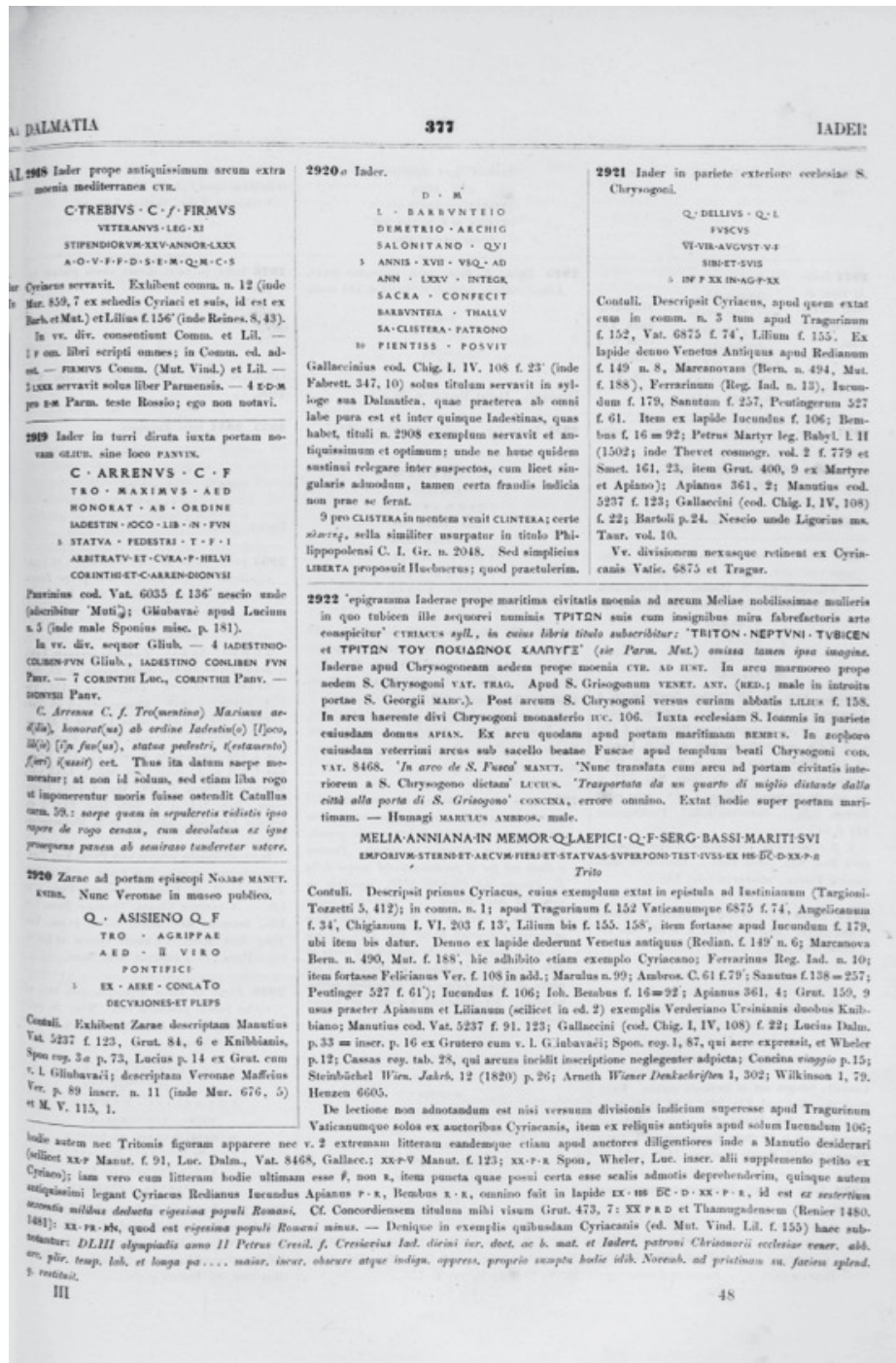


Figure 4 A page from CIL III, with the inscriptions noted by Ciriaco de' Pizzelli.
<https://arachne.dainst.org/ent/ty/2140874>

historical significance, particularly when the Venetian possessions are in question.⁵⁷ However, the key question in our understanding of the Zadar monument is related not as much to the reason(s) for its installation, but to the particularities of its assemblage concept and the multifaceted semantical layers it produced.

The particular architectural arrangement of the Lepanto inscription carved in the bluish marble of the *bigio antico* type, installed upon the first-century arch and crowned with the relief of the city patron, is certainly not an improvisation of the type applied on the outer façade of Porta Marina, which clumsily used *Quattrocento* spolia. Zadar Lepanto monument should be considered in the context of similar examples of the early modern historicization of image of the State, as the transformed model of the communal promotion elaborated in the first part of this paper and recognized as the base concept of Crissava's fifteenth-century restoration of Melia's arch, as well as that on *Porta Magna* of Venetian Arsenal. However, it also conveys a slightly different and innovative, classically romanized cultural concept of the Venetian city and the State,⁵⁸ implemented, for example, through *Cinquecento* use of the classical language of architecture as a means of political propaganda manifested in Sansovino's rearrangement of Piazeta. The prevailing concept of *Romanitas* as the cultural emblem culminated with Scamozzi's accomplishment of the Piazza and by the end of the century in the political-cum-cultural antagonisms between the *Vecchi* and the *Giovani*.⁵⁹ Once entangled into the State propaganda, it incorporated the territories of Venetian commonwealth, particularly those with classical heritage which have previously often been appropriated into *Serenissima's* august distinctiveness. It is visible in the travel records of the young Marino Sanudo, who, according to P. Fortini Brown, did not refer to the towns with classical heritage through Ciriaco's model of precise archaeological reconstruction, but interpreted them as a classical substrate, the basis for Venetian present events.⁶⁰ The architectural structure of Pula arch was transferred to the

Porta Magna of Venetian Arsenale. This resulted in the Roman origins of the subjugated town being incorporated into the enduring and transformative '*Myth of Serenissima*', a concept confirmed by the presence of St. Mark's lion on its top. Similarly, the interpretation of the construction of Zadar monument to Lepanto should be precisely focused to the arch as an architectural model, particularly in comparison with contemporary classical arched structures – temporary or permanent – in *Cinquecento* public ceremonies, as ceremonial scenography up to temporary arched apparati for Venetian civic receptions, such as the one set up on Lido by Palladio for the ceremonial entry of the French King Henry IV.⁶¹

In addition to this pattern of State and civic ceremonies, a more specific narrative was built into the Zadar monument, that which inscribes the Lepanto's victory into the triumphant context of famous ancient naval battles. In 1572, Giampietro Contarini articulated a popular *topos* that compared Lepanto's victory with the celebrated naval battles since Augustus.⁶² When Roman Lepanto commander Marcantonio Colonna returned to Rome, in the early December of 1571, the *Consiglio segreto del popolo romano* organized a *via triumphalis*,⁶³ reconstructing the ritual geography of the classical triumphal processions. Similar ceremonials, which included the appropriately decorated arches with temporary inscriptions, had already been established in Italian *Cinquecento*, for example when Andrea Doria received Charles V in Genoa in 1529,⁶⁴ and when Pope Paul III welcomed him in Rome, in 1536, after the liberation of Tunisia.⁶⁵ For the occasion of Colonna's Lepanto triumphant entrance – which went through all the classical arches of the Forum and continued through *via Papale* to reach St. Peter's – the arches were decorated with temporary celebratory inscriptions.⁶⁶ According to reports they exalted the merits of Marcantonio Colonna and Pope Pius V, comparing the Lepanto victory with the famous triumphs of ancient Rome, associating it, for example, with Constantine's victory on the Milvian bridge.⁶⁷

57 Fenlon 2007, 175-92; Gibellini 2008; Fenlon 2014, 61-75.

58 Fortini Brown 1996, 281-2.

59 Tafuri 1989, 161-96.

60 Fortini Brown 2011, 37.

61 Fortini Brown 1996; Cooper 2005, 213-27.

62 Fenlon 2014, 61-2.

63 Capotorti 2011, 29.

64 Gudelj 2014a, 303-6.

65 Cooper 2005, 224.

66 Gugliemotti 1862, 265-74; Cooper 2005, 216.

67 Giugliemotti 1862, 271-3.

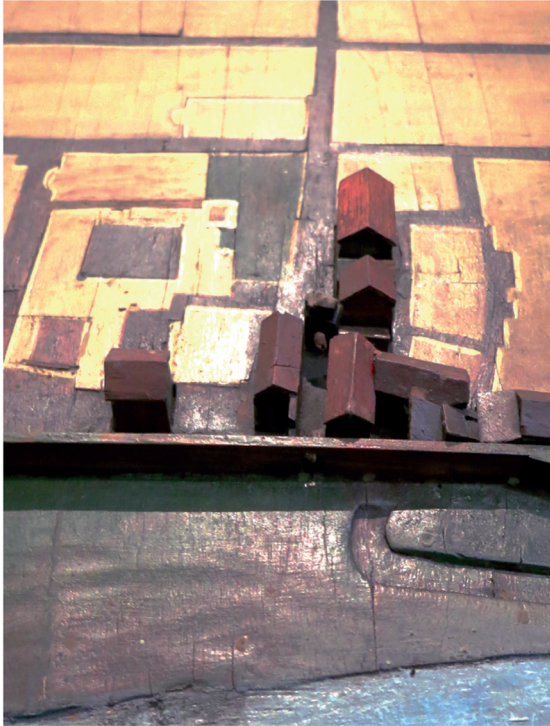


Figure 5 Fragment of the model of Zadar with the location of Melia's Arch. 1560s. Museo Storico Navale, Venice. © Author

When the first news of the victory reached Venice on October 18th, public revelries and gatherings began. The galley Angelo Gabriele that brought the news to Zadar now reached sailed into the city decorated with Ottoman loot and detonating honorary cannon fire. The spontaneous public rejoices were followed by several days, even weeks, of celebrations and public processions that culminated with a *mascherata* for the 1572 Carnival.⁶⁸ A yearly procession led by the State, ecclesiastical and social structures was established on the feast day of St. Justine, memorializing the anniversary of the Lepanto battle in a typical Venetian tradition, intensely intertwining the celebration with the narrative of Serenissima as the perfect embodiment of Christian virtues, Justice and Victory.⁶⁹

During the first days of Venetian public celebrations, two temporary ceremonial *portones* were constructed at Rialto,⁷⁰ which also might

have resonated forming of the Lepanto celebratory model. Shortly after, the celebratory inscription was engraved on the entablature of the Porta Magna of the Arsenal: "VICTORIAE NAVALIS MONVMENTUM MDLXXI", accompanied by the reliefs of Victorias in spandrels of the arch,⁷¹ while in 1578 Girolamo Campagna's statue of St. Justine was installed on its pediment.⁷² These examples indicatively complement and modify the *Quattrocento* concept of *Porta Magna* as the reference to Venice as new Rome and new Constantinople, projecting the notion of both the classical roots, the foundation on which the glorious contemporaneity was built and its victories were won. Moreover, the subsequent seventeenth-century arrangement of the terrace in front of the *Porta Magna* additionally confirms these references, incorporating the victories in the Morean war into the established model.⁷³

At the same time, the inscription dedicated to Lepanto appeared on the attic of another arched portal in Venice, that of the Sanmichelli's fort of Sant'Andrea, at the key point of the maritime approach to Venice.⁷⁴ Correspondingly, this route was taken by the French King Henry III during his solemn entrance into Venice in 1574, for which Palladio constructed the temporary arch structure on nearby Lido, which he derived from the arch of Septimius Severus that was pivotal in a ceremonial ritual organized in the fashion of Cinquecento Roman reconstructions of the classical *via triumphalis*. The ceremonies and activities for Henry III's visit were pregnant with allusions to Venetian naval supremacy and the recent battle of Lepanto,⁷⁵ even though the whole event took place after the Peace of Cyprus was signed in March 1573, which exempted the Serenissima from the Holy League.

The urban setting of all these constructions that marked the ritual paths and their classical structural features, accompanied with direct or contextual allusions to the victory at Lepanto, should suffice to establish a link with the Zadar Lepanto monument, either as direct model or as a project derived from the general concept applied in both Rome and Venice, which claims the victory of the successors of the classical heritage over the 'barbarians'.

Zadar monument to Lepanto was installed in 1572 on the inner, urban façade of the main

68 Fenlon 2007, 176-91.

69 Capotorti 2011, 26-7; Fenlon 2014, 65-73.

70 Cooper 2005, 216-17.

71 Lieberman 1991, 123; Bellavitis 2009, 127.

72 Concina 2006, 145.

73 Lieberman 1991, 124 notes 24-6; Bellavitis 2009, 138-45.

74 Lorenzetti 1975, 801.

75 Cooper 2005, 213-27.

passage towards the harbor, the vital point of its geostrategic location on the trans-Adriatic naval routes throughout the centuries. Therefore, it can be recognized in relation to Venetian *Porta Magna*, the principal entrance into the mythologized cradle of the Venetian fleet. Besides, in the narrower context of the Lepanto battle, Zadar harbor was the place of several weeks' long residence of a good part of the Venetian fleet in the spring of 1571,⁷⁶ as well as the starting port of the doomed Zadar galley, whose crew and the commander were still in captivity during the construction of *Porta Marina*. As mentioned, Zadar celebratory inscription of Lepanto contains a thorough description that lists the protagonists of the Holy League, commemorates the dead and remembers the captives, while ending with names the Venetian, *provveditore*, Doge and rectors. The installation of the

figure of the civic patron saint and the absence of St. Mark's lion (though it dominates the outer façade of the *Porta Marina*) might be recognized as an allusion to the town's tragic contribution in the battle, its incarcerated galley crew.

Furthermore, one should note the absence of the Triton figure which Ciriaco specifically mentioned in the description of the arch after Crissava's renovation. Since pagan maritime iconography was not rare in Venetian Renaissance, particularly in its urban identity and the propaganda of its naval power, it is unlikely that it is unlikely that the Triton's figure would have been purposely removed, so it was probably already derelict along with the Latin and Greek inscriptions that accompanied it, such as Crissava's inscription that dated his restoration to the second year of 553rd Olympiad.

3 **Provveditore Generale Jacopo Foscarini as Commissioner of the Zadar Monument to Lepanto**

Question of the commissioner of Zadar monument to Lepanto is evident from the inscription specifically naming its dedicant, a *provveditore generale* Jacopo Foscarini, "...JACOBVS FVSCARENVS DALMATIAE ET EPIRI LEGATVS / GLORIOSI DE HOSTE TRIVMPHI MEMO. AM CONSECRAVIT...". Stemming from the Foscarini dei Carmini branch, this Venetian noble had a fascinating biography.⁷⁷ As a young man, along with his companion Vincenzo Grimani, he gained broad commercial and negotiating experience, living in London and Paris,⁷⁸ and before he was appointed as *provveditore generale* of Dalmatia on November 20th, 1570, he served as *podestà* of Verona.⁷⁹ Aware of his lack of military experience, Foscarini was reluctant to take the appointment as Dalmatian *provveditore*,⁸⁰ expected to supervise the region that was, by 1570, on the brink of a new war. However, he finally managed to establish the governor's authority and got well acquainted with local problems, as emerges from his final report to the Senate, which wisely elaborated on many of the safety issues throughout the province, particularly related to the State of the fortifications.⁸¹

During Foscarini's service in Zadar, works on the fortifications were hastened, including the harbor section, since they were mostly completed for the services of its successors by the end of the century.⁸² These administrative abilities brought him a considerable reputation with Venetian authorities, and on February 3rd, 1572, he was appointed as *Capitano General del Mar* to replace the uncompromising Sebastiano Venier in order to negotiate tense relations with members of the Holy League.

Foscarini's inclination for Roman political and cultural influences and subsequent affiliation with the pro-papal party of *Vecchi* was already manifested at that time. Appointed *provveditore* of Crete in May 1574, in July of that year he was knighted on the occasion of Henry III's reception in Venice, while hosting the king in his palace opposite to the church of Santa Maria dei Carmini.⁸³ In Crete, from 1574 to 1577, Foscarini organized archaeological research, and donated several classical statues to Patriarch Giovanni Grimani, retaining two pieces for his own collection.⁸⁴ His connoisseurship and affection for classical art and architecture were particularly

⁷⁶ Barbero 2010, 62-3.

⁷⁷ Chiapini di Sorio 2007, 209.

⁷⁸ Ridolfi Sforza 1745, 17-19.

⁷⁹ Favaretto 1988, 61-2; Zago 1997.

⁸⁰ Ridolfi Sforza 1745, 25.

⁸¹ Novak 1964, 9-54.

⁸² Benvenuti 1944, 129.

⁸³ Cooper 2005, 213-24; Howard 2011, 83.

⁸⁴ Favaretto 1988, 62.

evident after 1580, when he was elected as Procurator *di San Marco*, in which service he joined the lifelong friend, Marcantonio Barbaro.⁸⁵ As a member of the *Vecchi*, who were promoters of *Romanitas*, along with Barbaro, Foscarini insisted on the implementation of Scamozzi's ideas for the reconstruction of the Piazza and the Rialto bridge.⁸⁶ On several occasions, Foscarini was among the most likely candidates for the ducal honor,⁸⁷ and as one of Barbaro's closest companions, he remained a politically influential figure even after the latter died in 1595,⁸⁸ and the influence of the opposite party of the *Giovani* became dominant in Venetian politics.

Jacopo Foscarini died in January 1603 and was buried in a monumental arch tomb on the counter-facade of St. Maria dei Carmini, right across his palace on the other bank of Rio dei Carmini. The design of the tomb had been acquired in 1595.⁸⁹ Foscarini is depicted in full armor, with a commander's bastion in hand, as a symbol of his post-Lepanto military services and *provveditore's* governance in Zadar and Crete.⁹⁰

A skillful diplomat, wise politician and connoisseur of antiquity who strongly promoted the artistic concept of *Romanitas*, the closest friend of Palladio's and Veronese's patron, Marcantonio Barbaro, Jacopo Foscarini undoubtedly had a profuse understanding and knowledge of the complex structural and semantic aspects hereby

recognized in the Zadar monument to Lepanto, so one should assume that he was not only a mere dedicant mentioned because of his temporary Dalmatian service, but might have been – and most probably was – the one of the authors of its unique concept. In this way, the third incarnation of Melia's arch is a noteworthy echo of *Cinquecento* classical visual and architectural programs, in which Venice is glorified as new Rome. However, it simultaneously endorsed local, communal, and regional connotations, thus enhancing the desired projections of such image. Furthermore, it is not only the glorious past that is promoted through these strategies, but the virtues of contemporary State, particularly through celebrations of its naval power. Since the preservation of Serenissima's virtues required sacrifices of all its members in arduous military campaigns, the particular concept of the monument constructed upon the classical arch and topped with the figure of civic patron, glorifies the State but also honors the ordeals to which Venetian Dalmatia and its capital Zadar went through in order to take part in the future prosperity. There is little doubt that the Zadar monument to Lepanto is indeed *provveditore* Jacopo Foscarini's concept. If so, the principle of *Romanitas* which he represented in subsequent Venetian political and architectural competitions, was here already realized in the full potential of its connotative layers.

⁸⁵ Howard 2011, 173.

⁸⁶ Calabi, Moracchiello 1987, 239-41, 256-98.

⁸⁷ de Maria 2002, 222.

⁸⁸ Tafuri 1989, 170-8. Jacopo Foscarini was also involved with Barbaro by through the marriage of his daughter Marietta to Marcantonio's son, Alvise. In 1595, Marcantonio Barbaro bequeathed his best friend a silver plate while his son, Francesco Barbaro, who would later become an Aquileian patriarch, used an apartment in Foscarini's palace. Finally, the author assumes that two friends are portrayed as old men in Veronese's Viennese version of Suzanne and the elderly. Marcantonio even occupied the upper floor of Palazzo Foscarini in his later life. Cf. Howard 2011, 50-1, 175.

⁸⁹ Rossi 2001-02, 73.

⁹⁰ Manno 2017, 55. Foscarini's portrait attributed to Domenico Tintoretto is displayed in Museo Storico Navale in Venice, no. 949. Howard 2011, 84, pl. 107.



Figure 6 Lepanto inscription on Zadar Harbor Gate. © Author

Appendix 1: Transcription and Translation of Inscription from Melia Anniana's Zadar Arch (by Neven Jovanović)

MELIA ANNIANA IN MEMOR[IAM] Q[UINTI] LAEPICI Q[UINTI]
F[ILII] SERG[IA] BASSI MARITI SUI / EMPORIUM STERNI ET AR-
CUM FIERI ET STATUAS SUPERPONI TEST[AMENTO] IUSS[IT] EX
HS DC[MILIUM D[EDUCTA] XX[VICESIMA] P[OPULI] R[OMANI].

(MELIA ANNIANA, IN MEMORY OF HER HUSBAND QUINTUS
LAEPICUS BASSO, SON OF QUINTUS OF THE SERGII TRIBE,
HAD ORDERED TO PAVE THE MARKETPLACE AND TO RAISE
THE ARCH WITH SCULPTURES, OUT OF THE TESTAMENT, FOR
THE AMOUNT OF 600,000 SESTERTII, HAVING PAYED THE RO-
MAN TAX OF THE TWENTIETH PART).

Appendix 2: Transcription and Translation of *Provveditore Jacopo Foscarini's* Inscription Dedicated to the Victory at Lepanto (by Neven Jovanović)

DOM /
FOEDERE INTER PIVM. V. PONT. MAX. PHILIP. II. HISP. REG. ET /
SENATVM VENETVM IN SELINVM TVRC. IMP. ICTO /
IOANNE AUSTR. CAR. V. IMP. F. REGIAE / M. ANT. COLUMNA
PONT. / ET SEBASTIANO VENERIO VENETAE CLASS. DVCIBUS /
HORVM ACIE CCXI TRIREMIVM CVM CCLV. TVRC. TRIR. /
AD ECHINADAS NON. OCTOBR. STRENUE CONGRESSA CLXXX
CAPTIS MVLTIS COMBVSTIS PAVCIS FVGATIS /
MAGNO CHRISTIANORVM NVMERO A SERVITVTE LIBERATO /
JACOBVS FVSCARENVS DALMATIAE ET EPIRI LEGATVS /
GLORIOSI DE HOSTE TRIVMPHI MEMORIAM CONSECRAVIT /
ALOYSIO MOCENICO VENETIARVM PRINCIPE / HECT. TRONO
PRAET. ET ANDR. BARBADICO URBIS PRAEF. / MDLXXI

(TO THE HIGHEST AND ALMIGHTY GOD, /
WHEN THE COVENANT WAS STRUCK BETWEEN THE POPE
PIUS V, SPANISH KING PHILIP II AND / THE VENETIAN SENATE,
AGAINST SELIM THE TURKISH EMPEROR, /

UNDER JOHN OF AUSTRIA, SON OF THE EMPEROR CHARLES V,
COMMANDER OF THE ROYAL FLEET, /
MARCANTONIO COLONNA, COMMANDER OF THE PAPAL FLEET,
AND SEBASTIANO VENIER, COMMANDER OF THE VENETIAN
FLEET /
IN BRAVE CLASH OF THEIR ARMIES OF 211 TRIREMES WITH 255
TURKISH TRIREMES /
NEAR THE ISLANDS OF ECHINADE ON THE 9TH OF OCTOBER,
WITH 180 [TRIREMES] TAKEN, MANY BURNED DOWN, FEW HAV-
ING ESCAPED /
WHEN A GREAT NUMBER OF CHRISTIANS WAS FREED FROM
THE SLAVERY /
JACOPO FOSCARINI, GOVERNOR OF DALMATIA AND EPIRUS /
CONSECRATED [THIS] IN THE MEMORY OF THE GLORIOUS TRI-
UMPH OVER THE ENEMIES; /
WHEN ALVISE MOCENIGO WAS THE DOGE OF VENICE,
ETTORE TRON THE RECTOR, AND ANDREA BARBADIGO CAP-
TAIN OF THE TOWN / 1571.)

Bibliography

- Anconitanus, C. (1747). *Inscriptiones, seu epigrammata graeca et latina reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam designatis locis, ubi quaeque inventa sunt cum descriptione itineris*. Roma. <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001725381>.
- Babić, I. (2008). "Antičke starine u srednjovjekovnom Zadru". Gudelj, J.; Marković P. (eds), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik Dana Cvita Fiskovića*. Zagreb, 427-40.
- Barbero, A. (2010). *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*. Roma.
- Bellavitis, G. (2009). *L'Arsenale di Venezia: storia di una grande struttura urbana*. Venezia.
- Benevenia, L. (1890). "A proposito di alcune iscrizioni lapidarie venete in Zara". *Annuario Dalmatico*, 5.
- Benvenuti, A. (1940). *Zara nella cinta delle sue fortificazioni*. Milano.
- Benvenuti, A. (1944). *Storia di Zara dal 1409 al 1797*. Milano.
- Benvenuti, A. (1952). "La città fortificata di Zara". *Istituto storico e di cultura dell'Arma del genio*, 38/2 (separate print with proper pagination). Zadar.
- Bernardy, A.A. (1928). *Zara e i monumenti Italiani della Dalmazia*. Bergamo.
- Brunelli, V. (1908). "Le opere fortificatorie e la Compagnia degli Artiglieri del comune di Zara". *Rivista Dalmatica*, 4, 60-84.
- Brunelli, V. (1913). *Storia della città di Zara*. Venezia.
- Calabi, D.; Morachiello, P. (1987). *Rialto: le fabbriche e il Ponte, 1514-1592*. Torino.
- Capotorti, M. (2011). *Lepanto tra storia e mito: arte e cultura visiva della Controriforma*. Galatina.
- CIL III = Momsen, Th. (ed.) (1873). *Inscriptiones Aegypti et Asiae, inscriptiones provinciarum Europae graecarum, inscriptionum Illyrici partes I-V comprehensens / Pars prior*, Berlin. <https://arachne.dainst.org/entity/2132218/image/2140874>.
- Chiappini di Sorio, I. (2007). "L'apoteosi dei Foscarini nel Palazzo ai Carmini". *Arte documento*, 23, 202-9.
- Concina, E. (2006). *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*. Milano.
- Cooper, T. (2005). *Palladio's Venice: Architecture and Society in a Renaissance Republic*. New Haven.
- Cortesi, M. (a cura di) (s.d.). *Caesareae laudis principium (1436), versio electronica*. Firenze. <http://www>.

- ffzg.unizg.hr/klafil/croala/cgi-bin/ge-tobject.pl?c.9:1:0:-1:3.Laud.3357%3E.
- De Maria, B. (2013). "Jacopo Foscarini, Francesco Barozzi, and the Oracles of Leo the Wise". *Architecture, Art and Identity in Venice and Its Territories: Essays in Honour of Deborah Howard*. Ed. by N. Avcioglu, E. Jones. Burlington.
- Favaretto, I. (1988). *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca marciana) = Exhibition Catalogue* (Rome, 27 May-31 June 1988). Roma.
- Fenlon, I. (2007). *The Ceremonial City: History, Memory and Myth in Renaissance Venice*. New Haven.
- Fenlon, I. (2014). "The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art". Paul, B. (ed.), *Celebrazione e autocritica: la Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*. Roma. <https://doi.org/10.1400/220003>.
- Fisković, C. (1961). "Radovi Nikole Firentinca u Zadru". *Peristil*, 4, 61-75.
- Fortini Brown, P. (1996). *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past*. New Haven.
- Fortini Brown, P. (2011). "Acquiring a Classical Past: Historical Appropriation in Renaissance Venice". Payne, A.; Kuttner, A.; Smick, R. (eds), *Antiquity and Its Interpreters*. Cambridge.
- Fortini Brown, P. (2016). "Ritual Geographies in Venice's Mediterranean Empire". Jurđević, M.; Strøm-Olsen, R. (eds), *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*. Toronto.
- Fortini Brown, P. (2017). "'Under our Dominion and Faith': Marin Sanudo, Istria, and Venice's Classical Past". Bocchia, E. et. al (a cura di), *Dialogo. Studi in memoria di Angela Caracciolo Aricò*. Venezia.
- Franković, E. (1957). "Prilog poznavanju odnosa romaničke prema antiknoj umjetnosti u Dalmaciji". *Peristil*, 2, 139-42.
- Gibellini, C. (2008). *L'immagine di Lepanto: la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia.
- Giorda, F. *Miscellanea e diario di cose dalmate*, Znanstvena knjižnica u Zadru (Zadar: Scientific Library), MS 52 II., vol 2-I, 10565 II.
- Gombrich, E. (1967). "Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto". *Studies in Renaissance and Baroque Art, Presented to Anthony Blunt on the Occasion of His 60th Birthday*, special issue. Fehl P.P. (ed.), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, s.p. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:194996792>.
- Grbavac, B. (2013). *Hrvatski biografski leksikon, Kršava (ad vocem)*. Zagreb. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6992>.
- Grmek, M. (1957). "Hrvati i sveučilište u Padovi". *Ljetopis JAZU*, 62, 334-74.
- Gudelj, J. (2014a). *Europska renesansa antičke Pule*. Zagreb.
- Gudelj, J. (2014b). "The Triumph and the Threshold Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch". *Roma Moderna e Contemporanea*, 22(2), 159-76.
- Gudelj, J. (2017). "Pula and Split: The Early Modern Tale(s) of Two Ancient Cities". Martirosova Torlone, Z.; LaCourse Munteanu, D.; Dutsch, D. (eds), *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Chichester, 21-34. <https://doi.org/10.1002/9781118832813.ch2>.
- Gudelj, J. (2020). "Resemiotization of Eastern Adriatic Antiquities. Uses and Abuses of the Ancient Past", *IKON*, 13, 261-76. <https://doi.org/10.1484/j.ikon.5.121578>.
- Gudelj, J. (2023). "Il trionfo moderno e i modelli antichi: gli arhi di Zara e Pola nel Rinascimento". Gudelj, J. (a cura di), *Norme e modelli: Il rinascimento e l'Adriatico orientale*, Roma. <https://www.aracneeditrice.eu/en/pubblicazioni/estratti/10.53136/97912218045462-il-trionfo-moderno-e-i-modelli-antichi-gli-archi-di-zara-e-pola-nel-rinascimento-estratto.html>.
- Gugliemotti, A. (1862). *Marcantonio Colonna alla Battaglia di Lepanto*. Firenze.
- Hanke, S. (2014). "An der schwelle zwischen stadt hankeund meer frühneuzeitliche uferpromenaden in Messina, Palermo und Neapel". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 56(1), 36-57.
- Harl, F. (2019). *22829 Bauinschrift der Melia Anniana*. <http://lupa.at/22829>.
- Hilje, E.; Tomić, R. (2006). *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*. Zadar.
- Howard, D. (2011). *Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550-1600*. New Haven.
- Ilakovac, B. (1999). "Kad je popločen i ukrašen emporij rimske kolonije Jader". *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 32-3(1), 93-105.
- Jovanović, N. (2014). *Croatiae auctores Latini, bibliotheca electronica*. <http://solr.ffzg.hr/phi1o4/croala0/navigate/208/1/>.
- Kokole, S. (1996). "Cyriacus of Ancona and the Revival of Two Forgotten Ancient Personifications in the Rector's Palace of Dubrovnik". *Renaissance Quarterly*, 49(2), 225-67. <https://doi.org/10.2307/2863158>.
- Lieberman, R. (1991). "Real Architecture Imaginary History: The Arsenale Gate as Venetian Mythology". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 117-26.
- Liber tertius Consiliorum Comunitatis Jadrae (Spisi zadarske kancelarije)*, Znanstvena knjižnica u Zadru=ZKZd (Zadar: Scientific Library), inv. 26231, MS 704, vol 3.
- Lorenzetti, G. (1975). *Venice and Ist Lagoon: Historical-Artistic Guide*. Trieste.
- Luchs, A. (2010). *The Mermaids of Venice: Fantastic Sea Creatures in Venetian Renaissance Art*. London.
- Lučin, B. (2007). "Kodeks Petra Cipika". *Živa antika*, 57, 65-85.
- Lučin, B. (2014). "Litterae olim in marmore insculptae: humanistička epigrafija na istočnoj obali Jadrana do Marulićeva doba". *Croatica et Slavica Iadertina*, 10(1), 191-230.
- Ljubić, Š. (ed.) (1880). *Commisiones et relationes Venetae, annorum 1553-1571. Monumenta spectantia historiam Slavorum meridionalium*, vol. 3. Zagabria.
- Manno, A. (2017). "Intrecci di mentalità: spazi, immagini e simboli in onore della Regina degli Angeli". Manno, A. (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmelo a Venezia, Microstorie di famiglie e individui, timor di Dio e carità, arti e culto mariano dal XIII agli inizi del XIX secolo*. Saonara, 17-92.

- Mitchell, C.; Bodnar, E.W.; Foss, C. (eds) (2015). *Cyriac of Ancona: Life and Early Travels*. Cambridge.
- Molmenti, P. (1899). *Sebastiano Veniero e la battaglia di Lepanto*. Firenze.
- Nesselrath, A. (2004). "Disegni di Francesco di Giorgio Martini". Fiore F.P. (ed.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, Firenze, 337-67.
- Novak, G. (ed.) (1964). *Commissions et relations Venetae, annorum 1572-1590*, vol. 4. Zagabria.
- Novak Sambrailo, M. (1974). "Hvarska galija u Lepantskoj bitki". Novak, G.; Maštrović, V. (eds), *Lepantska bitka: udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571. godine*, Zadar, 151-64.
- O'Connell, M. (2009). *Men of Empire: Power and Negotiation in Venice's Maritime State*. Baltimore.
- Omašić, V. (1974). "Sudjelovanje Trogirana i Splicana u bitki kod Lepanta 1571. godine". Novak, G.; Maštrović, V. (eds), *Lepantska bitka: udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571. godine*. Zadar, 131-50.
- Palluchini, A. (1974). "Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500". Benzoni, G. (a cura di), *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto = Atti del convegno di studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini* (Venice, October 8-10). Firenze: 279-87.
- Pelc, M. (1992). "Lepantska bitka i pomorski ratovi s Turcima 1571./1572 na grafikama Martina Rote Koluničā". *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33(1), 95-116.
- Peričić, E. (1990). "Samostan Svetog Krševana kroz lik i djelovanje njegovih opata". Granić, M.; Obad, S.; Peričić, E. (eds), *1000 godina samostana Svetog Krševana u Zadru*. Zadar, 79-108.
- Petricioli, I. (1954). "Maketa Zadra u pomorskom muzeju Venecije". *Zbornik Instituta za historijske nauke*, 2, 101-24.
- Petricioli, I. (1999). *Stari Zadar u slici i riječi*. Zadar.
- Pincus, D. (1992). "Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics". *Artibus et Historiae*, 13/26, 10-14. <https://doi.org/10.2307/1483433>.
- Praga, G. (2012). *Scritti sulla Dalmazia*. Ed by E. Ivetic. Venezia.
- Prijatelj-Pavičić, I. (1998). *Kroz Marijin ružičnjak: zapadna marijanska ikonografija u dalmatinskoj slikarstvu od 14. do 18. st.* Split.
- Ridolfi Sforza, B. (1745). *Vita di Giacomo Foscarini Causaliere e Procuratore di San Marco*. Venetia.
- Rizzi, A. (2019). *Il leone di San Marco in Dalmazia*. Venezia.
- Rosand, D. (2001). *Myths of Venice: The Figuration of a State*. Chapel Hill.
- Rossi, P. (2001-02). "Le statue del monumento Foscarini ai Carmini". *Venezia Arti*, 15-16, 73-8.
- Scalamonti, F. (2015). "The Life of Cyriac of Ancona". Mitchell, C.; Bodnar, E.W. (eds), *Cyriac of Ancona, Life and Early Travel*. Cambridge, 2-177.
- Špoljarić, L. (2016). "Hrvatski renesansni velikaši i mitovi o rimskom porijeklu". *Modruški zbornik*, 9-10, 3-40.
- Suić, M. (1981). *Prošlost Zadra I: Zadar u starom vijeku*. Zadar.
- Špoljarić, L. (2019). "Korespondencija prvih dalmatinskih humanista: Juraj Benja Zadrani". *Colloquia Maruliana*, 28, 73-110.
- Tafari, M. (1989). *Venice and the Renaissance*. Cambridge.
- Tomić, R. (2008). *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije: Kiparstvo II-od XVI. do XX. stoljeća*. Zadar.
- Usmiani, A. (1974). "Sudbina zadarske galije predviđene za bitku kod Lepanta". Novak, G.; Maštrović, V. (eds), *Lepantska bitka: udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571. godine*. Zadar, 105-17.
- Vežić, P. (2008). "Primjeri protorenesanse u Zadru". Guđelj, J.; Marković, P. (eds), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik Dana Cvita Fiskovića*. Zagreb, 441-9.
- Waters, M.J. (2014). "Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity: Epigraphy, Archeology, and Newly Discovered Drawings". *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 16, 9-102.
- Zago, Roberto (1997). s.v. "Foscarini, Giacomo". *Dizionario Biografico degli Italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-foscarini_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Žitko, S (2011). *Koper, mestne znamenitosti*. Koper.
- Žmegač, A. (2003). "Zadarske utvrde 16. stoljeća". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27, 107-18.

Percorsi metamorfici della natura nel Cinquecento

L'acqua e le fontane nell'ecfrasi di Annibal Caro e Claudio Tolomei

Emanuela Ferretti
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract Sixteenth-century literary correspondences have been the subject of renewed interest in recent years, with including significant digitization projects. The two documents that are analysed in this essay (Caro's letter to Guidiccioni and Tolomei's letter to Grimaldi), have been repeatedly analysed by historiography as a privileged source for a new sensibility for fountains and water features that was emerging in the first decades of the sixteenth century. The present study highlights the ecphrastic abilities displayed by the two authors in portraying the metamorphic aspects of water, from the point of view of a peculiar valorization of the technical aspects underlying water plays and fountains.

Keywords Annibal Caro. Claudio Tolomei. Fountains. Waterplays. Renaissance hydraulic engineering. Ecfrasis.

Sommario 1 La 'fontana' di Giovanni Gaddi a Roma nella lettera di Annibal Caro e le fontane nella lettera di Tolomei: lo stato dell'arte. – 2 Caro e Tolomei: le parole dell'acqua.

Al poliedrico contesto culturale della Roma di papa Paolo III Farnese (1534-49) appartengono due testi molto noti agli studiosi dell'arte dei giardini del tardo Rinascimento, e non solo: la lettera di Annibal Caro al vescovo Giovanni Guidiccioni (1538) e quella di Claudio Tolomei al cardinale Giovan Battista Grimaldi (1543). Si tratta di due missive incentrate sulle mutevoli valenze espressive dell'acqua, preordinate in un progetto compositivo unitario, e dall'alto valore estetico e culturale; esse sono prova di una nuova sensibilità e di uno specifico interesse verso le endiadi acqua-arte, acqua-architettura che contraddistinguono il

contesto farnesiano, ad anticipare i grandi episodi di Villa d'Este a Tivoli e della Villa Medicea di Pratolino, con una chiara influenza (Caro) nella progettazione del giardino di Villa Medici a Castello.

Quanto i temi legati alla magnificenza dell'acqua fossero, infatti, centrali nella Roma di Paolo III, lo rivela sia l'originale e prefigurativo episodio dell'allestimento dei resti del Settizonio come ninfeo-fontana negli apparati effimeri per l'ingresso di Carlo V a Roma (1536),¹ sia il fatto che nello stesso torno di anni, il pontefice aveva in animo di restaurare *in toto* l'antico acquedotto dell'Acqua Vergine e creare così, al contempo, nuove fontane

Desidero ringraziare Eliana Carrara, Martina Caterino, Enrico Garavelli e Alessandro Rinaldi per i suggerimenti e il continuo confronto su questi temi.

1 Ferretti 2019. Degno di nota, nel quadro dell'organizzazione dell'entrata trionfale di Carlo V (1536) a Roma, è anche l'utilizzazione del Ninfeo di Egeria sulla via Appia come aulico scenario per il banchetto offerto all'imperatore (De Cristofaro 2013). Per i legami morfo-tipologici fra la struttura romana e la Grotta degli Animali (Villa Medicea di Castello), impostata da Tribolo e conclusa da Vasari, si veda Ferretti, *Lo Re* 2018.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-06
Accepted 2023-10-20
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Ferretti | 4.0



Citation Ferretti, E. (2023). "Percorsi metamorfici della natura nel Cinquecento". *Venezia Arti*, 32, 67-88.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/005

pubbliche e nuovi punti di approvvigionamento per le ville e i giardini della città.²

Non è solo l'argomento che lega queste lettere: come è noto, infatti, i due autori sono accomunati dalla vicinanza a monsignor Giovanni Gaddi, sotto la cui egida era fiorita a Roma, sul finire degli anni Trenta del Cinquecento, il sodalizio del *Regno o Giuoco della Virtù*;³ inoltre, Caro e Tolomei – nei primissimi anni Quaranta –, si troveranno a far parte dell'*Accademia della Virtù*:⁴ tale consesso, sotto la protezione del cardinale Alessandro Farnese (1520-89), annoverava fra le sua attività più importanti la traduzione integrale del *De architectura* di Vitruvio (progetto tuttavia non portato a compimento). E proprio l'VIII Libro del trattato di età augustea, insieme al *De aquaeductibus* di Frontino, costituisce la testimonianza più significativa della cultura tecnica antica in materia di acque e acquedotti.

Le meraviglie dell'epifania dell'acqua – il carattere propriamente polimorfico era stato celebrato da una lunghissima tradizione efrastica⁵ – vengono descritte nelle due lettere con grande efficacia e sono restituite, ora in relazione a uno spazio costruito di peculiare originalità ed esemplarità (Caro); ora in connessione a una 'fontana', come sineddoche celebrativa di una serie di manufatti scultorei e architettonici della Roma del tempo, di cui è sottolineata l'assoluta novità ed emblematicità (Tolomei). I due autori, inoltre, evidenziano come sia l'*ingegnoso artificio* (cioè il sapere tecnico) alla base di questi nuovi prodigi: solo grazie a tali saperi è possibile generare getti con ben determinate direzioni, altezze e dimensioni – controllando così il raggio, l'arco e la

modalità di caduta dell'acqua – con i conseguenti effetti visivi e sonori che si generano; l'acqua entra nell'equazione progettuale come elemento 'plasmabile', che arricchisce in modo significativo il disegno generale del giardino o dello spazio costruito. Tutto ciò suscita stupore e meraviglia negli astanti, concorrere a creare uno spettacolo che gareggia con quello offerto dalla natura e che è accuratamente concepito per imitarlo e, nello stesso tempo, superarlo. Nei due testi, dunque, la piena valorizzazione artificiale delle metamorfiche proprietà dell'acqua dà corpo a uno specifico versante del dialogo con l'Antico, che non si materializza solo sul piano della riproposizione della grandiosità degli artefatti vivificati dalla sua presenza o nella dimensione delle evocazioni figurali che popolano gli apparati decorativi, ma che si dipana anche lungo una peculiare traiettoria tecnica, a sua volta arricchita da un'aura letteraria grazie ai rimandi – ora espliciti, ora impliciti – ai testi della Classicità. Emerge, infatti, in filigrana l'approccio emulativo-competitivo nei confronti della magistrale sapienza ingegneristica della Roma dei Cesari, secondo un binario tracciato già nel secolo precedente,⁶ che si tinge in Tolomei – come avremo modo di precisare – di toni esoterici e neoplatonici. Si tratta di un tema, quest'ultimo, che è rimasto ai margini della copiosa letteratura sulle due lettere e che su cui si intende tornare a riflettere, come tassello significativo di quella 'terza natura', su cui ha scritto Alessandro Rinaldi per il giardino toscano del Cinquecento e che ricorre in altri contesti geografici coevi, per caratterizzare poi in modo specifico la seconda metà del secolo e quello successivo.⁷

² Per le iniziative, rimaste sulla carta, di Paolo III per il restauro dell'Acqua Vergine, si veda qui nota 72.

³ Garavelli 2013; Procaccioli 2014; Moroncini 2017.

⁴ Caro, dopo l'assassinio di Pier Luigi Farnese e un periodo presso il cardinale Ranuccio, passa a servizio del cardinale Alessandro Farnese (Simonetta 2020, 46-7). Tolomei, alla morte del cardinal Ippolito dei Medici (1535), diviene *familiare* del medesimo cardinal Farnese. Il percorso biografico di Caro, durante il pontificato farnesiano, è ripercorso da ultimo in Caterino 2023b. Per la biografia di Tolomei, si veda Rebecchini 2010 e la voce nel *DBI*, Luciola 2019. Per l'*Accademia della Virtù* si veda qui nota 54.

⁵ Si segnalano su questo legame letteratura-giardino e fontane, in particolare: MacDougall 1972; Battisti 1972; Fo 1984; Venturi 1981; 1982; Borghi 1997; Prandi 2004; Ceserani, Panetta 2007; Baldo 2012; Classen 2017. Degno di nota, in particolare per il contesto cronologico e culturale, è il componimento *De aqua argentea* in distici elegiaci abbozzato già nel 1537 dal vescovo Miguel de Silva (molto vicino a Paolo III e da questi nominato cardinale *in pectore* nel 1539) e dedicato al Re del Portogallo per l'inaugurazione dell'acquedotto di Évora, dove sono celebrate le acque della nuova infrastruttura e i loro effetti benefici per la popolazione e per i giardini, evocando, con grande sapienza letteraria, l'acqua nella sua dimensione sonora e visiva. Il componimento si legge ora online: <https://stemma.fcsh.unl.pt/aqua-argentea/>. Per quest'ultimo, si veda Deswarte 1989, 84-92, 142-7.

⁶ Portoghesi 1981, 13-15; Galluzzi 1991; 2003.

⁷ L'espressione 'terza natura' si legge in una lettera di Jacopo Bonfadio a Plinio Tomacello (senza data ma 1543): «Per li giardini che qui sono [la Riviera di Salò sul lago di Garda], e quei dell'Esperide, e quelli di Alcinoe e d'Adoni, la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale dell'arte, ed ambedue è fatta una terza natura, a cui non saprei dar nome». Il tema trae origine da un passo di Ovidio (si veda qui nota 55). Il passo è stato segnalato in Tagliolini 1981, 302. La lettera si può leggere nella sua interezza in varie edizioni; quella qui utilizzata è Bonfadio 1763, 32. Su questo tema si veda, in particolare, MacDougall 1972; Rinaldi 1979; Lazzaro 1990, 9-11. Nell'opera *La villa* di Bartolomeo Taegio (1559) grande rilievo viene dato alle opere idrauliche (cc. 95r-96r), come elemento di continuità tecnico-scientifica «tra i lombardi e il mondo latino» (Ricci 2010, 99). Anche il passo di Taegio è stato per la prima volta segnalato da Tagliolini (1981, 302-3). Si veda, oltre a Taegio, anche il testo di Carlo Stefano stampato a Lione nel 1536 (Estienne 1536, 8-9), dove si fa riferimento all'importanza dei meccanismi idraulici a servizio del giardino. Nuove osservazioni, diacroniche, sul tema della 'terza natura' si trovano in Perruca 2019.

1 La 'fontana' di Giovanni Gaddi a Roma nella lettera di Annibal Caro e le fontane nella lettera di Tolomei: lo stato dell'arte

Nel 1962, Eugenio Battisti dedicava un'ampia riflessione alla lettera scritta da Annibal Caro (1507-66) a monsignor Giovanni Guidiccioni (1500-41), trasformando questa missiva in un testo chiave per la storia delle fontane e dei giardini del Cinquecento,⁸ su cui poi molti studiosi sarebbero tornati con approcci ermeneutici diversi, ma complementari.⁹

La storiografia recente ha sottolineato la capacità descrittiva del testo di Caro e ha evidenziato con forza la sua perizia nell'utilizzo di termini particolarmente evocativi per richiamare la caleidoscopica epifania dell'acqua, sia in senso sonoro che visivo.¹⁰ Nella letteratura degli ultimi due decenni è importante segnalare, in particolare, i nuovi apporti offerti da due contributi: le notazioni di Enrico Garavelli a margine dell'edizione critica degli *Amori pastorali* dello stesso Caro, dove sono messe in luce le relazioni contenutistiche e lessicali fra la lettera e un passo della sua traduzione del testo di Longo Sofista (II-III sec. d.C.);¹¹ il saggio di Caroline Elam, che ha evidenziato alcune connessioni fra il manufatto architettonico delineato in un disegno conservato alla Christ Church Picture Gallery di Oxford, relativo a una fontana-ninfeo nella *vigna* del Gaddi, e la missiva di Caro al Guidiccioni.¹²

Garavelli, nello specifico, ha messo in luce la somiglianza fra la descrizione del bagno delle Ninfe che compare nel 'supplemento' (ovvero

il brano di invenzione che Caro dovette scrivere per colmare una lacuna del *Primo libro* dei Ποιμενικά del manoscritto dell'opera di Longo che aveva a disposizione) e la lettera al Guidiccioni; questa osservazione, nella trattazione di Garavelli, è funzionale alla precisazione della cronologia e delle modalità del lavoro di traduzione di Caro del testo greco.¹³

Di altrettanta fortuna storiografica ha goduto la lettera di Tolomei al cardinale Grimaldi (26 luglio 1543),¹⁴ committente dal profilo poliedrico, nonché raffinato intellettuale genovese.¹⁵ Tale documento, più volte citato come testimonianza di una nuova sensibilità nei confronti del vitalismo dell'acqua nella progettazione del giardino cinquecentesco, contiene in realtà osservazioni specifiche sull'antica origine dell'Acqua Vergine e sugli acquedotti della Roma imperiale: si palesa, in particolare, l'esplicito auspicio per il ripristino di queste strutture utilitaristiche dall'alto valore memoriale, a sottolineare così l'imprescindibile legame fra le forme di valorizzazione dell'espressività dell'acqua e la cultura architettonica e ingegneristica della Roma antica. Degno di nota è anche il doppio registro che informa la missiva: all'articolata narrazione ecfraistica – chiara, e consequenziale, nonché intrisa di spirito antiquario – si accompagna un breve ma importante riferimento agli *Oracula Chaldaica*, ben decifrabile per un lettore colto qual era Grimaldi e per i componenti dell'*Accademia della Virtù*.

⁸ Battisti 1962, 162-8. Si deve notare che il volume non ha avuto una immediata fortuna, per via di una iniziale 'invisibilità' (cf. Varese 1994), che sembra comunque perdurare ancora ai giorni nostri, soprattutto negli studi più recenti di area anglosassone. Si ripropone la trascrizione della lettera in chiusura di questo saggio: qui Appendice 1.

⁹ La lettera è stata pubblicata la prima volta in Caro 1572a, 51-6. Si legge in Caro 1957, I [61]: 105-9 e, con alcune note al testo, in Ferrero 1959, 412-16. È stata pubblicata integralmente in MacDougall 1978b, 109-11; compare, inoltre, nell'antologia di fonti sul giardino manierista redatta da Azzi Visentini (1999, I: 230-3); si legge integralmente anche in Giusti 2001, 11; è presente, inoltre, nella selezione di lettere di Caro curata da Verdenelli, corredata però da un succinto commento, *Fare le lettere col compasso* (Caro 2009, 107-10). Per le lettere di Caro e la loro edizione nel corso dei secoli, si veda Garavelli 2016.

¹⁰ La bibliografia sulla lettera è molto vasta. Si evidenziano però qui: Olivato 1975, 135-7; Keller 1980, 29-36; Coffin 1991, 36-7; Morel 1998, 15; Hanke 2004; Giannotti 2007, 84-5; Miotto 2006, 36; Tchikine 2010; Elam 2013, 452. Si veda anche Caterino 2023b, 370-1.

¹¹ Caro 2002, 14-15.

¹² Il disegno è così segnato: Christ Church, Oxford, JBS, 1481v; Elam 2013, 450 e 458.

¹³ Seppur già notata in Keller 1980, la somiglianza viene accuratamente esaminata in Caro 2002, 15-16 nota 18 e 108-9. Le osservazioni di Garavelli non sono entrate nella copiosa letteratura di ambito storico artistico e di storia del giardino sulla lettera di Caro a Guidiccioni, per essere valorizzate ora in Caterino 2023b.

¹⁴ La lettera compare già in Tolomei 1547, cc. 31r-32v. È stata ripubblicata in Barocchi 1977, III: 3037-48; MacDougall 1978a, 12-14; Azzi Visentini 1999, I: 241-5. Il documento è stato commentato più volte dalla storiografia sul giardino del Cinquecento che spesso, anche in questo caso, dimentica la prima e pregnante lettura proposta in Battisti 1962, 211-13; si vedano, inoltre, Rinaldi 1979; Venturi 1982, 728; Magnani 1984, 35; Testa 1991, 13; Azzi Visentini 1999, I: 154; si vedano, inoltre, Olivato 1975, 134; Madonna 1979, 197; Barisi, Fagiolo, Madonna 2003, 109; Fehrenbach 2007, 455; Gaston 2010, 231; Ferretti 2016, 234-5. La lettera è trascritta in appendice a questo saggio: Appendice 2. La missiva è stata schedata, con un breve ma importante commento, da Mario Carlessi (<http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13393>).

¹⁵ Per la biografia di Guidiccioni, con particolare riguardo ai legami con Tolomei, Caro e Bonfadio, si veda Cerroni 2002. Sulla ricca biblioteca di Grimaldi si veda Hobson 1975; per la figura del nobile genovese come committente di architettura (con particolare riferimento al 'bagno' della villa di Bisagno), si vedano Olivato 1975, 135; Magnani 1984, 36; Hanke 2006, 689-90.

2 Caro e Tolomei: le parole dell'acqua

Guidiccioni aveva chiesto a Caro di poter conoscere la conformazione e i caratteri della 'fontana' realizzata nella *vigna* di monsignor Giovanni Gaddi (1493-1542),¹⁶ nella forma di «descrizione o disegno», nel periodo in cui l'alto prelato soggiornava nella sua villa di Carignano, in Lucchesia.¹⁷ Caro risponde positivamente alla richiesta redigendo un articolato testo (in cui non si fa alcun riferimento all'architetto o all'artista che ha realizzato l'opera), «benché mio fratello mi scrive che di già avea richiesto un pittor mio amico che la facesse». Dalla risposta di Guidiccioni apprendiamo che al monsignore giunge sia la descrizione, sia il disegno procuratogli dal fratello di Caro, apprezzando di gran lunga di più la sua ecfraresi rispetto alla rappresentazione figurale.¹⁸ Caro entra subito *in media res* e, come ha notato Caroline Elam,¹⁹ non dà conto della modalità con cui era alimentato il manufatto che arricchiva la *vigna* di Giovanni Gaddi: la mancanza di notizie a riguardo è legata al fatto che Guidiccioni disponeva di acqua sorgiva, e dunque di un'alimentazione continua in un contesto orografico che forniva naturalmente l'indispensabile salto di quota per assicurare la corretta pressione della risorsa idrica nelle condutture; non era, dunque, necessario fornire dettagli sulle macchine che consentivano il sollevamento dell'acqua, manufatti che dalla metà Quattrocento affollano i taccuini degli architetti e poi, nel secolo successivo, le illustrazioni a corredo delle edizioni a

stampa di Vitruvio [fig. 1], o i codici di macchine che circolavano ancora manoscritti:

Io non iscriverò a V.S. l'artificio di far salire l'acqua, ancora che ciò mi paia la più notabil cosa che vi sia, poich'ella, secondo che scrive, ha l'acqua con la caduta e col suo corso naturale.²⁰

Caro si impegna, invece, nella descrizione dell'assetto generale della struttura, dominata dalla presenza dell'acqua, nei suoi aspetti spaziali, materici e tecnologici; inoltre, viene dato conto in modo puntuale della configurazione delle due fontane collocate in delle nicchie (una caratterizzata dalla presenza di una scultura rappresentante un *Fiume* inserita in un sistema di *labra*, e l'altra, più semplice, composta da un bacino marmoreo e da una 'vasca') che specularmente le arricchiscono. L'acqua, elemento metamorfico per antonomasia, è protagonista assoluto in questo luogo segnato dall'opera di una 'natura artificiosa' e dal lavoro dell'abilità umana: questa duplice *ratio* informa la composizione nel suo insieme, con il prezioso fluido che plasma le superfici e crea effetti luministici e sonori. La configurazione delle pareti e della copertura della struttura, infatti, imita sapientemente l'antro roccioso, mediante la messa in opera dei 'tartari'. Caro usa quest'ultimo termine per indicare le concrezioni calcaree qualificanti l'ambiente nel suo insieme, che egli riconduce al processo

¹⁶ Per la figura del Gaddi, si veda Arrighi 1998; Caterino 2023a. Elam indica la collocazione della perduta *vigna* del Gaddi in un luogo vicino a San Piero in Vincoli sull'Esquilino, nell'area fra le Terme di Traiano e la Domus Aurea di Nerone (Elam 2013, 450 nota 10). Già Garavelli (2010, 227) aveva evidenziato un passo delle *Annotationes* di Guillaume Philandrier (1550) che indica l'ubicazione della proprietà, dove si legge: «In Esquiliis, vinea hodie Ioannis Gadi et ei proxima, sunt reliquia, tu suspicantur aureae domus Neronis, ego vero Palatii Titi esse, potius dixerim, in his elengatissima cernitur pictura [...]». Per Philander, si veda qui nota 54.

¹⁷ Berti 1786, XLV-XLVI. La villa di Carignano è evocata da Guidiccioni nei versi di un sonetto dedicato a Caro: «Per me da questo mio romito monte | men noioso e più bel che 'l Vaticano | scende, irrigando un bel pratello, al piano | et muor nel Serchio, in di non lungi, un fonte» (Melosi 2009, 185). Per l'attività poetica di Guidiccioni si veda Torchio 2006. Per la villa lucchese dell'alto prelato si veda Belli Barsali 1964, 71.

¹⁸ Per la risposta di Guidiccioni, si veda qui oltre e nota 43. La struttura era composta da un muro «rozzo di certa pietra che a Roma si dice asprone», a imitazione di una parete rocciosa. In questo muro si apriva un varco che dava accesso a «un andito di alcune stanze fatta pure a bozzi da gli lati, e di sopra a' sassi pendenti, a guisa più tosto d'intrata d'un antro», ovvero l'ambiente allestito a imitazione di una grotta naturale e corredato sulle pareti laterali da due fontane, una prettamente scultorea (qualificata dalla presenza di un *Fiume*), l'altra più naturalistica. Per la qualificazione di questa struttura in senso plastico e materico, con i confronti e le osservazioni sulle strutture di questo tipo immediatamente antecedenti (il ninfeo bramantesco del Belvedere e la fontana di Villa Madama), si veda Elam 2013. Si può aggiungere a questi precedenti anche la grotta di Palazzo Te a Mantova di Giulio Romano, studiata in Belluzzi 1987.

¹⁹ Elam 2013, 452. È opportuno ricordare che Antonio da Sangallo il Giovane, in un disegno della fine degli anni Venti del Cinquecento (GDSU 1223Ar), rappresenta schematicamente la pianta del Ninfeo di Egeria sulla via Appia, abbozzando la modalità di alimentazione delle fontane che originariamente dovevano arricchire la struttura: Ferretti 2016, 195.

²⁰ Le fontane, in mancanza di condotte allacciate a un acquedotto urbano, venivano di norma alimentate da pozzi, cisterne o acqua prelevata da torrenti e fiumi, con sollevamento mediante macchine a trazione animale, ovvero meccanismi molto diffusi sin dall'Antichità e di cui la trattatistica rinascimentale dà ampiamente conto; tale sistema veniva impiegato anche nelle fontane create per gli apparati effimeri; si veda Ferretti 2016. Si può qui ricordare che nel taccuino dei fratelli Della Volpaia, conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia, è rappresentato il meccanismo idraulico per sollevare l'acqua installato nel giardino del Cardinale di Spagna (secondo decennio del Cinquecento): BNMVe, Ms It (=5363), c. 79r. Fra i codici di macchine che circolano ancora nella versione manoscritta in pieno Cinquecento, degno di nota è quello di Cosimo Bartoli (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, E.B.16.5): Lamberini 2011.

trasformativo dell'acqua stessa, come poi dirà anche Tolomei.²¹ Ma la penna di Caro non tratteggia solo le qualità materiche e la morfologia del manufatto. Di notevole rilievo, infatti, è l'attenzione che egli riserva alla descrizione del sistema di distribuzione e delle soluzioni tecnologiche che consentono varie modalità di fuoriuscita e che rendono più che verosimile tale fastosa scenografia, concepita dall'anonimo progettista nel segno dell'acqua: «Hora dirò come l'acqua viene in ciascuna e gli effetti che fa» scrive Caro. Una grande cisterna ('conserva' o 'bottino') collocata a un'altezza di oltre due metri (una *canna*) posta dietro la parete di fondo, dalla configurazione naturalistica, fornisce l'acqua in pressione per entrambe le fontane. Da questa cisterna si dipartono, infatti, due canne di piombo (il sistema principale di distribuzione), dotate di meccanismi di apertura e chiusura, per gestire il flusso dell'acqua di ciascuna fontana.²² Le acque distribuite alle due fontane, nel modo che si dirà qui di seguito, sono poi raccolte in canalette aperte che, a loro volta, le convogliano «in una chiavichetta che porta al fiume», evitando così l'allagamento della struttura [fig. 2].

Il condotto che alimenta la fontana di destra si divide in due ulteriori tubazioni, di sezione diversa. Quello più grande è disposto nella parete in modo tale da creare, in tal modo, specifici effetti visivi e sonori. Una parte dell'acqua, infatti, giunge a ridosso della scultura di un *Fiume* adagiata su un 'pilo',²³ con una portata e una pressione per cui il fluido, colpendo il rivestimento litico irregolare (*certi scoglietti*) della parete della nicchia in cui è collocata la statua, crea 'maggior rumore' e si sparge in varie direzioni. Una ulteriore porzione dell'acqua proveniente da questa medesima tubazione, invece, cade verticalmente per depositarsi nella vasca sottostante il *Fiume*; qui, traboccando, si riversa in un 'ricetto', ovvero in una porzione di pavimento leggermente incavata, come si può osservare ancora oggi nella Grotta degli Animali della Villa di Castello. Tale specifico movimento dell'acqua crea una differente suggestione sonora, più lieve rispetto all'altra: Caro usa il verbo 'rumoreggiando' per caratterizzare questo specifico suono, continuo ma modulato.

La seconda diramazione del condotto principale suddetto - ovvero quella ancora destinata alla parete con il *Fiume* - ha un diametro minore e porta l'acqua in corrispondenza del cervello della nicchia, dove è collocato (superiormente,

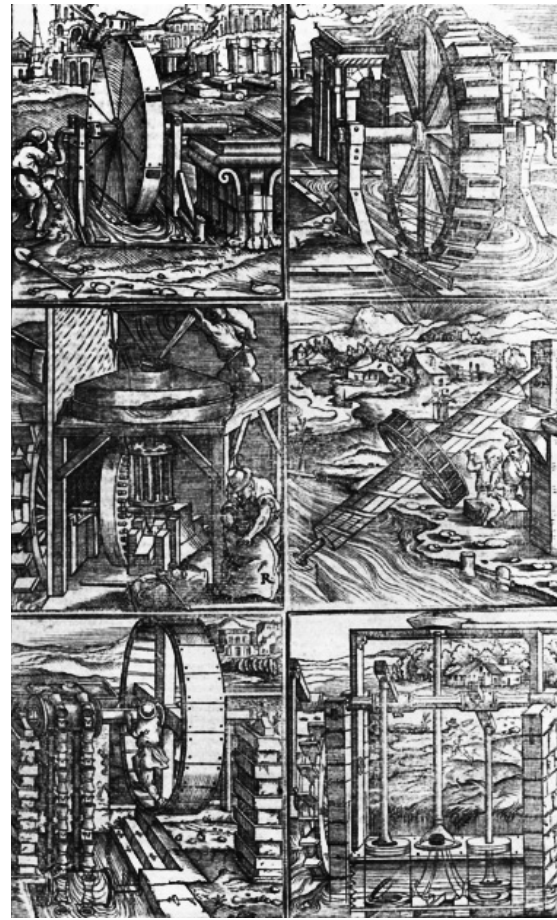


Figura 1 Macchine per il sollevamento dell'acqua, da Marco Vitruvio Pollicione, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia, Venezia, Francesco Marcolini, 1556, c. 269 [Libro X, Capitolo XII]. Collezione privata

all'estradosso della calotta) un punto di accumulo, così conformato:

Un catino quanto tiene tutta la volta, forato in più lochi, per li quali fori, per certe picciole cannellate si mandano solamente goccioline d'acqua sotto la volta e di là quindi come per diversi gemitii, a guisa di pioggia, caggiano nel pilo e cagghendo passano per alcuni tartari bianchi di acqua congelata, che si trovano ne la caduta di Tivoli, i quali vi sono adattati in modo, che par che l'acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata.²⁴

Viene così simulata la caduta d'acqua per stillicidio, che nelle grotte naturali formano le stalattiti

21 Appendice 1. Si veda qui anche nota 25.

22 Si configura, dal punto di vista tecnico, un assetto simile a quello che caratterizza l'infrastruttura idraulica della Grotta degli Animali della Villa di Medicea di Castello, impostata da Tribolo negli anni Quaranta del Cinquecento e ricostruita, alla luce di nuovi rilievi e indagini sul manufatto, in Tucci, Bonora, Fiorini, Conti 2017.

23 'Pilo' sta per 'vaso, vasca, conca': si veda *GDLL*, s.v.

24 Si cita da Appendice 1.

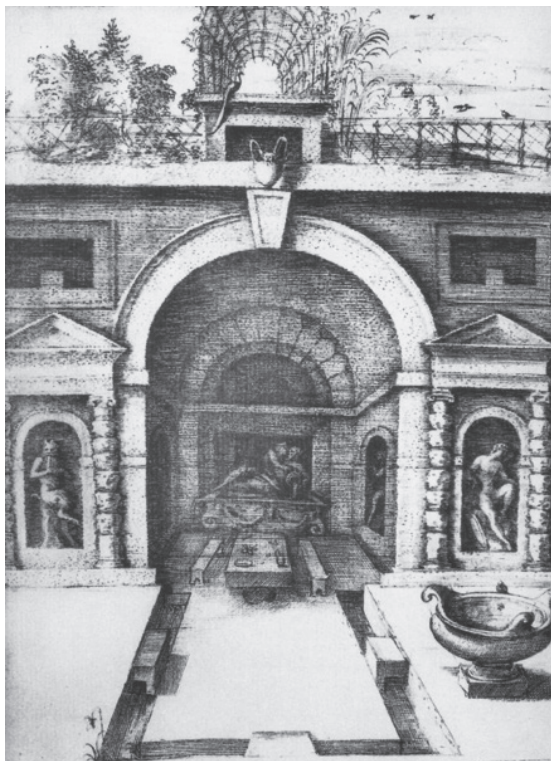


Figura 2 Francisco de Hollanda, *Simulacrum seu umbra speluncae Aegeria, nimphae. Concubinae. Numae. Pompei[iii]*, 1538-40. *Álbum dos Desenhos das Antiquilhas*, c. 33v. Escorial, Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço

che, come si è detto, il letterato chiama 'tartari'.²⁵ Caro usa il termine 'gemitio' e, subito dopo, il verbo 'gemere' per indicare «il versare pianamente e sottilmente», come riporta la prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612), dove è segnalato un precoce uso in tal senso nella Firenze di Lorenzo il Magnifico.²⁶ Vasari, inoltre, utilizzerà questo termine nella *Vita* di Arnolfo di Cambio

(1568), nel passo dove illustra le conoscenze tecniche dell'artista che avrebbe consigliato il governo fiorentino di emanare un decreto pubblico per vietare di costruire ai piedi della Costa San Giorgio, in quanto non era sicuro costruire «attesoché per i rilassi delle pietre, che hanno sotto i gemitii d'acqua, sarebbe pericoloso qualunque edificio vi si facesse». ²⁷

Da questa porzione della struttura, dunque, cadono gocce dall'alto, come nell'antro della valle di Gargafia che fa da fondale all'episodio di Diana e Atteone, narrato da Ovidio nel *Libro III* delle *Metamorfosi*.²⁸ Anche questa modalità di caduta dell'acqua descritta da Caro produce effetti acustici e percettivi di particolare qualità, in quanto si vengono infatti a generare «una bella vista e un gran mormorio». ²⁹ Tale precipua caratterizzazione visiva e sonora rende particolarmente 'parlante' il richiamo a Ovidio e alla grotta di Gargafia, e riproduce il contesto del bagno di Diana al pari di una vera e propria scenografia, facendo rivivere la magica atmosfera dell'antro ombroso.

L'accurata scelta dei termini in questo passo della lettera contribuisce in modo determinante all'efficacia dell'ecfrasi: l'irregolarità della superficie parietale e dell'intradosso della copertura della struttura del Gaddi è, infatti, evocata dall'uso del termine 'ingrommata'. Il vocabolo deriva da 'gromma' che, a quell'altezza cronologica, veniva utilizzato per descrivere accumuli irregolari generatisi in un processo naturale, ma governato dall'uomo, qual è quello della vinificazione, ma anche per indicare i depositi calcarei che si formano nei condotti. ³⁰

La divisione della tubazione principale in due condotti minori, la morfologia e la caratterizzazione materica (nonché la soluzione tecnologica nascosta nell'intradosso della calotta) della nicchia che accoglie la scultura del *Fiume* sono riproposte

²⁵ Il termine 'tartaro' come incrostazione calcarea legata alla qualificazione dell'interno delle grotte artificiali nel vocabolario Tommaseo, Bellini (1861-79) è ricordato come attestato nel più tardo testo di Giovan Vittorio Soderini, *Trattato della coltivazione degli arbori*, redatto attorno al 1592 (edito la prima volta nel 1817). Il *GDLI* attesta il termine in questa accezione nella *Vita* (1568) di Giovanni da Udine (Vasari 1906, VI: 556). La presenza del termine in questa lettera di Caro, dunque, è una evidenza significativa. Una precoce caratterizzazione materica di questo tipo era stata realizzata da Bramante nel ninfeo del cortile del Belvedere (perduto), citato anche da Caro nella lettera. Anton Francesco Doni, a proposito di Bramante 'teorico' e trattatista, scrive: «Ha poi fatto un trattato del lavoro tedesco, et delle volte di getto intagliate, del fare lo stucco delle colature dell'acque, che si conducono le fontane rustiche: et l'ha chiamato Pratica di Bramante, et dentro insegna i modi d'appiccare telline, le pietre cotte, il modo di fare i pavimenti commessi» (Doni 1555, 44-5); su questo passo del Doni, si veda Bruschi 2001, 364 nota 38.

²⁶ «Da gemere, gemitio, che è quella poca acqua, che si vede in alcuna grotta, quasi sudare alla terra, ed è manco, che, acquirino». [Esempio]: Cant. Carnascial. Bernardin della Boccia, «Surgevi un'acqua non di fonte vivo, d'un gemitio più tosto, o piccol rivo» (s.v., <http://www.lessicografia.it>). Il *GDLI* cita proprio questo passo della lettera di Caro come prima attestazione del termine 'gemitio'.

²⁷ Vasari 1906, I: 284.

²⁸ Ovidio, *Met.*, III, 150-60; Ovidio 2022, 113. Per questi versi, si veda in particolare Segal 1969, 42-9; Rosati 2016, 71-3. Si veda qui anche nota 56.

²⁹ Si cita da Appendice 1.

³⁰ *Vocabolario della Crusca* (1612), s.v.: «E quella crosta, che fa il vino dentro alla botte, la quale è detta anche 'tartaro'. La stessa fonte offre una ulteriore definizione: e 'gromma' diciamo anche a quella roccia, che fa l'acqua ne' condotti, e in altri luoghi, dove ella corra di continuo».

anche per la fontana della parete opposta. In corrispondenza di questa ulteriore fontana, infatti, l'acqua arriva da uno dei due rami che si biforcano da quella porzione del condotto principale proveniente dalla grande cisterna appena sopra richiamata. Questa fontana è costituita da «un pelaghetto di quasi un braccio e mezzo di diametro col fondo d'una ghiara nettissima, e d'intorno, le sponde con certi piccoli ridotti come se fossero rose dall'acqua». ³¹ Il 'pelaghetto' di cui parla Caro è un vero e proprio bacino, ³² mentre con il termine 'ridotto' si intende probabilmente uno spesso bordo dal profilo incavato, di materiale litico. ³³ Completa il manufatto un ulteriore 'pilo', probabilmente messo davanti alla vasca/pelaghetto.

La tubazione più grande, che assicura una portata maggiore, getta dunque l'acqua nel 'pelaghetto' con una particolare forza, e così si generano peculiari effetti:

[L'acqua] si sparte in più zampilli; donde schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che le fa resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile in tutto al sorgere de l'acqua naturale. Quando il pelaghetto è pieno, cade per mille parti nel pilo e dal pilo per mille altre ne l'ultimo ridotto. Et così tra il piovere, il gorgogliare e 'l versare e di questa fonte e de l'altra, oltre al vedere si fa un sentir molto piacevole e quasi armonioso. ³⁴

I bordi frastagliati del 'ridotto' e la ghiaia sul fondo del 'pelaghetto' ne fanno un oggetto ibrido, che allude al contesto naturale di una sorgente con il suo fondo petroso, dove la presenza dei ciottoli

determina esuberanti spruzzi e vivaci schizzi, pur non perdendo la sua qualificazione di manufatto scultoreo, al pari del muro d'ingresso della struttura. Caro qui utilizza due parole onomatopiche per restituire il sommovimento gorgogliante dell'acqua: «Fa un bollore e un gorgoglio bellissimo». ³⁵ Si configura, dunque, una composizione agreste (*pelaghetto ghiaioso*) che è in parte contraddetta dalla presenza del pilo lapideo, ovvero un manufatto geometricamente definito e creato dallo scalpello: la coesistenza di questi due elementi contrastanti crea un assetto diverso da quello della fontana scultorea dell'altra parete, lì molto più definito dal punto di vista architettonico e artistico. In questa porzione della struttura, inoltre, gli effetti che si producono grazie all'acqua portata con continuità dalla condotta maggiore si combinano con lo stillicidio dell'acqua cadente dalla terminazione della nicchia, a creare così un ulteriore spettacolo per l'occhio e l'orecchio, quasi una melodia. In questo passaggio della lettera si dispiega tutta la capacità di Caro di caratterizzare con le parole le modulazioni del rumore dell'acqua, ben esemplificata nel suo lavoro di traduttore dei testi di Longo Sofista e Teocrito. ³⁶

Quanto la vasta articolazione dei suoni dell'acqua - ora armoniosi, ora cupi - fosse elemento fondativo dell'allestimento della 'grotta' di monsignor Gaddi si evince anche dall'impiego di uno specifico apparato per la propagazione del suono, che permette di ricreare tutte le gradazioni della metamorfosi sonora dell'acqua in natura. Caro, infatti, descrive la messa in opera di una soluzione complessa che sembrerebbe derivare dall'ibridazione e rielaborazione dell'antico sistema dei vasi

³¹ Si cita da Appendice 1.

³² Così anche negli *Amori pastorali*, nel passo che Garavelli mette in relazione con la lettera in oggetto: Caro 2002, 108. Il *pelaghetto* è solitamente un bacino naturale, dal fondo erboso: così in Boccaccio (*Dec. Giornata* 6), come ricordato nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612), s.v. Il *GDLI* segnala anche un passo di Trissino nell'*Italia Liberata dai Goti* (1529, prima edizione 1547) dove il termine è usato nella stessa accezione di Caro, ovvero come struttura artificiale a corredo dei giardini.

³³ Il termine 'ridotto' compare anche negli *Amori pastorali* (Caro 2002, 109), dove viene usato per descrivere concavità naturali dove si raccoglie da un bacino maggiore l'acqua che, variando nella sua portata, lascia quantità residuali in tali avvallamenti. Il termine 'ridotto' è presente nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612) con questa definizione: «Luogo dove si riduce, ricetta ricettacolo»; ne viene attestato l'uso nel Trecento, e in particolare in un commento di un contemporaneo di Dante ai versi 25-7 del *Canto XXV dell'Inferno*: «Fece suo ridotto in una caverna» (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=707&tipo=1>). Ridotto (*ridutto*), come piccolo canale naturale dove scorre l'acqua, compare anche nelle *Api* di Rucellai (Rucellai 1539, c.n.n., ma c. 5r: «Dai fiori, e i fior cadendo, inforan anco | grati la madre, e 'l liquido ruscello. | Poscia adombri il ridotto una gran palma | o l'ulivo selvaggio [...]»).

³⁴ Si cita da Appendice 1.

³⁵ Il termine 'bollore' nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612) è così definito: «Gonfiamento, e gorgoglio, che fa la cosa, che bolle», e vengono ricordati dagli Accademici più passi dell'*Inferno* di Dante dove la parola restituisce il gorgogliare dell'acqua (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=127&tipo=1>).

³⁶ Si possono notare, ancora una volta, assonanze nel seguente passo degli *Amori pastorali*: «Quando l'aure rinfrescando ricreano, l'acque mormorando dilettono, e queste per le scheggie cadute romoreggiando, e quelle per i fronzuti pini fischiano, facendosi l'una all'altra tenere, s'uniscono insieme in una dilettevole consonanza» (Caro 2002, 122 [*Ragionamento primo*]). Si veda, inoltre, quanto notato a proposito di alcuni passi della traduzione dell'*Idillio I* di Teocrito di Caro in Garavelli 1995, 576 nota 4. Martellini ha notato, in particolare, come Caro offra specifiche connotazioni uditive alla traduzione dei vv. 1-11 dell'*Idillio I* di Teocrito, arricchendo così l'atmosfera resa, in modo più semplice, nel testo greco (Martellini 2009, 294).

risonanti, descritto da Vitruvio e in uso nei teatri antichi,³⁷ con quello attestato in alcune chiese medioevali e approntato per la medesima finalità.³⁸ Il letterato, inoltre, scrive che nell'intradosso della copertura delle nicchie sono stati alloggiati dei grandi vasi di spessore sottile («con il ventre largo e la bocca stretta»)³⁹ che ricevono una certa quantità d'acqua dalla cisterna principale; questi si riempiono solo per metà e sono posti in modo da tale da essere quasi basculanti, ovvero da poter oscillare:

Per questo che, essendo i vasi bucati nel mezzo, in fino al mezzo s'empiono solamente, e posti col fondo come in bilico, non toccano quasi in niun loco. Onde che fra la sospensione e la concavità loro, vengono a fare il tuono che v'ho detto; il quale continuato e grave, e più lontano che quei di fuori, a guisa di contrabbasso s'unisce con essi e risponde loro con la medesima proporzione che lo sveglione a la cornamusa.⁴⁰

Per evocare il 'tuono' che viene diffuso con questa sorta di cassa di risonanza, Caro crea una similitudine con tre strumenti musicali dal timbro molto particolare, uno a corde (il contrabbasso) e due del tipo aerofano risonante (la cornamusa e lo sveglione). Proprio quest'ultimi due, in particolare, li troveremo poi accoppiati in un passo dell'*Ercolano* di Benedetto Varchi, sempre utilizzati nella dimensione della metafora.⁴¹ Inoltre, nella descrizione del cupo rumore che richiama quello del tuono - prodotto dalle acque sgorganti con forza prorompente - Caro sembra offrire al colto lettore un'articolata serie di rimandi letterari, che trovano nelle *Naturales Quaestiones* di Seneca uno dei principali riferimenti.⁴²

La compresenza di suoni diversi, in corrispondenza delle varie parti della struttura, permette di apprezzare la ricca gamma degli effetti acustici creati ad arte con l'acqua: quella che si 'rompe' sulle pietre o cade sul fondo ghiaioso imita il

mormorio di un ruscello, mentre l'altra che stilla dall'alto crea suoni più lievi, al pari della fuoriuscita lenta e continua che richiama l'acqua di una sorgente; il tuono pauroso corrisponde, inoltre, al rumore di un'acqua scrosciante che si genera dal ventre di una montagna. La capacità di governare le modalità di caduta e la portata, vieppiù, fa sì che la luce passi attraverso l'acqua in modo diverso, generando effetti di rifrazione e di scomposizione del raggio luminoso, con fenomeni che variano continuamente nel tempo e contribuiscono ad arricchire di contrasti chiaroscurali la percezione dello spazio.

La descrizione di Caro è così precisa ed evocativa da lasciare pienamente soddisfatto il Guidiccioni, che avrebbe, infatti, così risposto:

Ora ritorno alla lettera vostra, la quale mi fu gratissima per aver letto e riletto più volte il modello della fonte di Monsignor vostro molto meglio dipinta dalla vostra ingegnosa lettera, che dalla eccellente mano di Fra Bastiano [Sebastiano del Piombo], il quale fu tanto cortese che non si lasciò pregare a darmi il disegno di quella del Senese. Siccome quello di Monsignor vostro, dipinto da non so chi altro buon maestro, mi fu mandato dal fratello vostro, il quale, conoscendo poco voi, e molto sé medesimo, disse al mio Pietro, non esser possibile a darlo ad intendere per lettere. Mi piace, ch'egli si sia ingannato. Ringrazio ben voi della vostra fatica, siccome vi prego, che a nome mia ringraziate lui della sua pittura.⁴³

Il 'visibile parlare' di Caro - animato da similitudini, metafore e onomatopée - non divino come quello di Dante, ma pienamente umano e proto-archeologico, ha lasciato tracce evidenti nella prosa vasariana delle *Vite* (la cui prima edizione viene composta negli anni in cui Vasari è assiduo frequentatore dell'ambiente farnesiano e di cui Caro

37 Vitruvio, *De architectura*, Libro I, Capitolo I; Libro V, Capitolo V: (Vitruvio 1997, I: 19 e 75, nota 87). La forma dei vasi bronzei di cui parla Vitruvio era a campana. Alberti parla dei vasi sonori nel *De re aedificatoria* in due passi: Libro VIII, Capitolo 7 (Alberti 1966, II: 774-45) e nel Libro IX, Capitolo 10 del *De re aedificatoria*: (860). In quest'ultimo, in particolare, si pone in contrasto con il testo di Vitruvio.

38 Desarnaulds, Loerincik 2001; Palazzo, Valière 2007; Xhyheri 2013.

39 Si cita da Appendice 1.

40 Si cita da Appendice 1.

41 Per lo sveglione, una sorta di flauto che si suonava con una mano sola, il *Vocabolario della Crusca* (1612) segnala un passo dell'*Ercolano* di Varchi, ma ne attesta l'uso anche in precedenti fonti quattrocentesche (Luigi Pulci e Lorenzo il Magnifico). Varchi utilizza il contrabbasso e lo sveglione, contrapposti alla coppia liuto e clavicembalo, per spiegare l'estrema varietà di modi di pensare e dei gusti degli individui (ed. cons. Varchi 1570, 15). Alla voce «contrabbasso» gli Accademici nel *Vocabolario* (1612) rinviavano alla lettera di Caro in oggetto.

42 Seneca 1989, 388-9 (*Naturales Quaestiones*, III, 1, 2). In questo passo Seneca a sua volta si rifà a Ovidio e Virgilio. La descrizione del fronte principale della struttura del Gaddi (si veda qui nota 18), quasi un *lusus* della natura, potrebbe anche alludere a un luogo segnato dal passaggio di un terremoto, che Seneca - riprendendo altre fonti letterarie precedenti - ricorda come fenomeno alla base dell'origine di fiumi e sorgenti (Seneca 1989, 400-1: *Naturales Quaestiones*, III, 11, 2-4). La vicinanza al linguaggio 'drammatico' di Seneca sembra indicare un allontanamento dalle rasserenanti atmosfere arcadiche del secolo precedente.

43 Guidiccioni a Caro, s.d.: Caro 1957, I: 108.

sarà fra i revisori)⁴⁴ e riecheggia precocemente nella lettera di Tolomei a Grimaldi.

Un aspetto che meriterebbe approfondimenti specifici è l'influenza che la diffusione di grotte artificiali – ora più naturalistiche, ora più architettoniche, ora segnate da una ibridazione di queste due 'qualificazioni' (e di cui la 'grotta' Gad-di costituisce un esempio notevole) – nei giardini del secondo Cinquecento ha avuto nell'evoluzione dell'iconografia dell'episodio ovidiano di Diana e Atteone, anche nelle incisioni a corredo delle edizioni a stampa che si succederanno nel corso del XVI secolo: la rappresentazione della grotta 'naturale' avrà un ruolo sempre più importante, affiancandosi però a quella di architetture 'ibride' (ruderi e rocce), spesso in rovina, con funzione di fondale proto-archeologico al bagno di Diana [figg. 3-4].

La lettera di Tolomei al cardinale genovese si struttura in tre parti: la prima inquadra il contesto e l'incontro fisico con l'acqua che anima la fontana; la seconda descrive le meraviglie della fontana, come anello prezioso di una catena di manufatti artistici dello stesso tipo; la terza contiene una riflessione sulla natura dei consessi che si svolgono in luoghi di questo genere, come ponte ideale con l'Antichità, oltre a offrire una citazione di grande rilievo dagli *Oracula Chaldaica*, che rimanda a un'atmosfera umbratile e misteriosa.

Il motivo eziologico della missiva è un incontro conviviale nel giardino di Agapito Bellomo, posto nel rione Trevi, dove si trovava l'omonima fontana alimentata dall'Acqua Vergine: tale antica infrastruttura era stata interessata da una prima sistemazione – come ricorda Vasari nella *Vita* di Leon Battista Alberti – per volontà di papa Niccolò V (1447-55) e da altri interventi al tempo di Leone X (1513-21), per poi essere oggetto di nuovi lavori nel pontificato di Giulio III (1550-55).⁴⁵ Il primo gesto che Tolomei ricorda è quello di bere e bagnarsi con l'acqua della fonte alimentata dall'antico

acquedotto, dando così prova tangibile della sua salubrità, ma compiendo un gesto dal carattere quasi rituale, *antiquorum more*.⁴⁶ Tutti i sensi sono coinvolti, non solo il gusto e il tatto: Tolomei si sofferma, infatti, a osservare e ad ascoltare la fontana, così da introdurre il lettore all'esperienza totalizzante che ha vissuto in questa scenografia dinamica, animata dall'acqua. Secondo Tolomei, la fondamentale presenza del prezioso liquido, trasportato dall'infrastruttura di Agrippa in quel luogo di delizia dall'Agro Lucullano, dovrebbe essere opportunamente rimarcata da un adeguato apparato decorativo. Tali ornamentazioni potrebbero così evocare, con immediatezza ed espressività, la leggenda della scoperta della prodigiosa vena secondo quanto narrato da Frontino:⁴⁷ siamo di fronte una sorta di prefigurazione dell'articolata celebrazione dell'Acqua Vergine nella 'fonte bassa' di Villa Giulia, promossa da papa Giulio III nel decennio successivo, che prevedeva anche una 'cartella' a bassorilievo dedicata proprio all'antica leggenda, ancora *in situ* [fig. 5].⁴⁸

Il contatto con l'acqua trasportata dal condotto porta Tolomei a rammaricarsi per la rovina degli antichi acquedotti, vere e proprie reliquie della grandezza della Roma dei Cesari. Tali strutture erano tornate di primario interesse nel secolo precedente nell'ambito degli *studia humanitatis*, anche in seguito alla riscoperta del testo integrale di Frontino da parte di Poggio Bracciolini.⁴⁹ Si noterà, a tal proposito, che il *De aquaeductibus*, dalla fine del Quattrocento, verrà più volte pubblicato insieme al testo di Vitruvio.⁵⁰ Il ripristino delle vetuste infrastrutture idriche, secondo Tolomei, sarebbe stato di grande utilità per i giardini e le proprietà che non si trovano vicino al fiume e che dunque non potevano trarre acqua da quello, come nel caso della fontana della villa di Agostino Chigi alla Lungara,⁵¹ e che dovevano, quindi, utilizzare pozzi e cisterne; in entrambi i casi, l'alimentazione delle fontane non era pertanto continua, in quanto dipendente

44 Agosti 2016, 17. Si veda anche Carrara 2021; 2022, 116-18.

45 Becker 2002; Karmon 2005; Fehrenbach 2007; Rinne 2007; Genovese 2016.

46 Prima di entrare nel sacro antro di Pan, Sannazzaro ricorda che «in un picciol fonticello di acqua viva, che ne la entrata di quello sorgea, ne lavammo le mani» (*Arcadia* [Prologo], paragrafi 2-7): citato in Prandi 2004, 207.

47 «Virgo appellata est, quod quaerentibus aquam militibus, puella virguncula venas quasdam monstravit, quas secuti ingentem aquae modum invenerunt. Aedicula fonti apposita hanc originem pictura ostendit»: Frontino, *De Aqued.*, I: 10; Valentini, Zucchetti, 1940-53, II: 224.

48 In realtà erano due i bassorilievi che celebravano l'Acqua Vergine: uno dedicato a Ercole «assiso in atto di fiume» (perduto) e quello, ancora in essere, dedicato all'episodio della scoperta della sorgente. È stato notato che anche la medaglia coniatata in occasione della fondazione del ninfeo-fontana viene proprio celebrata la sorgente, evocata dalla scritta «FONS VIRGINS VILLE IULIE» (Davis 1976, 133-6). Nel cantiere di Villa Giulia è coinvolto il Vignola, che faceva parte dell'Accademia delle Virtù (Günther 2002); l'architetto aveva avuto dal papa anche l'incarico di restaurare il condotto dell'Acqua Vergine nel suo insieme (Davis 1976, 135 e 136 nota 10).

49 Poggio Bracciolini trova il manoscritto di Frontino nella biblioteca di Montecassino nel 1429: si veda Ferretti 2016, 150 nota 258 con la relativa bibliografia.

50 Ferretti 2016, 256 nota 279.

51 Per questa fontana della Farnesina, si veda Frommel 1961, 42-3. Si veda anche qui nota 20.



Figura 3 Maestro con il nome di Gesù, *Diana e Atteone*. 1556. Incisione. 301 x 400 cm. Collezione privata



Figura 4 Francesco di Simone Mosca detto Moschino, *Diana e Atteone*, 1554-58. Marmo, 73 x 100 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 310 S

dall'installazione di macchine a trazione animale.

Subito dopo queste osservazioni, Tolomei invoca un'indagine puntuale sugli acquedotti antichi per conoscerne il percorso e le strutture, propeudeutica al loro ripristino grazie all'impegno «di qualche animo valoroso» (ricerca poi effettivamente intrapresa da Agostino Steuco, senza però portare in quel momento a risultati concreti),⁵² declinando lo spirito proto-archeologico di Raffaello nella *Lettera* a Leone X⁵³ e fornendo un riferimento indiretto all'attività di disegno e rilievo, portata avanti in connessione con lo studio di Vitruvio, delle testimonianze della Roma antica che sarebbe stato affidato agli architetti coinvolti nel lavoro dell'*Accademia della Virtù*.⁵⁴

Il secondo aspetto che Tolomei ritiene di evidenziare è

l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di fare fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma, ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un natural artificio, e hora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi nostri tempi rassembra- re una fonte, che da l'istessa natura, non a caso, con maestrevole arte si sia fatta.⁵⁵

Il celeberrimo passo, segnato dal binomio 'natural artificio' e 'artificiosa natura', è stato più volte

analizzato dalla storiografia, che ne ha evidenziato la derivazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La prosa di Tolomei è particolarmente efficace nel circoscrivere un concetto complesso che diverrà, come già ricordato, un vero e proprio *topos* del giardino 'manierista'.⁵⁶

La narrazione continua poi con un elogio per le nuove fontane e la loro vasta gamma di getti che creano effetti sonori e visivi di grande meraviglia. L'acqua, grazie alla diversa pressione e velocità di fuoriuscita – che si crea utilizzando tubature di sezione e lunghezza diversa, oltre ad appositi terminali (ugelli) – si mostra in varie forme e assume atteggiamenti tipici dell'essere umano: alcune gettate in alto, quando la pressione diminuisce, cadono verso il basso e creano gocce simili a lacrime di innamorati, come se la perdita di forza creasse una sorta di tristezza;⁵⁷ altre, invece, come risentite per essere state 'racchiuse', si indispettiscono e dunque «gonfiano e bolleno» (come aveva già notato Caro); mentre altre sono meno 'orgogliose' e lo stato di costrizione genera in loro paura: per questo, dunque, tremano e, come le onde del mare sollevate da una leggera brezza, si increspano. L'umanizzazione dei moti dell'acqua delineata da Tolomei si inquadra in una lunga tradizione greco-romana: ai fini della nostra riflessione, si può ricordare che la similitudine fra i condotti dell'acqua e le vene del corpo umano ricorre molte volte nella cultura classica: la parola *venae*, in questo senso, compare più

⁵² Per l'attività di Steuco, si veda qui oltre e nota 72. Anche Francisco de Hollanda ([1549] 1939, 167) nei suoi *Dialoghi michelangioli* scrive: «Ed ora poi, Roma quando tornerà ad essere Roma? Quando si vedrà Roma traversata da un fiume di acque potabili, arrivanti a lei per mezzo di diciannove acquedotti ad arco, tutti d'opera eterna in pietra e mattoni e marmi segati come assi? Questa io stimo la più grande opera pubblica che potesse possedere una città, perché queste acque di cui essa si serviva, venivano a lei da XXXX miglia di lontananza, forando alcune grandi montagne, ed erano formate dalla riunione di cento e cinque sorgenti; e Marco Agrippa ornò un acquedotto di quattrocento colonne di fini marmi e di trecento figure di marmo e di metallo, cosa che mi stupisce assai, quando calcolo il valore e l'eccellenza di ognuna di esse, e penso che una figura sola o di una statua vale il prezzo di un castello». Hollanda godeva a Roma della protezione del vescovo portoghese Miguel de Silva, autore del componimento *De aqua argentea* (si veda qui nota 5).

⁵³ Nella vasta bibliografia sulla *Lettera*, si ricorda qui Di Teodoro 2003; Shearman 2003, 500-45.

⁵⁴ Pagliara 1986; Günther 2002. Gli architetti consultati dal sodalizio furono Iacopo Vignola e Francesco Paciotto, Antonio da San Gallo il Giovane e Iacopo Melegghino, ma anche l'architetto francese Guillaume Philandrier, che conosceva la *vigna* Gaddi (Garavelli 2010, 226-7). Quest'ultimo annota con pari cura tutti i libri di Vitruvio (ma in particolare il *Libro VIII*), utilizzando una varietà di autori e di fonti antiche, alla base della sua opera *In decem libros M. Vitruvij Pollionis de architectura annotationes* (Roma, 1544, ma redatto a partire dal 1541), cui segue una seconda edizione (con il testo integrale di Vitruvio, Liono 1552). Per la figura di Philandrier e il suo lavoro su Vitruvio, si veda Lemerle 2000. Si veda anche, per le sue annotazioni sul *Libro VIII* del testo vitruviano, Ferretti 2016, 256 e 259.

⁵⁵ Si cita da Appendice. 1.

⁵⁶ «In extremo est antrum nemorale recessu | arte laboratum nulla; simulaverat artem | ingenio natura suo [...]»: Ovidio, *Met.*, III, 157-9 (Ovidio 2022, I: 112). Il brano ovidiano, come più volte commentato dalla storiografia, riecheggia anche nei versi relativi al magico giardino di Armida nella *Gerusalemme liberata* di Tasso (XVI: 10, 1-4): «Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto) | sol naturali e gli ornamenti e i siti. | Di natura arte par, che per diletto | l'imitatrice sua scherzando imiti» (da ultimo Ferretti 2006, 164-5). Si noterà che già Sannazzaro descrivendo l'ingresso al sacro antro di Pan, scrive: «Trovammo sotto una pendente ripa, fra i naturali sassi una spelunca vecchissima e grande, non so se naturalmente o se da manuale artificio cavata nel duro monte» (*Arcadia, Prosa X*, citato in Prandi 2004, 207). Il complesso gioco di specchi fra *natura* e *ars* (natura ingannevole e meravigliosa che da oggetto di imitazione dell'arte diviene essa stessa imitatrice dell'*ars* umana), come carattere distintivo della temperie culturale del giardino tardo-rinascimentale (e non solo), è un tema che vanta molteplici approfondimenti. Si ricordano qui ancora Battisti 1962 (in particolare 132-7); Lugli 1983, 103-12.

⁵⁷ Il lacrimante cuore degli innamorati è paragonato, nel suo essere aggredito da insidie innumerevoli, a uno scoglio battuto dal mare (immagine che evoca spruzzi gettati in aria e poi ricadenti fra le onde) nei *Rimedi d'amore* di Ovidio (vv. 691-2). Ho consultato l'edizione Ovidio 1986, 118-19.



Figura 5 Bartolomeo Ammannati (?), *La Vergine indica ad Agrippa e ai suoi soldati la strada per raggiungere la sorgente dell'Acqua Vergine*. 1555 ca. Stucco. Roma, Villa Giulia, Ninfeo, sotto la loggia dell'ala trasversale

volte in Lucrezio, Ovidio, Vitruvio e Seneca.⁵⁸ Ovidio, in particolare, paragona il sangue che fuoriesce dalla ferita autoinfertasi da Priamo all'acqua che zampilla da una tubatura fessurata, e tale drammatica metafora è ripresa da Seneca, nel passo in cui tratta il formarsi dell'arcobaleno.⁵⁹ Seneca, inoltre, paragona i vari tipi di umore che si trovano nel

corpo umano (elencando «medullae, mucii salivaeque et lacrimae»)⁶⁰ a quelli che esistono nella terra e che danno luogo a vari tipi di acque.

L'articolata morfologia dei getti descritti da Tolomei comprende anche quella che «per sottilissimi canali guidandosi escon con varii pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la

⁵⁸ Seneca 1989, 406-7, note 4-5.

⁵⁹ Ovidio, *Met.*, IV, 121-4 (2022, I: 155). Per il passo di Seneca-Vottero 1989, 235 (*Naturalis Questiones*, I, 3, 2, 4), evidenziato e commentato in Parroni 2012, 25.

⁶⁰ Seneca 1989, 407 (*Naturalis Questiones*, 3, 15, 2).

musica di quelle acque». ⁶¹ Secondo Tolomei, proprio l'inesauribile ingegno degli artefici saprà creare sempre nuove modalità di fuoriuscita dell'acqua, per generare inusitati effetti visivi e sonori. Grazie a questi 'ingegni' è possibile anche teatralizzare l'esperienza, mediante la messa in opera di meccanismi che attivano getti d'acqua all'improvviso bagnando gli astanti, colti di sorpresa perché rapiti nella contemplazione delle meraviglie delle fontane. ⁶² Si tratta di un espediente che diverrà consueto nei giardini del secondo Cinquecento e del secolo successivo.

Per sottolineare le molteplici capacità dell'inventiva umana, in una visione sincretica e quasi alchemica del rapporto uomo-natura, Tolomei usa le parole che si ritenevano essere di Zoroastro: «ὦ τολμηροτάτης φύσεως, ἄνθρωπε, τέχνασμα» (Oh, uomo, la macchina della natura più audace). La citazione è tratta dall'*Oracula Chaldaica*, ⁶³ ed è importante ricordare che il cardinal Niccolò Ridolfi (1501-50) - protettore, insieme a Ippolito dei Medici, del sodalizio del Regno della Virtù di cui, come si è detto, avevano fatto parte anche Caro e Tolomei - possedeva nella propria biblioteca un esemplare dell'opera che era stata di Marsilio Ficino, con postille autografe dello stesso erudito medico. ⁶⁴ Nell'articolata raccolta di osservazioni

e proposizioni che compone gli *Oracula Chaldaica* riveste un ruolo significativo la figura di Ecate. ⁶⁵ Tale antichissima divinità, dal profilo polimorfo, incarna in questa opera la continua metamorfosi della natura e dell'essere. Se nella tradizione classica è stata presentata spesso come la versione 'oscura' di Diana (deputata a presidiare i luoghi liminali e di passaggio), nel corso dei secoli ha assunto anche caratteri tipici di una divinità 'ctonia'; ⁶⁶ nella cultura medioevale, inoltre, appare spesso legata alle acque e, per esempio, in una formella trecentesca del Campanile di Giotto, a Firenze, viene rappresentata come una figura femminile che siede sulle acque, con una fontana zampillante nella mano destra. ⁶⁷

Nel giardino di Agabito Belluomo si può dunque vivere un'esperienza immersiva, dove lo spettacolo offerto dal concerto dell'acqua è realizzato grazie alla perizia ingegneristica che utilizza al meglio le risorse naturali, riproducendo l'essenza del divenire di cui l'acqua in movimento è vivida metafora. La creatività artistica e l'inventiva tecnologica creano un manufatto che gareggia con la natura e rende visibile, e concretamente comprensibile, il perenne ciclo dell'acqua: anche le concrezioni rocciose posate con maestria per imitare le pareti di una grotta naturale sono esse stesse, secondo

⁶¹ Così il *GDLI* definisce il termine come zampillo, segnalandone l'accezione proprio nella lettera di Tolomei. La stessa fonte ricorda il suo uso, con lo stesso significato, nel trattato di architettura di Pietro Cataneo (1554, 47). Il diminutivo *pispinello*, ancora nel *GDLI*, è ricordato in Pietro Aretino e, soprattutto, nelle rime di Caro ([1569] 1572b, 92). A Siena esiste una porta urbana che prende il nome di 'Porta a Pispini', per la sua vicinanza a una fontana trecentesca.

⁶² «Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'huomo è tutto involto ne la meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'aguato, s'apreno, e disavedutamente assagliano, e bagnano altrui: onde nasce e' riso, e scompiglio, e piacer tra tutti»: Appendice 2.

⁶³ Si tratta del frammento 106 degli *Oracles Chaldaïques* 1989, 92. Si precisa qui una proposta di identificazione della citazione offerta, come ipotesi, nella scheda della lettera di Mario Carlessi che si legge nel database <http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13393>.

⁶⁴ Si deve a Marsilio Ficino la piena riscoperta quattrocentesca dell'opera nota come *Oracoli dei Caldei*, risalenti all'età di Marco Aurelio. Si tratta di una raccolta di rivelazioni filosofiche raccolte dalle labbra di alcuni *medium* e 'suggeriti' da Apollo e Ecate, e poi riorganizzati e diffusi in forma di poema in esametri da Giuliano il Caldeo e da suo figlio Giuliano il Teurgo. Tali frammenti hanno avuto una prima sistemazione da parte di Michele Psello (1018-82), e giungono agli studi neoplatonici grazie all'edizione di Gemisto Pletone (ca. 1355-1452), che aveva insegnato a Firenze durante il concilio del 1439 e che li attribuisce a Zoroastro. Sono stati riconosciute varie citazioni dagli *Oracoli* nelle opere di Ficino e in particolare nella *Theologia Platonica*. Claudio Moreschini, inoltre, ha studiato l'influenza di questo versante della filosofia ficiniana nell'opera *De perenni Philosophia libri X* (1540) di Agostino Steuco (Moreschini 2009), frate agostiniano citato in questo saggio a proposito della sua opera programmatica sul restauro degli acquedotti antichi (si veda qui, di nuovo, nota 72). Per questi temi, si veda Vasoli 2002, 264-367. Il manoscritto greco contenente il testo degli *Oracoli* di Ficino e da lui postillato è stato recentemente ritrovato e studiato da Giacomelli e Speranzi (2019), ed è così segnato: Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Ricc.* 76. Gli autori hanno evidenziato che il manoscritto entra dal 1535 nella biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi. Nel 1538, inoltre, viene stampata a Parigi un'edizione degli *Oracoli* (Μαγικά λόγια των από Ζωροάστρου μάγων, Parigi, Ioannem Lodovicum Tiletanum, ed. Jacobi Marthani, 1538).

⁶⁵ Ecate compare ai frammenti 32, 25, 50, 52, 52, 221 (*Oracles Chaldaïques* 1989). In particolare, nel frammento 52 viene evocata la sorgente della virtù che esce dal fianco destro di Ecate senza mai perdere la propria purezza. Fra le sette postille di Ficino, due si riferiscono a Ecate. La postilla di Ficino al testo di Psello al frammento 51, recita: «Quid Ecate. In dextera eius fons virtutum, in sinistra animarum» (Giacomelli, Speranzi 2019, 128). Si noterà, per inciso, che anche Piero Valeriano (il grande erudito prima precettore e poi familiare del cardinale Ippolito dei Medici, di cui Tolomei prenderà il posto nel 1534) cita la dea Ecate, come pure Zoroastro, nei suoi *Hieroglyphica* (opera edita per la prima volta a Basilea nel 1556, ma in avanzato stato di redazione già nei primi anni Trenta: Valeriano 1556, c. 375v [Ecate]; c. 153r, 345r [Zoroastro]).

⁶⁶ Serafini 2015a; 2015b; Lapenta 2018.

⁶⁷ Collaboratore di Andrea Pisano, *Luna [Diana-Ecate]*, Formella marmorea, 1337-41, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (Lapenta 2018, 39).

Tolomei, un prodotto peculiare delle proprietà trasformative dell'acqua.⁶⁸

Si può notare che la missiva in questione è scritta a pochi mesi di distanza dalla data dell'altra celebre lettera di Tolomei, quella ad Agostino Landi (14 novembre 1542), in cui si dà conto analiticamente del piano di lavoro dell'*Accademia della Virtù* intorno al *De architectura* di Vitruvio e dello studio dei monumenti e delle opere d'arte della Roma antica:⁶⁹ in relazione ai temi delle fontane, in questo documento programmatico non solo si fa riferimento all'intenzione di realizzare un censimento degli antichi *labra*,⁷⁰ ma si prefigura anche una ricerca approfondita sugli acquedotti e sulle macchine per il sollevamento e la movimentazione dell'acqua. Non è forse necessario ricordare che la Repubblica di Siena, città di origine di Tolomei, vantava una lunga tradizione di saperi tecnici legati all'acqua, in relazione alla costruzione e manutenzione della sua complessa rete di canali sotterranei e di fontane architettoniche di origine medioevale (i celebri *bottini*), ma anche competenze di ingegneria idraulica a scala territoriale. Nell'opera di Mariano di Iacopo detto il Taccola e di Francesco di Giorgio Martini, infatti, si evidenzia lo spessore delle conoscenze di idraulica applicata raggiunto a Siena nel Quattrocento⁷¹ e portate, nel secolo successivo, soprattutto da Baldassare Peruzzi (per cui Roma fu una seconda patria) e Pietro Cataneo.

Tolomei, in chiusura della lettera sopra richiamata ad Agostino Landi, scrive:

De le tre parti ove s'affatica l'Architettura, una è la parte de le machine, la quale è molto utile e molto malagevole; a la quale voltando lo studio, si tenterà se si può, ritrovar la vera forma delle macchine antiche, prima de l'acque, di poi de tormenti e ultimamente del muovere i pesi;

ponendo distintamente le figure loro, e l'ordine in che modo elle si fanno, con la ragione di ciascuna sua proporzione dichiarata. Nel qual libro non sol si stenderanno le machine poste da Vitruvio, ma tutte quelle che, da altri autori Greci, e Latini si potranno imparare. La dottrina de gli aquedotti è degna di particolare avvertimento, per esser quelli tanto maravigliosi a vedere e di tanta grandezza che trapassano ogni pensiero humano. Oltre che sono utilissimi per condurre e donare a gli huomini così necessario elemento come è l'acqua. E benché questa parte sia stata largamente trattata da Giulio Frontino, non di meno e' si procurarà di rinnovar questa dottrina la quale è quasi in tutto spenta, ritrovando prima tutti gli acquedotti ch'anticamente erano in Roma; mostrando onde si movevano, come caminavano e che acqua conducevano e dove finivano: aggiungendovi l'istoria di chi gli haveva fatti e a quale uso e in oltre ponendone in figura qualche parte, per mostrare il modo come essi procedevano: discorrendovi appresso, dove al presente siano sviate quelle acqua, le quali per questi acquedotti si conducevano a Roma.⁷²

La lettera di Tolomei a Grimaldi si colloca in un contesto cronologico particolarmente importante nella vita dell'*Accademia della Virtù*: nelle riunioni che si tengono fra l'estate del 1543 e i primi mesi del 1544, il sodalizio, infatti, stava lavorando sul *Libro VIII* del testo vitruviano, ovvero quello dedicato ai temi dell'acqua e degli acquedotti.⁷³

L'ultima sezione della lettera, come si è detto, contiene un riferimento alle riunioni conviviali che rappresentano un segno tangibile del legame con la cultura antica, e Tolomei inserisce nel passo, a questo scopo, eruditi rimandi a Platone, Cicerone e Varrone, con giochi di parole ben comprensibili ai suoi compagni/lettori.⁷⁴

68 «A le quali opere arrecan molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spognose, che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l'acque, ritornan come lor fatture al servizio de l'acque; e molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non havevan ricevuto ornamento da loro»: cf. Appendice 2.

69 Sull'*Accademia della Virtù*, si vedano almeno: Pagliara 1986, 64-7; Pagliara 1988; Daly Davis 1989; Günther 2002; Ginzburg 2007; Procaccioli 2014; Moroncini 2017; Procaccioli 2017.

70 Tolomei 1547, c. 83v: «Una altra operetta s'aggiungerà de i vasi antichi, così di quelli che chiamavan labri, come de gli altri, ritraendoli similmente in figura e dichiarando di che materia sono, qual sia la forma, e a che uso servissero e dove al presente se ne trovi». Con il termine *labrum* si definiscono vasche antiche di varia foggia, dimensione e materiale: Del Chicca 1997; Cadario 2005, 25-7.

71 Galluzzi 1991; De Miranda 2020, 15-22.

72 Tolomei 1547, cc. 84r-v. Come aveva già fatto Poggio Bracciolini un secolo prima, anche Agostino (nato Guido) Steuco (1497-1548), esegue un'accurata esplorazione del tracciato degli acquedotti fuori della città. Steuco, intellettuale dal profilo sfaccettato e dalla grande erudizione, scrive due opere su questi temi: *De via Pauli et de fontibus inducendis in eam* (Roma, 1541) e *De revocanda in urbem Aqua Virgine* (composto fra il 1545 e il 1546, edito poi a Lione nel 1547). Per queste due opere di Steuco, si veda Delph 2006, 73-92; Rinne 2007, 100. Un profilo biografico del prelado si legge in Lavenia 2019.

73 Pagliara 1986, 73; Ferretti 2016, 232-3.

74 Carlessi nota che Tolomei «riporta inoltre il gioco di parole di un certo 'messer Angelo', su Apollo e Lucullo [quest'ultimo nella sua sfarzosa casa aveva una sala di nome Apollo, nella quale, per rimanere in tema di conviti, ospitò Cicerone e Pompeo (episodio narrato nelle *Vite Parallele* di Plutarco)]: archilet.it/Lettera.asp?IdLettera=13393. Il 'messer Angelo' ritengo si debba identificare in Angelo Grimaldi, che compare fra i corrispondenti di Tolomei.

Caro e Tolomei in queste due lettere mostrano di sapere restituire con grande perizia le metamorfiche valenze dell'acqua, sul piano fisico e simbolico. In tal modo si riallacciano saldamente alle fila con una lunga tradizione efrastica che affonda le proprie radici nella cultura classica, rinnovata in tal senso - fra gli altri - da Boccaccio, Poliziano, Leonardo da Vinci e Francesco Colonna. L'approccio sincretico di Leonardo al mondo dell'acqua, la sua ricerca inesausta per descrivere con le parole e il disegno le continue trasformazioni di tale elemento - osservando in modo ravvicinato la natura e confrontandosi con l'ecfrasi di Lucrezio, Ovidio e Seneca e i loro volgarizzamenti⁷⁵ - rappresentano, forse, il precedente più significativo di questa nuova sensibilità.⁷⁶ Nella

riflessione leonardiana, natura e tecnica si fondono in una dimensione che supera decisamente le sospese atmosfere contemplative del poliziano *Regno di Venere*,⁷⁷ o quelle arcadiche di Sannazzaro, a segnare la rotta verso quella precipua sensibilità circoscritta nella triade «vitalismo, animismo e pansichismo» da Weise,⁷⁸ che caratterizzerà il secolo successivo; tale forma mentis è informata a sua volta da una specifica valorizzazione delle *artes mechanicae* e da uno sguardo nuovo, inquieto e indagatore, sulla natura, i suoi principi ma anche i suoi misteri. Di tutto ciò troviamo dunque precoci tracce nelle due missive che, seppur molto studiate, possono ancora offrire nuovi spunti di riflessione in una dimensione aperta e interdisciplinare.

⁷⁵ Nella vasta bibliografia, si cita qui Scarpati 2001; Vecce 2015.

⁷⁶ Non è questa la sede per approfondire l'eventuale conoscenza, eco o carsico influsso, dell'eredità leonardiana, sia artistica che tecnica, nella Firenze degli anni Venti-Trenta del Cinquecento, dove si forma Tribolo (per cui Conti 1987 e Giannotti 2007 propongono un'influenza dell'artista di Vinci (almeno sul piano espressivo), o nella Roma farnesiana. Vale la pena però ricordare che Giovanni Gaddi possedeva un celebre disegno di un *Nettuno* di Leonardo, e che tale disegno è indicato da Caro come modello per l'impresa da collocare su una medaglia (a sottolinearne l'esemplarità artistica e iconografica): Caro 1957, I: [134], 178-81. Per il disegno del *Nettuno*, ben noto alla storiografia leonardiana e il cui primo approfondimento si deve a Gould 1952, si veda da ultimo Bambach 2019, II: 421-9, con bibliografia precedente.

⁷⁷ Come è noto, nelle *Stanze* di Poliziano (componimento a cui è sotteso il tema ascesa-perfezionamento di Iulio/Giuliano di Piero dei Medici), un articolato gruppo di versi è dedicato al *Regno di Venere* (*St.* I, 68-119): Martelli 1995, 101-17. Per i molteplici riferimenti ai testi classici e umanistici (Ovidio, Claudiano, Stazio da un lato e Dante, Petrarca e Boccaccio dall'altro) che si possono riconoscere nella descrizione del *Regno di Venere* di Poliziano, si vedano Pozzi 1974, 11-15; Bigi 1998. Per il rapporto con le *Metamorfosi* di Ovidio nella descrizione dei battenti della porta del Palazzo di Venere, si veda Delcorno Branca 2006. Augusto Marinoni ha proposto che una eco di questi versi, animati da uno spirito tutt'altro che estetizzante, si possano individuare in un brano scritto da Leonardo nel foglio Windsor RL12591, databile al 1508-10 (Marinoni 1957). Importanti osservazioni su questo foglio leonardiano sono offerte in Testa 1996.

⁷⁸ Weise 1959.

Appendice

1 Lettera di Annibal Caro al vescovo Giovanni Guidiccioni, da Napoli, 14 Luglio, 1538, in *De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*. Vol. 1. Venezia: Aldo Manuzio, 1572, 51-6

Tengo una di V.S.R. da Lucca: per la quale mi domanda o descrizione, o disegno de le fontane di Monsignor mio. E perché mi truovo ancora in Napoli, farò l'una cosa come meglio potrò, l'altra ordinerò in Roma che sia fatta quanto prima. Benché mio fratello mi scrive, che di già havea richiesto un pittor mio amico che la facesse. Io non iscriverò a V.S. l'artificio di far salire l'acqua, ancora che ciò mi paia la più notabil cosa che vi sia; poich'ella (secondo che scrive) ha l'acqua con la caduta e col suo corso naturale. E dirolle minutamente la disposition del resto, secondo che mi ricerca. Monsignore ha fatto in testa d'una sua gran pergola, un muro rozzo, di certa pietra, che a Roma si dice asprone, specie di tufo nero, e spugnoso, e sono certi massi posti l'uno sopra l'altro a caso, o, per dir meglio con certo ordine disordinato, che fanno dove bitorzoli, e dove buchi da piantarvi de l'herbe. Et tutto 'l muro insieme rappresenta come un pezzo d'anticaglia rosa e scantonata. In mezzo di questo muro è lasciata una porta per entrare in un andito d'alcune stanze, fatta pure a bozzi da gli lati, e di sopra a' sassi pendenti, a guisa più tosto d'intrata d'un antro, che d'altro. Et di qua e di là da la porta in ciascun angolo, è una fontana. Et la figura di quella a man destra è tale. È gittata una volta de le medesime pietre, tra le due mura che fanno l'angolo, con petroni che sporgono fuor de l'angolo intorno a due braccia, e sotto vi si fa un nicchio pur bitorzoluto, come se fusse un pezzo di monte cavato. Dentro di questo nicchio, è posto un pilo antico, sopra due zoccoli, con teste di lioni, il quale serve per vaso de la fontana. Sopra al pilo, tra l'orlo suo di dentro e 'l muro del nicchio; è disteso un fiume di marmo con un'urna sotto al braccio. Et sotto al pilo un altro ricetta d'acqua, come quelli di Belvedere, ma tondo a uso di zana [un recipiente]. L'altra fontana da man manca ha la volta, il nicchio, il pilo, il ricetta sotto al pilo, et tutto quasi nel medesimo modo che l'altra: salvo che dove quella ha il fiume sopra al pilo, questa v'ha un pelaghetto di quasi un braccio e mezzo di diametro, col fondo d'una ghiara nettissima, e d'intorno le sponde con certi piccioli ridotti, come se fossino rose da l'acqua. Et in questa guisa stanno ambedue le fontane. Hora dirò come l'acqua viene in ciascuna, e gli effetti che f[anno]. Dentro dal muro descritto, più d'una canna alto, è un bottino o conserva grande d'acqua, commune a l'una fonte e a l'altra. Et di qui, per canne di piombo che si possono aprire e serrare, si dà e toglie l'acqua a ciascuna, ed a quella a man destra si dà a questo modo. La sua canna è divisa in due, e l'una, ch'è

la maggiore, conduce una gran polla d'acqua per di dentro, in fino in su l'orlo del fiume descritto: e quindi, uscendo fuori, truova intoppo di certi scoglietti, che rompendola, le fanno far maggior rumore e la spargono in più parti, e l'una cade giù a piombo, l'altra corre lungo il letto del fiume, e nel correre trabocca per molti lochi, e per tutti romoreggiando versa nel pilo, e dal pilo (pieno che egli è) da tutto 'l giro de l'orlo cade nel ricetta da basso. L'altra parte di questa canna, la quale è una cannella piccola, porta l'acqua sopra la volta del nicchio, dove è un catino quanto tiene tutta la volta, forato in più lochi, per gli quali fori, per certe picciolle cannellate, si mandano solamente gocciolose d'acqua sotto la volta, e di quindi come per diversi gemitii, a guisa di pioggia, caggiono nel pilo, e caggendo passano per alcuni tartari bianchi di acqua congelata, che si trovano ne la caduta di Tivoli, i quali vi sono adattati in modo, che par che l'acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata. Et così tra 'l grondar di sopra e 'l correr da ogni parte si fa una bella vista e un gran mormorio. La fontana a man sinistra ha la canna pur divisa in due; e l'una ch'è la picciola, nel medesimo modo che s'è detto ne l'altra, conduce l'acqua di sopra a la volta a far la medesima pioggia per gli medesimi tartari, ed a cader medesimamente nel pilo. Ma l'altra parte più grande di essa canna la mette nel pelaghetto descritto, e quivi si sparte in più zampilli; donde schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che le fa resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile in tutto al sorgere de l'acqua naturale. Quando il pelaghetto è pieno, cade per mille parti nel pilo, e dal pilo per mille altre ne l'ultimo ridotto. Et così tra 'l piovere, il gorgogliare e 'l versare e di questa fonte e de l'altra, oltre al vedere, si fa un sentir molto piacevole e quasi armonioso, essendo col mormorar d'ambedue congiunto un altro maggior suono, il quale si sente e non si scorge donde si venga. Perché di dentro fra 'l bottino e i nicchi di sopra di ciascuna d'esse sono artificiosamente posti alcuni vasi di creta grandi, e sottili con il ventre largo, e con la bocca stretta a guisa di pentole, o di vettine più tosto, ne' quali vasi sboccando l'acqua del bottino, prima che giunga ne' catini già detti, viene a cadervi d'alto, ristretta e con tal impeto che fa rumor grande per sé, e per riverbero moltiplica, e s'ingrossa molto più. Per questo che, essendo i vasi bucati nel mezzo, in fino al mezzo s'empiono solamente, e posti col fondo come in bilico, non toccano quasi in niun loco. Onde che fra la sospensione e la concavità loro, vengono a fare

il tuono che v'ho detto; il quale continuato e grave, e più lontano che quei di fuori, a guisa di contrabasso s'unisce con essi e risponde loro con la medesima proportione, che lo sveglione a la cornamusa. Questo è quanto a l'udito. Ma non riesce men bella cosa ancora quanto a la vista; perché oltre che 'l loco tutto è spazioso e proportionato, ha da gli lati spalliere d'ellere e di gelsomini, e sopra alcuni pilastri vestiti da altre verdure, un pergolato di viti, sfogato e denso tanto, che per l'altezza ha de l'aria assai; e per la spessezza ha d'un opaco e d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. Si veggono poi d'intorno a le fontane per l'acque, pescetti, coralletti, scoglietti; per le buche, granchiolini, madre perle, chio-ciolette; per le sponde, capilvenere, scolopendie, musco ed altre sorti d'erbe acquaiole. Mi sono dimenticato di dire de gli ultimi ridotti abbasso de l'una fonte e de l'altra, che quando son pieni, perché non trabocchino, giunta l'acqua a un dito vicina a l'orlo, truova un doccione aperto, donde se n'esce, ed entra in una chiavichetta che la porta al fiume. Et in questa guisa sono fatte le fontane di Monsignor mio.

Quella poi del Sanese ne la strada del Popolo, se io non la riveggio, non m'affido di scrivere. Tanto più, che non l'ho veduta gittare, e non so le vie de l'acqua. Quando sarò a Roma, che non fia prima che a settembre, le scriverò più puntualmente che potrò. Intanto ho scritto a Monsignore che le mandi ritratto di tutte: e son certo che lo farà, sapendo quanto desidera di farle cosa grata. Io non ho saputo scriver queste più dimostrativamente, che m'abbia fatto; se la descrizione le servirà, mi sarà caro: quando no, aiutisi col disegno; e degnisi di dirmi un motto di quanto vi desidera ché si farà tanto che V.S. ne resterà soddisfatta. E quando bisogni, si manderà di Roma chi l'indirizzi l'opera tutta. La solitudine di V.S. mi torna in parte a dispiacere, per tenermi discosto da lei, ma considerando poi la quiete de l'animo suo e i frutti, che da gli suoi studi si possono aspettare, la tollero facilmente. Né per questo giudico che s'interrompa il corso de gli honori suoi: perché a questa meta arriva talvolta più tosto chi se ne ritira, che chi vi corre senza ritegno. Et con questo me le raccomando e le bacio le mani.

Di Napoli, a li XIII di Luglio MDXXXVIII.

2. Lettera di Claudio Tolomei al cardinale Giovan Battista Grimaldi, da Roma, 26 Luglio, 1543, in *De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, cc. 31r-32v

Io fui hier sera a cenare in Treio [nel Rione di Trevi] al giardino di Messer Agabito Bellhuomo, là dove io hebbi tre dolcezze in un groppo, le quali quasi tre grazie mi riempieron tutto di contentezza e piacere. La prima fu, il vedere, l'udire, il bagnarmi, e 'l gustar quella bella acqua, la quale era sì netta, e sì pura, che veramente pareva vergine, come ella si chiama. Allora io ringraziai somamente quella verginetta, la quale mostrò certe venuzze d'acqua a non so che soldati, onde poi da loro ne fu ritrovata così larga copia. E ben mi parve ch'ella meritasse di porle in nome e che sopra il fonte proprio avesse un nicchio, dove fosse dipinta come mostratrice di quelle vene. Ma molto più lodai Marco Agrippa, il qual oltra a tanti altri benefizii fatti al popolo Romano, e dopo gli acquedotti rifatti, e riedificati dell'Appia, de l'Aniene, e de la Marzia, già guasti e caduti, egli ancora condusse questa Acqua Vergine in Roma: qual sola di tutte le altre acque è rimasta ancor viva e viene a Roma, e sovviene a molti bisogni, e fa nobili quei giardini che le sono d'appresso; benché ancora ella sente i morsi della vecchiezza, e del tempo; e buona parte se n'è già perduta, la qual potrebbe con l'industria e diligenza de gli huomini agevolmente riguadagnarsi. Allora io mi dolsi, che tante altre buone e belle acque, che erano anticamente in Roma, siano hoggi siano per ingiuria, o del tempo

o de gli huomini sì malamente o smarrite, o perdute, le quali verrebbero con sì gran copia in Roma: che non solo i luoghi piani e vicini al fiume, ma i monti e giardini, e le vigne n'haverebbero copiosa abbondanza. Dove è oggi l'Aniene vecchio, dove l'acqua Appia? Dove la Claudia; dove la Tiepola, la Giulia, l'Augusta, e l'altre? Basta che vediamo queste maravigliose reliquie de gli aquidotti, le quali così ruinate, e distrutte fanno smarrire, e perdere i pensieri nostri ne la grandezza di quegli animi Romani, non meno che vi siano smarrite l'acque ch'essi conducevano. Non so se mai sarà lor così benigno il cielo, che svegli qualche animo valoroso, e insieme gli dia forza per ristaurarli, e per ritornarli, se non nell'antica lor bellezza, almeno nella loro antica bontà. La seconda fu, l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma, ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un natural artificio, e hora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi nostri tempi rassembleare una fonte, che da l'istessa natura, non a caso, con maestrevol arte sia fatta. A le quali opere arrecan molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spognose, che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l'acque, ritornan come lor fatture al servizio de l'acque; e

molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non havevan ricevuto ornamento da loro. Ma quel che più mi diletta in queste nuove fonti, è la varietà de modi co quali guidano, parteno, volgono, menano, rompeno, e hor fanno scendere, e hor salire l'acque. Perché in una istessa fonte, altre acque si vedono scendere rotte tra la ruvidezza di quelle pietre, e con un suave romore in diverse parti biancheggiando spezzarsi; altre tral cavo di varii sassi, come fiume per il letto suo, con piccolo mormorio dolcemente cadere. Havvene altre, che per via di zampilli in aria salendo, come lor manca la forza d'ire in alto, si ripiegano al basso, e ripiegando si spezzano, in varie gocce si rompeno, e con dolcissima pioggia, quasi lacrime d'innamorati, cadeno a terra. Altre per sottilissimi canali guidandosi escon con varii pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la musica di quelle acque. Vi si veggono ancora alcune, le quali sorgendo in mezzo de la fonte, quasi sdegnandosi d'esser racchiuse, gonfiano, e bolleno; altre non così orgogliose, ma paurose più tosto tremano, e quasi mare che da bellissimo vento sia mosso, leggermente si sollevano. Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'huomo è tutto involto ne la meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'aguato, s'apreno, e disavvedutamente assagliano, e bagnano altrui onde nasce e riso, e scompiglio, e piacer tra tutti. Così altre acque sono spezzate, altre correnti, quelle di zampilli, queste di pispini, l'une di bollori, l'altre di tremoli. Io penso che l'arte andarà tanto innanzi, che vi si aggiungeranno, altre di sudori, altre di ruggiada, forse alcune di viscighe, e alcune di gorgogli, e in molte altre guise: sì come l'audacissimo ingegno de l'huomo cerca sempre co le sue penne ir più alto che ben si può dire insieme con Zoroastro ὁ τολμηροτάτης φύσεως, ἄνθρωπε, τέχνασμα. La terza fu una dolce e cortese compagnia d'alcuni gentilhuomini, che vi furono a cena; onde sempre con belli e honesti ragionamenti fu intrattenuto il convito, e senza dubbio è vero quel che disse Cicerone, che i Latini li trovarono miglior nome, chiamandolo Convito, che

non fecero i Grechi chiamandolo Simposio; perché egli è un vivere insieme assai più che un bere insieme, e si sente in non so che modo rinfrescare, e quasi rinovellar la vita de l'huomo. Io dirò veramente con quel filosofo Platonico, che il convito honesto è cagion di buoni effetti: conciosia cosa ch'egli ingagliardisce le membra, ristora gli humori, ricrea gli spiriti, diletta i sentimenti, e sveglia la ragione: l'honesto convito è riposo de le fatiche, rilassamento de le cure, cibo de l'ingegno, esca de l'amicizia, segno de la magnificenza, nido de le grazie, e sollazzo de la vita. Et perché nel vero convito (come disse Varrone), non debbe essere minor numero di quel de le grazie, né maggior di quel de le Muse, ben si pare ch'egli sempre si chiude, e si raccoglie intra le Muse e le Grazie. Non vi dirò altro, se non che Messer Angelo nostro il qual v'intervenue, e adornò quel convito, disse con ingegnoso motto, che non haveva invidia a Lucullo, perché se Lucullo cenava talora in Apolline, egli quella sera cenò con Apolline: ma fu Apolline saettatore, il qual come lo dipingevano gli antichi, ne la man destra haveva le grazie, e ne la sinistra le saette, onde più volte quasi ferito, fu costretto dirli ἰήϊε παιάν, ἰήϊε παιάν. Questo piacere parve a tutti noi imperfetto, non v'essendo voi, il qual vi foste da tutti ricordato, e desiderato. Ma come Filippo, havendo havute tre felicissime nuove in un giorno, gridando, pregò la fortuna, che tra tanti beni gli mescolasse qualche poco di male, acciò che temperasse quella sua smisurata felicità; così tra le nostre molte contentezze, fu forse bene, che sentissimo il dispiacere de la vostra lontananza; perciò ch'altrimenti sarebbe traboccata l'allegrezza: e come l'occhio ne la troppa luce non vede lume, così noi ne la soperchia abbondanza del piacere, non l'haveremmo, credo, né gustato ben, né sentito. Non ho già potuto contenermi ch'io non ve ne scrivi, sì per rinovare a me, e farne gustare a voi qualche piacere scrivendone, sì perché sappiate quanto ogni gentile spirito v'ama, e v'onora. Direvi ancor più oltre, ma la modestia vostra non lo patisce. Restate felice.

Di Roma, a li XXVI di Luglio MDXLIII.

Abbreviazioni

BNMVe: Biblioteca nazionale Marciana Venezia
DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani

GLD: Grande Dizionario della Lingua Italiana, Utet

Bibliografia

- Alberti, L.B. (1966). *L'architettura*. A cura di G. Orlandi, P. Portoghesi. 2 voll. Milano.
- Agosti, B. (2016). *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*. Milano.
- Anselmi, G.M.; Guerra, M. (a cura di) (2006). *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna.
- Arrighi, V. (1998). s.v. «Gaddi, Giovanni». *Dizionario biografico degli Italiani*. Vol. LI.
- Azzi Visentini, M. (1999). *L'arte dei giardini: scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*. 2 voll. Milano.
- Baldo, G. (2011). «Non aliter vidi. Visività del codice epico ovidiano». Colpo, I.; Ghedini, F. (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico = Atti del convegno* (Padova, 15-17 settembre 2011). Padova, 43-52.
- Bambach, C. (2019). *Leonardo da Vinci. Rediscovered*. 4 voll. New Haven.
- Barisi, I.; Fagiolo, M.; Madonna, M.L. (2003). *Villa d'Este*. Roma.
- Barocchi, P. (a cura di) (1977). *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 3. Milano.
- Battisti, E. (1962). *L'antirinascimento: con una appendice di manoscritti inediti*. Milano.
- Battisti, E. (1972). «Natura Artificiosa to Natura Artificialis». Coffin, D.R. (ed.), *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Washington, D.C., 1-36.
- Becker, F. (2002). «Intorno all'acquedotto Vergine in Roma». Conforti, C.; Hopkins, A. (a cura di), *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*. Roma, 159-78.
- Belli Barsali, I. (1964). *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*. Roma.
- Belluzzi, A. (1987). «La grotta di Palazzo Te a Mantova». *Arte delle Grotte = Atti del convegno* (Firenze, 17 giugno 1985). Genova, 49-57.
- Berti, A.P. (1786). «Vita di Monsignor Giovanni Guidiccioni». *Opere di Monsignor Giovanni Guidiccioni*. Genova, X-LIX.
- Bianchi, A.; Melosi, L.; Poli, D. (a cura di) (2009). *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita = Atti del convegno* (Macerata, 16-17 giugno 2007). Macerata.
- Bigi, E. (1998). «Fonti letteraria e originalità nel 'Regno di Venere'». Cardini, R.; Regogliosi, M. (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*. Roma, 31-46.
- Bonfadio, J. (1763). *Lettere ristampate a comodo della studiosa gioventù*. Piacenza.
- Borghi, R. (1997). «L'acqua come ornamento nella Domus pompeiana. Documentazione archeologica e fonti letterarie». Quilici, L.; Quilici Gigli, S. (a cura di), *Architettura e pianificazione nell'Italia antica*. Roma, 35-50.
- Bruschi, A. (2001). «Alberti e Bramante: un rapporto decisivo». Chiavoni, L.; Ferlisi, G.; Grassi, M.V. (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernest Gombrich = Atti del convegno* (Mantova, 29-31 ottobre 1998). Firenze, 351-69.
- Cadario, M. (2005). «L'arredo di lusso nel lessico latino. Oggetti 'sacri', vasche e fontane». Slavazzi, F. (a cura di), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*. Roma, 13-54.
- Caro, A. (1572a). *Lettere familiari*. Venezia.
- Caro, A. (1572b). *Rime*. Venezia.
- Caro, A. (1957). *Lettere familiari*. Vol. 1, *Dicembre 1531-giugno 1546*. Edizione critica con introduzione e note di A. Greco. Firenze.
- Caro, A. (2002). *Amori pastorali*. A cura di E. Garavelli. Manziana.
- Caro, A. (2009). *A fare le lettere col compasso in mano: antologia delle Lettere familiari*. Introduzione e commento di M. Verdenelli. Pesaro.
- Carrara, E. (2021). «L'epistolario di Giorgio Vasari fino all'edizione torrentiniana delle 'Vite'. La formazione della carriera di un grande artista e di uno scrittore raffinato». Girotto, C.A. (éd.), *L'écriture épistolaire entre Renaissance et Âge Baroque. Pratiques, enjeux, pistes de recherche*. Sarnico (BG), 127-48.
- Carrara, E. (2022). *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere*. Firenze.
- Cataneo, P. (1554). *I quattro primi libri di architettura*. Venezia.
- Caterino, M. (2023a). «Annibal Caro e le fonti classiche per alcuni cantieri artistici. Primi appunti, metodologie, esempi». Ameli, J. (a cura di), *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano = Atti delle giornate di studio* (Losanna, 20-21 maggio; 10 dicembre 2021). Pisa, 183-97.
- Caterino, M. (2023b). *Un 'maraviglioso ingegno': Annibal Caro e il pontificato di Paolo III Farnese (1534-1549)* [Tesi di Dottorato]. Genova: Università di Genova.
- Cerroni, M. (2002). s.v. «Grimaldi, Giovan Battista». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. LXIX.
- Ceserani, R.; Panetta, M. (2007). «Sorgente, fonte, fontana, pozzo». Ceserani, R.; Domenichelli, M.; Fasano, P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3. Torino, 2305-11.
- Cieri Via, C. (2017). «Rileggere le *Metamorfosi*». Anguisola, A.; Capaldi, C. (a cura di), *Amori divini: miti greci di amore e trasformazione = Catalogo della mostra* (Napoli, 7 giugno-16 ottobre 2017). Milano, 106-21.
- Chiummo, C.; Geremicca, A.; Tosini, P. (a cura di) (2017). *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento = Atti del convegno* (Roma, Cassino-Roma, 29-31 ottobre 2015). Roma.
- Classen, A. (2017). *Water in Medieval Literature. An Ecocritical Reading*. Lanham.
- Coffin, D.R. (1991). *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton.
- Conti, A. (1987). «Niccolò Tribolo, alle origini della grotta». Acidini Luchinat, C.; Magnani, L.; Pozzana, M.C.

- (a cura di), *Arte delle Grotte = Atti del convegno* (Firenze, 17 giugno 1985). Genova, 15-20.
- Daly Davis, M. (1989). «Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini». Harprath, R.; Wrede, H. (Hrsgg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Mainz, 185-9.
- Davis, C. (1976). «Villa Giulia e la 'Fontana della Vergine'». *Psicon*, 3(8-9), 132-41.
- De Cristofaro, A. (2013). «Baldassare Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella». *Horti Hesperidum*, 3(1), 85-138.
- De Hollanda, F. [1549] (1939). *Dialoghi michelangioli-schi*. Roma.
- Del Chicca, F. (1997). «Terminologia delle fontane pubbliche a Roma. *Lacus, salientes, munera*». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 34(2), 231-53.
- Delcorno Branca, D. (2006). «Le *Metamorfosi* nel Poliziano volgare: i bassorilievi del Palazzo di Venere (*Stanza I 95-119*)». Anselmi, Guerra 2006, 109-24.
- Delph, R.K. (2006). «*Renovatio, Reformatio* and Humanist Ambition in Rome». Delph, R.K.; Fontaine, M.M.; Martin, J.J.; (eds), *Heresy, Culture and Religion in Early Modern Italy: Contexts and Contestations*. Kirksville, 73-92.
- De Miranda, A. (2020). *Architettura idraulica medievale nel Senese*. Roma.
- Desarnaulds, V.; Loerincik, Y. (2001). «Vases acoustiques dans les églises du Moyen Age». *Rivista dell'Associazione Svizzera dei Castelli*, 6(3), 65-72.
- Deswarte, S. (1989). *Il 'Perfetto cortegiano'*. D. Miguel Da Silva. Roma.
- Di Teodoro, F.P. (2003). *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*. San Giorgio di Piano (BO).
- Doni, A.F. (1555). *La seconda libreria*. Venezia.
- Elam, C. (2013). «*Con certo ordine disordinato*. Images of Giovanni Gaddi's Grotto and Other Renaissance Fountains». Israëls, M.; Waldman, L.A. (eds), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*. Vol. 1, *Art History*. Milano, 447-542.
- Estienne, Ch. (1536). *De re hortensi libellus*. Lutetiae.
- Fehrenbach, F. (2007). «Nymph and Corpuscle. Transformations of the *Aqua Virgo*». Böhme, von H.; Rapp, C.; Rösler, W. (Hrsgg.), *Übersetzung und Transformation. Transformationen der Antik*, vol. 1. Berlin, 455-74.
- Ferrero, G.G. (1959). *Lettere del Cinquecento*. Torino.
- Ferretti, F. (2006). «*Naturae ludentis opus*. Le *Metamorfosi* di Ovidio nella Gerusalemme liberata». Anselmi, Guerra 2006, 165-201.
- Ferretti, E. (2016). *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*. Firenze.
- Ferretti, E. (2019). «All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settizonio nel trionfo di Carlo V a Roma (1536)». *Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5(11/1), 179-97, tavv. 373-7.
- Ferretti, E.; Lo Re, S. (2018). «Il ninfeo di Egeria sulla via Appia e la grotta degli Animali di Castello: mito e architettura tra Roma e Firenze». *Opus Inceratum*, 4, 14-23.
- Fo, A. (1984). s.v. «Acqua». *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1. Roma, 245-7.
- Frommel, Ch. (1961). *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*. Berlin.
- Galluzzi, P. (1991). «Le macchine senesi. Ricerca anti-quaria, spirito di innovazione e cultura del territorio». Galluzzi, P. (a cura di), *Prima di Leonardo Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento = Catalogo della mostra* (Siena, 8 giugno-30 settembre 1991). Milano, 15-46.
- Galluzzi, P. (2003). «Art and Artifice in the Depiction of Renaissance Machines». Lefevre, W.; Renn, J.; Schoepflin, U. (eds), *The Power of Images in Early Modern Science*. Basilea, 47-68.
- Garavelli, E. (1995). «Il 'Idillio' di Teocrito tradotto da Annibal Caro». *Aevum*, 69(3), 555-91.
- Garavelli, E. (2010). «Stravaganze di Annibale. Rappresentazioni cariane dell'amore in versi e in prosa». Boillet, E.; Lastraioli, C. (a cura di), *Stravaganze amoro-se. L'amore oltre la norma nel Rinascimento. Extravagances amoureuses. L'amour au-delà de la norme à la Renaissance = Atti del Convegno* (Tours, 18-20 settembre 2008). Paris, 209-34.
- Garavelli, E. (2013). «*L'erudita bottega di messer Claudio*. Nuovi testi per il Reame della Virtù (Roma 1538)». *Italique*, 16, 111-54. <http://journals.openedition.org/italique/372>.
- Garavelli, E. (2016). «Per il carteggio di Annibal Caro. In margine a un inventario degli autografi». Carminati, C.; Procaccioli, P.; Russo, E.; Corrado, V. (a cura di), *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna = Atti del seminario internazionale* (Bergamo, 11-12 dicembre 2014). Verona, 125-44.
- Gaston, R. (2010). «Pirro Ligorio's Roman Fountains and the Concept of the Antique. Investigations of the Ancient Nymphaeum in Cinquecento Antiquarian Culture». Christian, K.W. (ed), *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*. Farnham, 223-49.
- Genovese, C. (2016). «*Videant et provideant*. La città e il territorio nei primi registri dei verbali della *Congregatio super viis, pontibus et fontibus* (1567-1588)». Sini, D.; Genovese, C. (a cura di), «*Pro ornato et publica utilitate*. L'attività della Congregazione cardinalizia "super viis, pontibus et fontibus" nella Roma di fine '500. Roma, XXI-XXXIV.
- Giannotti, A. (2007). *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*. Firenze.
- Giacomelli, C.; Speranzi, D. (2019). «Dispersi e ritrovati: gli Oracoli caldaici, Marsilio Ficino e Gregorio (iero) monaco». *Scripta*, 12, 113-42.
- Ginzburg, S. (2007). «Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzo Borghini nelle genesi della *Torrentiniana*». Carrara, E.; Ginzburg, S. (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*. Pisa, 147-203.
- Giusti, M.A. (2001). «Grotte e ninfee delle province toscane». Cazzato, V. (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia: Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*. Milano, 4-11.
- Gould, C. (1952). «Leonardo's 'Neptune' Drawing». *The Burlington Magazine*, 94(595), 289-95.
- Günther, H. (2002). «Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù». Tuttle, R. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano, 126-8.
- Hanke, S. (2004). «Caste ninfe per dame genovesi: l'apparato decorativo delle grotte Pavese e Spinola». *Proporzioni*, 5, 63-86.
- Hanke, S. (2006). «Bathing all'antica. Bathrooms in Genoese Villas and Palaces in the Sixteenth Century». *Renaissance Studies*, 20(5), 674-700.

- Hobson, A. (1975). *Apollo and Pegasus: An Enquiry into the Formation and Dispersal of a Renaissance Library*. Amsterdam.
- Karmon, D. (2005). *Restoring the Ancient Water Supply System in Renaissance Rome: The Popes, the Civic Administration, and the Acqua Vergine*. <http://3.iath.virginia.edu/waters/karmon.html>.
- Keller, F.E. (1980). *Zum Villenleben und Villenbau am römischen Hof der Farnese: kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro; mit einem Katalog der Villen Frascatensis im 16. Jahrhundert als Anhang* [Diss. Th.]. Berlin.
- Lamberini, D. (2011). «*Sic virtus*. Il codice di macchine di Cosimo Bartoli». Fiore, F.P.; Lamberini, D. (a cura di), *Cosimo Bartoli. 1503-1572 = Atti del convegno internazionale* (Mantova, 18-19 novembre; Firenze, 20 novembre 2009), 141-242.
- Lapenta, S. (2018). *Metamorfosi iconografiche di Diana dall'antichità al Rinascimento*. Barberi Squarotti, G.; Colturato, A.; Goria, A. (a cura di), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*. Firenze, 35-52.
- Lavenia, V. (2019). s.v. «Steuco, Guido (in religione Agostino)». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIV.
- Lemerle, F. (2000). *Les annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve: livre I à IV*. Paris.
- Lucioli, F. (2019). s.v. «Tolomei, Claudio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIV.
- Lazzaro, C. (1990). *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven.
- Lugli, A. (1983). *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano.
- MacDougall, E.B. (1972). «Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy». *The Italian Garden: First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Washington, D.C., 37-59
- MacDougall, E.B. (1978a). «Introduction». MacDougall 1978c, 3-11.
- MacDougall, E.B. (1978b). «L'ingegnoso artificio: Sixteenth Century Garden Fountains in Rome». MacDougall 1978c, 85-113.
- MacDougall, E.B. (ed.) (1978c). «*Fons Sapientiae*»: *Renaissance Garden Fountains*. Washington D.C.
- Madonna, M.L. (1979). «Il *Genius Loci* di Villa d'Este: miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio». Fagiolo, M. (a cura di), *Natura e artificio l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*. Roma, 190-226.
- Magnani, L. (1984). *Tra magia, scienza e 'meraviglia': le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII = Catalogo della mostra* (Genova, 12 luglio-9 settembre 1984). Genova.
- Marinoni, A. (1957). «Il regno e il sito di Venere». *Poliziano e il suo tempo = Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento*. Firenze, 273-87.
- Martelli, M. (1995). *Angelo Poliziano. Storia e metamorfosi*. Lecce.
- Martellini, M. (2009). «La rinnovata memoria. Annibal Caro traduttore di Teocrito». Bianchi, Melosi, Poli 2009, 287-318.
- Melosi, L. (2009). «*Mastro famoso di leggiadre rime*»: *Annibal Caro e Giovanni Guidiccioni*. Bianchi, Melosi, Poli 2009, 177-97.
- Miotto, L. (2006). «Grottes et nymphées au début du Cinquecento». Godard, A.; Piéjus, M.F. (réunies et présentées par), *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*. Paris, 13-42.
- Morel, P. (1998). *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle*. Théâtre et alchimie de la nature. Paris
- Moreschini, C. (2009). «Gli *Oracula Chaldaica* nel Rinascimento italiano: alcune osservazioni». *KOINONIA*, 33, 143-69.
- Moroncini, A. (2017). «Il 'Giucio de La Virtù': un intreccio accademico tra 'stravaganze' letterarie e suggestioni evangeliche». Chiummo, Geremicca, Tosini 2017, 101-10.
- Olivato, L. (1975). «Galeazzo Alessi e la trattatistica architettonica del rinascimento». *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento = Atti del Convegno* (Genova, 16-20 aprile 1974). Genova, 131-40.
- Oracles Chaldaïques* (1989). Texte établi et traduit par E. des Places. Paris.
- Ovidio, (1986). *Rimedi contro l'amore*. A cura di C. Lazzarini, con un saggio di G.B. Conte. Venezia.
- Ovidio, (2022). *Le Metamorfosi*. Traduzione e introduzione di G. Pisano, commento di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco. 2 voll. Torino.
- Pagliara, P.N. (1986). «Vitruvio da testo a canone». Settis, S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3. Torino, 5-85.
- Pagliara, P.N. (1988). «Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane». Guillaume, J. (éd), *Le Traités d'architecture de la Renaissance = Actes du colloque* (Tours 1-11 juillet 1981). Paris, 179-206.
- Palazzo, P.; Valière, J.C. (2007). «Les vases dits 'acoustiques' dans les églises médiévales: un programme d'étude interdisciplinaire Médiéval Europe». Bur-nouf, J. (éd), *L'Europe en mouvement = Actes du 4e colloque* (3-8 septembre 2007). <http://medieval-europe-paris-2007.univ-paris1.fr/B.%20Palazzo-Bertholon%20et%20a.l.pdf>.
- Parroni, P. (2012). «Il linguaggio 'drammatico' di Seneca scienziato». Beretta, M.; Citti, F.; Pasetti, L. (a cura di), *Seneca e le scienze naturali*. Firenze, 19-47.
- Perruca, M. (2019). «Terza natura e valore del paesaggio». Coppa, A. (a cura di), *Valorizzare il paesaggio = Atti della giornata di studi* (Milano, 15 maggio 2019). Santarcangelo di Romagna, 47-57.
- Portoghesi, P. (1981). *Infanzia delle macchine*. Roma-Bari.
- Pozzi, G. (1974). *La rosa in mano al professore*. Friburgo.
- Prandi, S. (2004). «L'ecfrasi pastorale». Venturi, G.; Farnetti, M. (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Roma, 203-25.
- Procaccioli, P. (2014). «Un'impresa per la virtù. Accademia e parodia nella Roma farnesiana». Bordi, G. et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*. Vol. 2, *Immagine, memoria, materia*. Roma, 191-6.
- Procaccioli, P. (2017). «Dionigi Atanagi le accademie della Roma farnesiana». Chiummo, Geremicca, Tosini 2017, 77-90.
- Ragionieri, A. (a cura di) (1981). *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche = Atti del convegno di studi* (Siena; San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978). Firenze.

- Rebecchini, G. (2010). *'Un altro Lorenzo': Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*. Venezia.
- Ricci, G. (2010). «'Dell'utile e antica agricoltura/come l'arte soccorri à la natura'. Campagna e giardino nell'opera di Bartolomeo Taegio». Mauro, E.; Sessa, E. (a cura di), *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*. Palermo, 95-104.
- Rinaldi, A. (1979). «La ricerca della 'terza natura': *artificialia e naturalia* nel giardino toscano del '500». Fagiolo, M. (a cura di), *Natura e artificio l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*. Roma, 154-75.
- Rinne, K. (2007). «Between Precedent and Experiment: Restoring the Acqua Vergine in Rome (1560-70)». Roberts, L.; Shaffer, S.; Dear, P. (eds), *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialization*. Amsterdam, 94-115.
- Rosati, G. [1983] (2016). *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa.
- Rucellai, G. (1539). *Le Api*. S.l.
- Scarpati, C. (2001). *Leonardo scrittore*. Milano.
- Shearman, J. (2003). *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*. New Haven; London.
- Segal, C. (1969). *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden.
- Seneca, L.A. (1989). *Questioni Naturali*. A cura di D. Vottero. Torino.
- Serafini, N. (2015a). «La dea Ecate e i luoghi di passaggio. Una protettrice dalla quale proteggersi». *Études*, 28, 111-31.
- Serafini, N. (2015b). «La 'rinascita' di una dea greca: la fortuna di Ecate dal Medioevo al neo-paganesimo contemporaneo». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 57(1), 163-92.
- Simonetta, M. (2020). *Pier Luigi Farnese. Vita, morte e scandali di un figlio degenerare*. Piacenza.
- Steuco, A. (1547). *De Aqua Virgine in urbem revocanda*. Lione.
- Tagliolini, A. (1981). «Ghirolamo da Firenzuola e il giardino nelle fonti del fonti di metà Cinquecento». *Ragionieri* 1981, 295-308.
- Testa, F. (1991). *Spazio e allegoria nel giardino manierista: problemi di estetica*, Milano.
- Testa, F. (1996). «'Col mulino farò generare vento d'ogni tempo della state...'. Il giardino in Leonardo da Vinci tra mitologie umanistiche e artificio tecnologico». Troncon, R. (a cura di), *La Natura tra Oriente e Occidente = Atti del convegno* (Trento, 11-12 Aprile 1994). Milano, 497-504.
- Taegio, B. (1559). *La villa. Dialogo di Bartolomeo Taegio*. Milano.
- Tchikine, A. (2010). «*Giochi d'acqua*. Water Effects in Renaissance and Baroque Italy». *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 30(1), 57-76.
- Tolomei, C. (1547). *Delle lettere libri sette*. Venezia.
- Tommaseo, N.; Bellini, B. (1861-79). *Dizionario della Lingua Italiana*. Voll. I-VII. Napoli.
- Torchio, E. (2006). «Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)». *Italique*, 9, 29-63. <https://journals.openedition.org/italique/106>.
- Tucci, G.; Bonora, V.; Fiorini, L.; Conti, A. (2017). «Il modello digitale di una 'macchina idraulica' del '500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello». *ANANKE*, numero speciale, *GeoRes*, 63-8.
- Varese, R. (1994). «L'antirinascimento: un libro 'invisibile'». *Arte Lombarda*, n.s., 110-11(3-4), 70-4.
- Valentini, R.; Zucchetti, G. (a cura di) (1940-53). *Codice topografico della città di Roma*. 4 voll. Roma.
- Valeriano, P. (1556). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea.
- Vasari, G. (1906). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. 9 voll. A cura di G. Milanesi. Firenze.
- Vasoli, C. (2002). *Le filosofie del Rinascimento*. Milano.
- Varchi, B. (1570). *L'Ercolano*. Firenze.
- Vecce, C. (2015). «Leonardo e il paragone della natura». Frosini, F.; Nova, A. (a cura di), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*. Venezia, 183-205.
- Venturi, G. (1981). «Il giardino e la letteratura: saggi d'interpretazione e problemi metodologici». *Ragionieri* 1981, 251-77.
- Venturi, G. (1982). «Ricerche sulla poesia e il giardino». *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*. Torino, 665-749.
- Vitruvio (1997). *De architectura*. 2 voll. A cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso; E. Romano. Torino.
- Xhyheri, S. (2013). «I vasi 'acustici' ed i bacini della chiesa di S. Giovanni (Shën Jan) a Delvinë (Albania)». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 17(2). <http://journals.openedition.org/cem/13295>.
- Weise, G. (1959). «Vitalismo, animismo e pansichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento». *Critica d'arte*, 6, 375-98.

Contemporaneo

The Visual Afterlife of *les gueules cassées*: Artistic Reception from the Interbellum to documenta 13

Alexandra Timonina
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The article discusses the representation of facial and bodily deformation as both a subject and an expressive means in diverse artistic media throughout the twentieth century until today. First, it wishes to provide a bibliographical overview of the recent research that delves into the problem from diverse methodologies. Second, it aims at tracing a timeline of how the imagery of 'broken faces', sometimes not directly related to the *gueules cassées*, yet persistent and recognisable, changed its use as a trope in the hands of modern and contemporary artists. Their works bear similarities in the dramatic accent on the deformation and decomposition of the body used to narrate collective trauma and a sense of confusion. Finally, the essay wishes to illustrate the complexity of this type of representation by contextualising some artworks within social and ethical contexts.

Keywords Body. Trauma. Facial Mutilations. Modernism.

Summary 1 The Tipping Point: Face Injuries of WWI. – 2 Broken Faces and Broken Bodies as a Subversive Tool in Dada and New Objectivity. – 3 The Subject, Deformation, and the Affect. – 4 Prosthetics and Disability in Twentieth-Century Visual Discourses. – 5 Contemporary Re-activation of the Trope in Curating and Installation Art.

The iconography of suffering has a long pedigree. The sufferings most often deemed worthy of representation are those understood to be the product of wrath, divine or human. [...] It seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked. [...] There was also the repertoire of hard-to-look-at cruelties from classical antiquity – the pagan myths, even more than the Christian stories, offer something for every taste. No moral charge attaches to the representation of these cruelties.
Just the provocation: Can you look at this?
Susan Sontag [2003] 2013, 36-7

Fiction presents more opportunities for creating uncanny sensations than are possible in real life.
Sigmund Freud [1919] 1959, 406

1 The Tipping Point: Face Injuries of WWI

The impact of WWI on visual culture in Europe is impossible to underestimate, and the ways the visualization of the disfigured bodies of its participants reshaped how victimhood, militarism, and collective trauma have been addressed in the art through the years that followed were, to a different extent, explored by scholars. However, the issues of disability and affect have been addressed only

occasionally until the 2000s. WWI was not only the war of the trenches but also the war of the metal combat helmet, first widely introduced in 1915. Henceforth, previously fatal injuries became the source of grave mutilation for soldiers' faces. The servicemen suffering from such injuries soon came to be called *les gueules cassées* ('broken faces' or 'broken mugs'). This new type of disfiguration was



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-31
Accepted 2023-10-31
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Timonina | 4.0



Citation Timonina, A. (2023). "The Visual Afterlife of *les gueules cassées*: Artistic Reception from the Interbellum to documenta 13". *Venezia Arti*, 32, 91-104.

captured not only by emerging plastic surgeons and those doctors and artists who designed covers and masks for retired servicemen, but also by modernist painters. Several researchers covered the circumstances in which *les gueules cassées* imagery emerged and what impact it had on the art between the World Wars. Among these, the work of Marjorie Gehrhardt (2015) deserves particular appreciation. It should be said that this topic has also persisted and has experienced a new surge in attention in contemporary art and curating. However, this latter tendency has not yet been explored systematically and in a way that would combine both art-historical and curatorial perspectives.

Facial deformations immediately provoked the interest of artists in the 1910s, not least because the face has been of vital importance in visual culture since before the Renaissance and because of the way beauty was linked to symmetry.¹ The injuries of *les gueules cassées* represented an outstanding challenge to those canons and set the artists before a dilemma about what the images of the wounded can be like and what messages they should carry over. Before WWI, deformed faces were not a common image in art; even though deformation was a typical feature of caricature, it was normally part of the grotesque expressivity.

Facelessness as a visual phenomenon exploded with WWI, not due to its novelty, but to its scope. There were thousands of soldiers in France, Germany and Great Britain who came back from the war with wounds, including those causing serious distress in everyday life. Facial injuries represented a significant share among the mutilations, and were arguably the most problematic, due to the alienation wounded in the face lived through, further reinforced by the lack of sensitivity in society.

The society's tendency to stigmatize bodily, let alone facial, disfiguration has long been addressed in fiction, but visual arts were less sensible to the topic up until WWI. The reasons lie in the specificity of the aesthetic paradigm in the Western European tradition that dominated throughout the nineteenth century, favouring idealized bodies while reserving only a limited space for more

critical explorations. The images of *les gueules cassées* questioned the perception and interpersonal relations habits of the observer² and were arguably what drew several artists to the subject.³ The visual repercussions of *les gueules cassées* touch upon a myriad of problems, ranging from trauma to identity and memory, from affect to repair. Most artistic interpretations that were concerned with war injuries from the 1920s onward contain a hidden agenda of care in them because the very gesture of rendering visible the marginalized and neglected bodies advocates for their inclusion and possibly protection. The same attitude, in a different, more direct way, was shared by the doctors and artists who designed the masks for the wounded. There were many pioneering surgeons and artists-sculptors who came to the assistance of the wounded, paving the way for experiments in the field of facial reconstruction. Anna Coleman Ladd was, for instance, an American sculptor and Red Cross volunteer whose efforts in producing the masks for the wounded functioning as prostheses bridged art and innovation in medical care. Admittedly, the work of doctors and sculptors with these people marked the early history of plastic surgery.

In many cases, photography served as a tool for keeping track of the process of reconstruction or prosthetic repair. Even though these shots were made for the sake of dry assertion of patients' condition and were "supposed not to evoke but to show", to use the differentiation applied by Susan Sontag in her analysis of photography as a documentary means,⁴ they still were charged with a whole set of emotive and affective triggers alongside the one related to social responsibility. Interestingly, as it can be seen in archival documentation, some of the captions to these shots included the word 'repair', and even specific organs, like eyes, were described as 'restored' [fig. 1].⁵ Although the elements that formed the masks were mostly removable, the idea of fixing, recovery and care was one of the core assumptions that guided these practitioners. The governments generously supported prosthetic medicine, and the recovery

1 Gehrhardt 2015, 178.

2 Gehrhardt 2015, 178; 2013, 269-70.

3 Besides canonical modernists discussed below, such as Otto Dix, there were other graphic artists who produced works depicting the mutilated faces of soldiers. The portraits were often commissioned by medical institutions. Not many of the draughtsmen are identifiable but the work of Raphaël Frida and Henry Tonks can be mentioned in this regard. The latter was a doctor prior to his considerably successful artistic career. See Gehrhardt 2013, 246-51.

4 Sontag [2003] 2013, 42. She pointed out the importance of photographic dimension of war and suffering. She discussed how the meanings of the photographs were perceived in both contemporaneous and historical perspective as virtually an equivalent of truth and/or reality. Sontag came close to suggesting this as an epistemological fallacy, as famously and not unambiguously argued in her analysis of the production of Roger Fenton's reportage shot *Valley of the Shadow of Death* (1855), that he made during the Crimean War.

5 See Horace W. Nicholls' photographs of the work by sculptor Francis Derwent Wood in Biernoff (2011) and Gehrhardt (2013, 227-9).

of the wounded was publicized on a large scale through photography, exhibitions, and mass media, revealing bold ideological aspects of these enterprises that sought a reconciliation but at the same time overshadowed the harsh conditions of the injured.⁶

From another standpoint, the facial covers produced by the sculptors with nothing but good intentions risked denying their human traits even more

than the disfiguration itself.⁷ González-Ruibal suggested that while the very figure of a soldier was a 'human hybrid' as such, united with the ammunition or devices of war that served him (a tank, a plane, or simply the trenches), it was the impact of the mutilation and ultimately prostheses which had the most dehumanizing and hybridizing effect on the bodies: "As the cyborgs of science fiction, the artificial additions prevented the wounded to convey emotions".⁸

2 Broken Faces and Broken Bodies as a Subversive Tool in Dada and New Objectivity

By the early twentieth century, there was a lot of experimental art that had already challenged the integrity of the face on canvas, from Picasso to German expressionists and Dada collage art. In Dada, the metaphorical decomposition of the body is largely linked with the mechanicity as an outcome of the modern age and industrialization. At the same time the idea of mechanization was used by the Dadaists to challenge the notion of authorship in high art.⁹ Many of them transformed the bodies in their art into monstrous hybrids. Both the industrial condition and the traumatic experiences of war were essential to the emergence of this expressive means. In the work of George Grosz, for example, the body frequently appears as a machine out of function. For Dada, the decomposing attitude towards the body hid the idea of it as a fragmented being. It can be at once seen as a challenge to the classical idea, as a political reaction to the post-war condition and as the urgency for repair and healing, even though neither of them singularly nor all combined are exhaustive in addressing the question of how the human appeared in this movement.¹⁰ Furthermore, Marcel Duchamp's bachelor machines and Francis Picabia's mechanical aesthetic of that same era can be understood as quests for alternative masculinity amid a militarized reality. In light of this, the attention to physicality, body and appearance which largely characterized the work of Otto Dix, should also be linked to the way he was implicitly concerned with the issue of masculinity, as experienced in the new cultural context of Weimar Germany.¹¹ His *oeuvre* is arguably the most frequent

illustration in the commentary on the turmoil that *les gueules cassées* spread in the arts. The images of disabled veterans appear in numerous painterly and graphic works of Dix, such as *War Cripples* (1920), *Prague Street* (1920), *The Match Seller* (1920), the triptychs *The War* (1929-32)¹² and *Metropolis* (1927-28), and his most ambitious and now lost painting *The Trench* (1920-23), that was featured in the infamous *Degenerate Art* exhibition in Munich in 1937.

Besides documenting the direct experience of facial mutilations in the battleground, Dix insisted on the repercussions these traumas had for the wounded within Weimar society. Moreover, he turned to the problem of care and assistance, both by criticizing the abandonment and discrimination of the veterans and by addressing the techniques of facial reconstructions, as in *Transplantation* (1924) [fig. 2], from *The War* series. The scene is evidently set in a hospital and is much less emotional than other of his representations of wounded in the face. The framing of this graphic piece echoes that of the photographs of *les gueules cassées* taken as medical documentation. The work was evidently realized based on a headshot of a patient.¹³ The centre of the composition is the wound of the sitter itself which, although terrifying to the viewer, still enables him to recognize the person and therefore empathize with the latter. The work is deprived of the acute sense of ridicule that many of his other pieces exploring this subject share, for instance, in the extant etching *War Cripples* (the painterly version of which was lost during the campaign against the Degenerate

⁶ Reznick 2004.

⁷ González-Ruibal 2022, 212.

⁸ Gonzalez-Ruibal 2018, 176.

⁹ Biro 2022.

¹⁰ Adamowicz 2019, 1-7.

¹¹ Funkenstein 2005.

¹² For a recent commentary on this artwork see the analysis by Bayer 2020.

¹³ Mentioned by Gehrhardt (2013, 261) and in a blog by Murray (2023, 99).

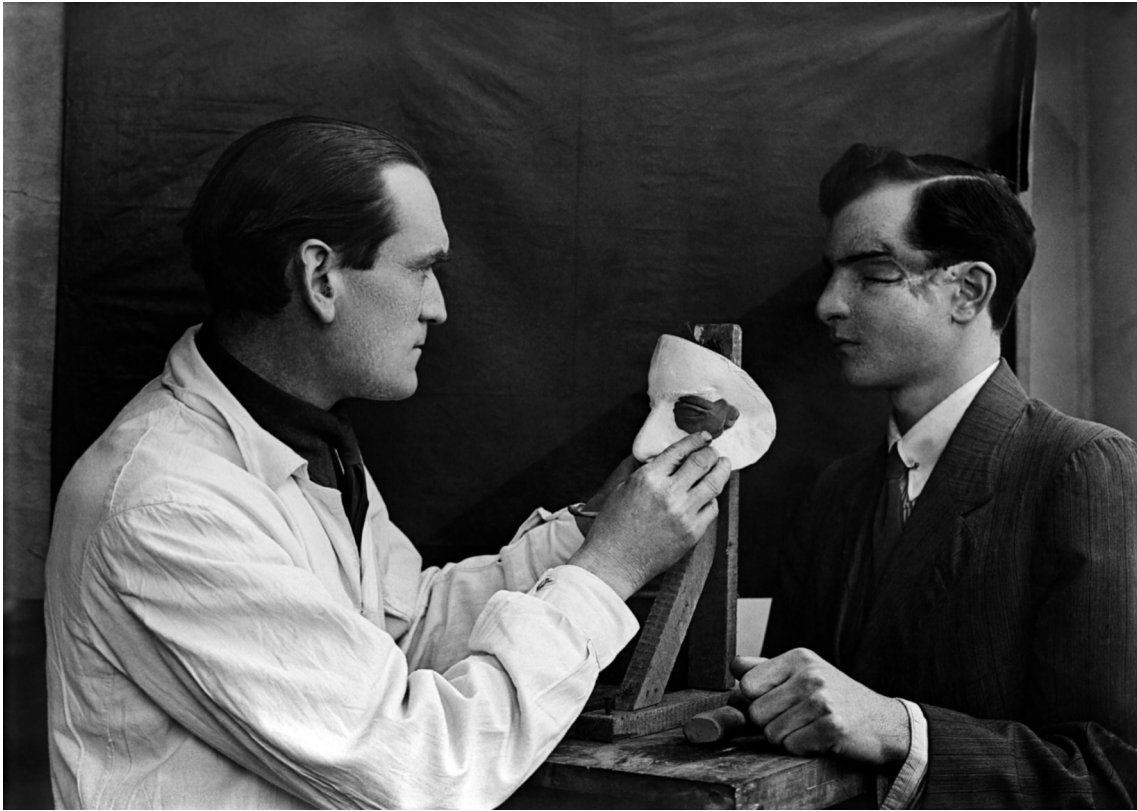


Figure 1 Captain Francis Derwent Wood with a patient, 3rd London General Hospital, 1910s. Photograph. Imperial War Museum Collections. © IWM Q 30456

Art) and *Skat Players* (1920). In the former, the image conveys the idea that the “machinery of war produced these human wrecks, but Dix’s depiction of their grotesque prostheses shows that peacetime technology is not able to put these men back together again”.¹⁴ Dix himself received several injuries during his service. His war diary encompasses more than six hundred drawings that chronicle the routine in the trenches, along with written testimonies.¹⁵ His desire to see the war with his own eyes was irresistible and disturbingly common among his peers. Some images from that experience were transformed by the artist into fifty etchings under the unvarnished title *The War* (1924). This project was considerably allusive to Francisco Goya’s *The Disasters of War* (1810-20). The series addresses the military environment and violence on a very individual level. In all his production that was concerned with the war and its aftermath, the destruction, rather than any other

agenda, becomes the key motif that Dix keeps returning to throughout the 1920s. For example, the folio *Wounded Man (Autumn 1916, Bapaume)* from *The War* portfolio shows the anguish of a soldier whose body and face are so badly injured that he is almost unrecognizable, either because of the damage to his face or because of the agonizing scream that comes through the hole, where his mouth used to be. In his *Skat Players* “the war is portrayed as a savage farce”.¹⁶ All three of the players suffer from severe facial mutilations and are covered in prosthetic devices. The wounded soldiers are presented as mechanized bodies swiftly playing cards with their prostheses. Dix uses a grotesque repertoire of means, which was typical for other artists like Grosz as well, but in *Skat Players*, he pushes it even more towards comicality¹⁷ by making the choreography of artificial limbs clumsy yet efficient enough to allow his sitters to play. In this painting, all the elements together form a vortex

¹⁴ Poore 2007, 32.

¹⁵ Karcher 1987, 16.

¹⁶ Karcher 1987, 33.

¹⁷ On the jaw of the player sitting to the left a sarcastic sticker that reads “Lower jaw: prosthesis trademark Dix: ‘Only authentic if featuring the picture of the inventor’” and is accompanied by the photograph in question (as cited in Gehrhardt 2015, 225).

of layers and colors, as if inviting the viewer to decipher the position of their limbs all over the canvas while observing its minor details, such as metal foil, playing cards and newspaper layouts glued to its surface.

Dorothy Price, in contrast to other scholars analyzing Dix's *Skat Players* as a work inspired by a real scene that he witnessed in the backroom of a Dresden café, calls for an even more political reading of this painting, discussing how it dealt with the issue of disability and often instrumentalized it.¹⁸ Interpreting the work as Dix's critique of the nationalistic and militarized culture, with its constructs of heroic patriotism enduring amid post-war capitalism, can provide a logical explanation for the sarcasm, cruelty, and exaggeration with which he depicted wounded veterans.¹⁹ In *Skat Players*, as well as in the *War Cripples* drypoint, they appear as monstrous puppets. Besides limb-injured figures in this image, there also is a soldier with a nervous tic that makes his body and face shiver (the movement is stressed by Dix in a drizzling futuristic effect of the simultaneous depiction of a sequence of instances, when parts of his body are trembling in the space), which was another form of trauma experienced by the servicemen. Dix's pitifulness functions as a counteract to the passiveness of the State that deprived the injured of prominence in the social sphere. The exclusion in his art is also represented through the scenes that might be deciphered by the viewer as the reduced opportunities of his characters in the choice of a partner due to their disabilities, as can be seen in *Prostitute and Disabled Veteran* (1923). Throughout his career, Dix mixed up violence and ugliness, often creating profoundly unconventional combinations, such as in his way of mixing up erotic subjects with the issues of poverty and disabilities.²⁰

Overall, the monstrous presence of Dix's *Skat Players* (1920) or in works such as *Transplantation*, were anti-militarist gestures that used the grotesque bodies to delineate the narrative of



Figure 2 Otto Dix, *Transplantation*. From the portfolio *The War*. 1924. Etching, aquatint, and drypoint. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. © Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

rejection, isolation and dehumanization being the result of the conflict. The latter reshaped the expressive research of the entire cohort of artists, but only a few of them took up the images of facial injuries, one of the most challenging cultural tropes of the era, transforming them into a subversive tool. The engagement of visual artists with this topic was in no small part supported by the standards expecting them to portray reality in a critical way, and possibly, to be an agent of change. These were the key factors that made this imagery live beyond the immediate artistic response to it in the 1920s.

¹⁸ Price 2019, 752-3.

¹⁹ Finemann 1999, 94.

²⁰ See Karcher 1984.

3 The Subject, Deformation, and the Affect

Facial injuries might be regarded as more distressful because they are more prone to make individuals struggle with recognizing themselves as human beings. Admittedly, most of the photographs of *les gueules cassées* were made in medical contexts with specific purposes, as the victims of such traumas might have surely been extremely hesitant to have their pictures taken in a less formal environment. There is a large space for the discussion of the affective dimension of the experiences related to facial mutilations, as evidenced by Jirsa.²¹ These deformations of WWI, according to him, being at the edge of representation, provoke the affective mechanisms bringing to the emergence of new 'disturbances' that inevitably start to pervade the aesthetic field.²² In some realms of post-WWI life, these experiences seemed to have been silenced, and the body acquired a new role in the cultural memory of WWI that was more about forgetting or idealizing. The ways it occurred through both art and film are sufficiently explored.²³ Nevertheless, the theory of affect might offer a deep understanding of how the face, both in daily communication and art, is a meeting point of different kinds of visibility, while

the formless comes about as an event of disrupted representation that triggers such affects as shock, fascination, confusion, horror, and uncanny which, in turn, intrude upon, shatter, remake, transform, and reinvent the hitherto recognizable forms.²⁴

Socially and culturally, the face represents one of the central elements of identity. Hence, the role of the face embedded linguistically in idioms, such as 'to lose face', 'to save face' or simply 'to face up', which is also broadly present in different languages. The face is a primary channel for communication and the expression of emotions. The inner conflict triggered by the face traumas concerns both the wounded and the observer. Intertwining the act of seeing and that of being visible, the wounds of these kinds challenge "both the gaze and the anthropological meaning of face"²⁵ and are, therefore, disrupting on the level of identity.

The way the body was challenged in the early twentieth-century avant-garde, in response to

the global military conflict, offered the subsequent generations of artists a mediation of that experience and an example of how to confront the universal traumatic events. A visual echo of *les gueules cassées* extended upon the artists coming of age during and after WWII, and some of them share similarities in the dramatic accent on the deformation and decomposition of the body. The provocative performances of Günter Brus saw him using his own body as canvas and sometimes as an instrument of violent secular exorcism. Brus' actions, such as *Vienna Walk* (1965), often staged in the public space, balanced between self-mutilation and celebration of individual freedom. Meanwhile in Francis Bacon's work, deformation often appears as a metaphor for the impermanence of existence, taking the form of blurry portraits formally recalling the wounded faces of World Wars combatants, albeit not showing any actual physical injuries. He translated the appearances of his sitters into twisted, almost phantom presences, because he deemed it to be the only way he could really 'record' their 'appearance' and reveal their personalities in the constant transition. The artist wondered why this approach might have been misunderstood by his models and the public: "people believe - simple people at least - that the distortions of them are an injury to them".²⁶

Deformation admittedly suggests his effort to flee the mimetic framework and challenge the gaze of his viewers together with their presumptions about identity.

Whether the distortions which I think sometimes bring the image over more violently are damage is a very questionable idea. I don't think it is damage. You may say it's damaging if you take it on the level of illustration. But not if you take it on the level of what I think of as art. One brings the sensation and the feeling of life over the only way one can. I don't say it's a good way, but one brings it over at the most acute point one can.²⁷

The viewer of his work is confronted with the strength of his expressive choices and the physicality of the faces and bodies he depicts, making

²¹ Jirsa 2019; 2022, 23-42.

²² Jirsa 2022, 25.

²³ See, for example, Carden-Coyne 2009, 82-93.

²⁴ Jirsa 2022, 35.

²⁵ Jirsa 2022, 26.

²⁶ Bacon in Sylvester 1975, 40-1.

²⁷ Bacon in Sylvester 1975, 43.

this contact nearly violent.²⁸ Bacon was also fascinated by real forms of disability, as seen in his 1975 work *Portrait of a Dwarf*. Of utter importance is the fact that deformed faces in his works are often unveiled as self-portraits, making them even stronger as a potential symbol of interior conflict, suffering and a way of surviving a collective trauma. Bacon

himself was rather elusive in attributing those immediate connotations to his paintings. However, it is evident that his aim was to evoke ambiguity and anguish at once. In this sense, the mechanisms he resorts to are close to those that provoked the unrest of the public confronted with the wounds of *les gueules cassées* after WWI.

4 Prosthetics and Disability in Twentieth-Century Visual Discourses

The way disability is narrated and visualized in literature, art, film, and media culture overall is a complex issue, presently targeted by scholars of many disciplines. For the last decades, there has been growing attention to the problematic of the category of 'disabled', its arbitrary nature and its tight relation to the consensus about the norms surrounding the body, especially when used outside of strictly medical circumstances. The discussion balances on the edge between medical research and the humanities, and the perspectives deserving attention range from 'visibility' to human rights.²⁹ Many scholars, in fact, trace the origins of the debate about art and disability to *les gueules cassées*. However, in the Interbellum period, despite the intensity of the phenomenon discussed above, the number of artists who responded to what occurred was comparatively modest. Given its scale and its affective and emotional implications, it is indeed staggering how superficial the reaction in European artistic modernism was. The body mostly continued to be narrated and represented in figurative media as an integral whole and unchallenged entity. Neither in mainstream art, which paradoxically used a particularly conventional aesthetic when asserting its commemorative functions in relation to the war, nor in the avant-garde movements was there a full-scale debate addressing the decomposition of the body experienced by the WWI generation, while the artists who articulated a critical statement did so with a striking deal. The aesthetic of a deformed or fractured body, as it is widely recognized, persisted in Surrealism, appearing in the work of Hans Bellmer and André Masson, among others, but in

any case, as Philippe Dagen has claimed, the intensity of the reaction to these traumas and its political memory were notably less intense in visual arts than in literature. Overall, in the visual discourse, the rapidity of 'forgetting', which is explicit in the wave of aesthetic conservatism that was at the roots of the canons of war monuments as well as of the agenda of the modernist movement of *rappel à l'ordre*, represents an intriguing cultural phenomenon, which was highlighted by several scholars.³⁰

Within the work of the artists active in the Russian Empire, and later in the Soviet cultural space, the issues of the cultural transformation experienced by the body throughout those years, let alone body injuries of the veterans and even more specifically facial mutilations, have a strikingly scant presence.³¹ The reasons for this absence, disproportionate to the social and political repercussions of the conflict, revolutions and civil war, are yet to be researched. One of the few artworks showing the wounded in that context is Iurii Pimenov's *The Invalids of War* (1926) [fig. 3]. The deformed bodies and horrifyingly altered expressions of the two characters move towards the viewer from the centre of the canvas as a single zombie-shaped mechanized monster. An interesting detail in this work is how the devastated architecture and landscape behind the figures echo their disfigured bodies.³² The figure of a disabled person remained extremely problematic and marginalized throughout the entire Soviet cultural history. The maimed veteran is virtually absent in the art of Socialist Realism, although having a place in the literary field, despite mostly serving

²⁸ Van Alphen 2019, 167.

²⁹ See among others Davis 2017.

³⁰ Dagen 1996; Adamowicz 2019, 48; Carden-Coyne 2009, 110-59.

³¹ While an illustrious graphic project of the avant-garde artist Natalia Goncharova *Mystical Images of War* (1915) addresses the turmoil of WWI, decomposed bodies only appear in these prints in the form of skeletons as the artist avoids excessive subversion or any skepticism in the way she addresses violence. Throughout the 1910s the real wounded body appeared sporadically in the art with the propaganda function, such as a poster by Leonid Pasternak, *Help the War Victims* (1914), or Aleksandr Moravov's *Donate for a Home for Maimed Warriors* (1916), produced for a charity under the aegis of the Red Cross, but never pushed the limits of a general patriotic narrative.

³² Degot' 2000, 111.



Figure 3 Iurii Pimenov, *The Invalids of War*. 1926. Oil on canvas. State Russian Museum, St Petersburg, ZhB-994

as an obstacle a Soviet hero overcomes in the name of the State.³³ Following WWII, the exclusion of the wounded outside of this cliché is, nonetheless, evident in the lack of support of the disabled soldiers, which also revealed a gap between the post-war propaganda and the implementation of the welfare policies by the Soviet State.³⁴

Another echo of *les gueules cassées* imagery was the way the cultural trope of the 'disabled villain', widely spread in literature and early film, particularly present in German Expressionism and American horrors of the 1930s, was destabilized and at once alimanted by it. The expressive repertoire evoking a villain as a body with deformed or exaggerated features in twentieth-century visual arts can also be tracked in the masterpieces, such as the silent film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) by Robert Wiene (1873-1938), starring Conrad Veidt (1893-1943). Veidt also made an iconic performance in the American production *The Man Who Laughs* by Paul Leni (1928) [fig. 4]. The film based on the eponymous novel (1869) by Victor Hugo, featured Veidt as Gwynplaine and is particularly remarkable for his make-up conveying an eerie smile, the result of childhood mutilation. Though the film was not a horror, Veidt's character is well-known to be

a precursor of Joker from the Batman comics and films.³⁵ The grotesque appearance of Gwynplaine makes him repulsive, but Hugo's masterplan of the novel reverses the regular associations between the image and the meaning, making the ugly appear as good and not evil and thus radically challenging his readers' presumptions.³⁶

Literature and film of the twentieth century abounds with examples of disabled villains, ranging from Nosferatu to Dr. No in James Bond's inaugural film to Voldemort in the Harry Potter franchise. These characters are often composed of a set of discriminatory stereotypes, making the motif itself admittedly abusive. The aggression that is attributed to such characters is often left without explanation within the storyline or is simply presented as a desire for revenge, making the combination of physical disfiguration and malice seem immanent and natural. Moreover, here social exclusion also appears as an essential motif and a result of the two features of the character. As it happens when the villain in the story is a foreigner, the scheme with visible disabilities addresses the most banal instincts of the viewer or reader: a non-recognition pattern, the refusal of the Other with ugly features.

33 McCallum 2015, 260-1.

34 Fieseler 2005. The sensibility towards the war veterans back in the late 1910s and 1920s in Russian society was low as recently discussed by Sumpf 2022.

35 Cashill 2019.

36 Girard 1965, 50.



Figure 4
Paul Leni,
The Man Who Laughs,
1928, silent film.
Universal Pictures. Still

5 Contemporary Re-activation of the Trope in Curating and Installation Art

Recently, there has been a notable rise of interest in the heritage of *les gueules cassées* and other historical imageries of modernity relatable to collective traumas, from both curators and artists. One of the exhibition projects that reactivated the subject was *les gueules cassées: Scars from the Great War in Contemporary Art* held at Kunsthalle Mainz in 2014, co-curated by Markus Schinwald who represented Austria at the 2011 Venice Biennale. Schinwald was also one of the contributing artists - his compositions having an appearance of nineteenth-century upper-middle class portraiture were 'corrected' or 'repaired' with prostheses, scars, metal hinges and other elements suggesting the loss of facial and possible individual integrity. The Mainz exhibition commemorated the centenary of the beginning of WWI through a selection of contemporary practices interrogating the relation between body and collective memory. Many artists in this show turn significantly to arterial and historical research nonetheless freely interpreting the past and using it as a tool for addressing present-day issues. As to the curatorial

speculation within this project, it attempted to provide contemporary production with a genealogy tracing back to the modernist era, while choosing a strong visual motif of *les gueules cassées* as a signifier for the sense of brokenness: the body with the marks as a metaphor of identity crisis. In the case of deformed facial features, the motif doubtlessly persisted in modern art but the re-activation of *les gueules cassées* imagery is more related to the same aspects that fascinated the artists in the 1920s, namely its transgressive potential, the ability to shock and challenge the viewer.

It appears, for example, in the installations of French-Algerian artist Kader Attia and Israeli artist Yael Bartana, and their approaches, while formally different, feature some common dynamics.³⁷ The video installation *Entartete Kunst Lebt* (Degenerate Art Lives), realized by Bartana in 2010, is another example where *les gueules cassées* were openly used by an artist as a motif acquiring new connotations. In this animation featuring an army of wounded, with countless prostheses instead of limbs, dressed in ripped military

³⁷ Both of their practices have been recently commented by Marno (2017; 2020; 2022) in relation to the early twentieth-century sources the two artists use in their work.

uniforms, Bartana dwelled on the imagery of Otto Dix's works,³⁸ aiming at translating some mockery effect with the awkwardness of their movements. The poetics of her film was examined by Marno, who emphasized how by appropriating the figures of the disabled servicemen in Dix's work, Bartana conveys a radically new meaning, making these broken bodies relate to contemporary Israeli history.³⁹ The parading invalids in the *War Cripples* seem to be at once a dance macabre and mechanic dolls performance, and this effect, already present in the original image, was replicated and reinforced by Bartana. Bartana's invalids march in an abstract space,⁴⁰ but even if they appear eternal, they do not exist outside of history. The story of Dix's lost painting enters to make part of Bartana's work: the army of walking dead or half-dead parade as a memory of a destroyed and suppressed voice, that criticized the ardent turn-of-the-century militarism. Hers is a work that wishes to produce a universal caution sign against human in-dole to resort to violence.

Attia incorporated the subject in his 2012 work *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*. He replicated the effects and the discursive qualities of the images of the WWI injured servicemen, by arranging them in a monotonous slideshow. This decision echoed the mechanisms put in action by the artists of the 1920s, by making them a critical and at once silent statement on the atrocities of armed conflicts and their impact on individuals and their bodies. However, in comparison with the work of Bartana, he opts for documentary, photographic material to enact the impression that those images speak for themselves. Yet, through this deliberative effect, the wounded in Attia's work become a visual element encompassing coloniality and the idea of healing. This

installation was presented in 2012 at *documenta 13*, curated by Carolyn Christov-Bakargiev, and was his breakthrough. Attia works with the idea of displacement, critically looking at the presumed link between history and its material presence in the objects, and has long been interested in the subject of recovery.

Concurrently, there are numerous artists who work with prostheses, sometimes calling attention to the need for major sensibility regarding disabilities and sometimes building up on the legacy of Donna Haraway's ideas about the body. Moreover, there is a growing presence of reflections about the way the human body relates to technology or bacteria and how even digital realities challenge the presumed integrity of the human being on the ontological level in artistic practice alongside the broader philosophical debate on the post-human condition. Due to the possibility of formal juxtapositions of early twentieth-century art machine aesthetic and post-modern cyborgs, *les gueules cassées* and contemporary prosthetic bodies, being united by the understanding of the body as an entity that can be extended,⁴¹ have lately been brought together in several large-scale exhibition projects. Indeed, the 2022 edition of the Venice Biennale curated by Cecilia Alemani offered, among others, a thematic selection of artworks ranging from Constructivist costume design to Dada sculpture and Thomas Edison talking dolls, grouped together under the subtitle *The Seduction of the Cyborg*, a reference to an eponymous 1994 video art piece by American digital art pioneer Lynn Hershman Leeson. Remarkably, the curator's sensibility, which made her associate the photographs of Coleman Ladd's masks for *les gueules cassées* and the cyborg imagery, was reminiscent of the way wounded bodies appeared in Dix's mechanical carnival of *Skat Players*.

38 The painting version of *War Cripples* was destroyed by the Nazis, hence the title of Bartana's installation.

39 Marno 2017, 119.

40 Marno 2017, 26.

41 Feuvre 2016.

Bibliography

- Ackerman, A. (2016). "Redonner visage aux gueules cassées. Sculpture et chirurgie plastique pendant et après la Première Guerre mondiale". *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, 41(1), 5-21. <https://doi.org/10.7202/1037548ar>.
- Adamowicz, E. (2019). *Dada Bodies: Between Battlefield and Fairground*. Manchester.
- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh.
- Bayer, M. (2020). "Der Krieg: Otto Dix's War Triptych, Memory, and the Perception of the First World War". Winter, J.M. et al. (eds), *Portraits of Remembrance: Painting, Memory, and the First World War*, Tuscaloosa.
- Biernoff, S. (2011). "The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain". *Social History of Medicine*, 24(3), 666-85. <https://doi.org/10.1093/shm/hkq095>.
- Biro, M. (2022). "The Cyborg as Producer". Alemani, C. et al. (eds), *Biennale Arte 2022: The Milk of Dreams = Exhibition catalogue* (Venice, La Biennale di Venezia, 23 April-27 November 2022). Venice, 500-5.
- Broderick, M.; Traverso, A. (eds) (2010). *Trauma, Media, Art: New Perspectives*. Newcastle-upon-Tyne.
- Cachia, A. (2017). "Disabling Surrealism. Reconstituting Surrealist Tropes in Contemporary Art". Millett-Gallant, Howie 2017, 132-54.
- Carden-Coyne, A. (2009). *Reconstructing the Body: Classicism Modernism and the First World War*. Oxford.
- Cashill, R. (2019). "Review of *The Man Who Laughs*, by C. Laemmle, P. Leni, & J.G. Alexander". *Cinéaste*, 44(4), 66-7.
- Cork, R. (1994). *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*. New Haven.
- Dagen, D. (1996). *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Paris.
- Davis, L.J. (2017). "The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema". Waldschmidt, A.; Berressem, H.; Ingwersen, M. (eds), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld, 39-50. <https://doi.org/10.14361/9783839425336-005>.
- Degot', E. (2000). *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moskva.
- Derlon, B.; Jeudy-Ballini, M. (2015). "Appropriations et réparations dans l'œuvre de Kader Attia". *Cahiers d'anthropologie sociale*, 12(2), 77-94.
- Eco, U. (2007). *Storia della bruttezza*. Milano.
- Feo, K. (2007). "Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War". *Journal of Design History*, 20(1), 17-27. <https://doi.org/10.1093/jdh/epl039>.
- Feuvre, L. (2016). "Extending Bodies". *Tate Etc*, 36. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-36-spring-2016/extending-bodies>.
- Fieseler, B. (2005). "The Bitter Legacy of the 'Great Patriotic War': Red Army Disabled Soldiers under Late Stalinism". Furst, J. (ed.), *Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention*. London; New York, 46-61.
- Finemann, M. (1999). "Ecce Homo Prostheticus". *New German Critique*, 76, Special Issue, *Weimar Visual Culture*, 93-6. <https://doi.org/10.2307/488659>.
- Fischer, L.-P. et al. (eds). "Les gueules cassées représentées par de grands peintres (O. Dix – G. Grosz – R. Freida): la défiguration en histoire de l'art". *Histoire des Sciences Médicales*, 41(4), 337-46.
- Freud, S. [1919] (1959). "The Uncanny". *Sigmund Freud. Collected Papers*. Authorized Translation Under the Supervision of J. Riviere. New York.
- Funkenstein, S.L. (2005). "A Man's Place in a Woman's World: Otto Dix, Social Dancing, and Constructions of Masculinity in Weimar Germany". *Women in German Yearbook*, 21, 163-91. <https://doi.org/10.1353/wgy.2005.0003>.
- Gehrhardt, M. (ed.) (2015). *The Men with Broken Faces: "Gueules Cassées" of the First World War*. Bern.
- Gehrhardt, M.I.S. (2013). *The Destiny and Representations of Facially Disfigured Soldiers During the First World War and the Interwar Period in France, Germany and Great Britain* [PhD Dissertation]. Exeter.
- Girard, R. (1965). "Monstres et demi-dieux dans l'oeuvre de Hugo". *Symposium*, 19(1), 50-7. <https://doi.org/10.1080/00397709.1965.10732844>.
- Gonzalez-Ruibal, A. (2018). *An Archaeology of the Contemporary Era*. London.
- González-Ruibal, A. (2022). "Object Worlds". Wilkie, L.A.; Chenoweth, J.M. (eds), *A Cultural History of Objects in the Modern Age*. Vol 6. London, 203-23. <https://www.e-flux.com/announcements/31477/les-gueules-casses-scars-of-the-great-war-in-contemporary-art/>.
- Hutchison, M.; Trout, S.; Winter, J.M. (2020). *Portraits of Remembrance: Painting Memory and the First World War*. Tuscaloosa.
- Jirsa, T. (2015). "Facing the Faceless: The Erased Face as a Figure of Aesthetic and Historical Experience". *Czech and Slovak Journal of Humanities*, 5(1), 104-19.
- Jirsa, T. (2019). "Affective Disfigurements: Faceless Encounters between Literary Modernism and the Great War". Van Alphen, Jirsa 2019, 121-42. https://doi.org/10.1163/9789004397712_008.
- Jirsa, T. (2022). *Disformations: Affects, Media, Literature*. New York.
- Jones, D.H. (2016). "From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's Continuum of Repair". *Journal of War & Culture Studies*, 10(1), 66-81. <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1219585>.
- Jones, D.H.; Gehrhardt, M. (eds) (2017). "Introduction: The Legacy of the Gueules Cassées: From Surgery to Art". *Journal of War & Culture Studies*, 10(1), 1-6. <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1221204>.
- Karcher, E. (1984). *Eros und Tod im Werk von Otto Dix: Studien zur Geschichte des Körpers in den Zwanziger Jahren*. Münster.
- Karcher, E. (1987). *Otto Dix*. Transl. by J. Ormrod. New York.
- Lubin, D.M. (2008). "Masks, Mutilation, and Modernity: Anna Coleman Ladd and the First World War". *Archives of American Art Journal*, 47(3-4), 4-15. https://doi.org/10.1086/aaa.47.3_4.25435155.
- Marno, A. (2017). "The Disabled Veteran of World War I in the Mirror of Contemporary Art. The Reception of Otto Dix's Painting *The Cripples* in Yael Bartana's film *Degenerate Art Lives* (2010)". Millett-Gallant, Howie 2017, 119-31.

- Marno, A. (2020). "Chapter 10 War, Surgery and the Face: On the Perception of Photographs of Face Injured Soldiers of World War I in Present Art". Jakob, F.; Presiado, M. (eds). *War and Art*. Leiden, 231-54. https://doi.org/10.30965/9783657702923_011.
- Marno, A. (2022). "Facially Disfigured Veterans of World War I in Present-Day Art: An Art Historical Analysis against the Background of Medical History". Millett-Gallant, Howie 2022, 157-71.
- McCallum, C.E. (2015). "Scorched by the Fire of War: Masculinity, War Wounds and Disability in Soviet Visual Culture, 1941-65". *The Slavonic and East European Review*, 93(2), 251-85. <https://doi.org/10.5699/slavesteurerev2.93.2.0251>.
- Millett-Gallant, A.; Howie, E. (eds) (2017). *Disability and Art History*. Abingdon; New York.
- Millett-Gallant, A.; Howie, E. (eds) (2022). *Disability and Art History from Antiquity to the Twenty-First Century*. Abingdon; New York. <https://doi.org/10.4324/9781003048602>.
- Murray, A. (2023). *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936*. London; New York.
- Poore, C. (2007). *Disability in Twentieth-Century German Culture*. Ann Arbor.
- Price, D. (2019). "A 'Prosthetic Economy': Representing the 'Kriegskrüppel' in the Weimar Republic". *Art History*, 42(4), 750-79. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12459>.
- Reznick, J.S. (2004). "Prostheses and Propaganda: Materiality and The Human Body in the Great War". Saunders, N.J. (ed.), *Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*, London; New York, 51-61.
- Saunders, N.J. (2004). *Matters of Conflict: Material Culture Memory and the First World War*. London.
- Somers, L.M. (2022). "Aesthetics of Disability and the Hybrid Body in Louise Bourgeois's *Femme Maison*". Millett-Gallant, Howie 2022, 204-24.
- Sontag, S. (2013). *Regarding the Pain of Others*. London.
- Springer, P. (2002). *Hand and Head: Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*. Berkeley.
- Sumpf, A. (2022). *The Broken Years: Russia's Disabled War Veterans, 1904-1921*. Cambridge. doi:10.1017/9781009047296.
- Sylvester, D. (1975). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. London.
- Van Alphen, E. (1993). *Francis Bacon and the Loss of Self*. Cambridge.
- Van Alphen, E. (2019). "Chapter 8 Reading for Affects: Francis Bacon and the Work of Sensation". Van Alphen, Jirsa 2019, 163-76. https://doi.org/10.1163/9789004397712_010.
- Van Alphen, E.; Jirsa, T. (eds) (2019). *How to Do Things with Affects*. Leiden.

«Nudi trasfigurati da una strana metamorfosi» La scultura di Alberto Viani intorno alla metà degli anni Quaranta

Emanuele Greco
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract The essay examines a group of Alberto Viani's sculptures, created around the mid-1940s, and characterized by a surrealist declination of the theme of 'metamorphosis'. In this surrealist context, the theme of 'metamorphosis' is interpreted as a hybridization of the human figure with the vegetal, animal and mechanical world. Moreover, the essay intends, on one hand to identify the various visual sources used by the sculptor, on the other, it aims to define the importance of the theme of 'metamorphosis' itself. In particular it reflects on the interpretations proposed by the different artists studied by the sculptor (such as Hans Arp, Pablo Picasso, André Masson, Renato Bioroli), and the role they played on the imaginative freedom, in an abstract sense, of Viani's oeuvre.

Keywords Viani. Picasso. Arp. Masson. Bioroli. Metamorphosis. Forties. Biomorphical Abstraction.

Sommario 1 Il 'corpus parentetico' di Viani. – 2 Viani assistente di Martini in crisi. – 3 Viani e la «metamorfosi della visione». – 4 Fonti metamorfiche per Viani intorno alla metà degli anni Quaranta. – 4.1 Picasso surrealista. – 4.2 Arp scultore. – 4.3 Le metamorfosi di Masson e di Bioroli.

1 Il 'corpus parentetico' di Viani

Nel catalogo della retrospettiva di Alberto Viani (1906-89), tenutasi a Mantova nell'autunno del 1990, Pier Carlo Santini tentava di delineare per la prima volta l'intero percorso dello scultore, classificandone sistematicamente tutta la produzione plastica in una sorta di catalogo generale - non privo di errori e imprecisioni -, cui seguiva anche un'iniziale schedatura dei disegni e delle armature in ferro realizzati dall'autore.

Nel percorso di Viani, «di continuità che è insieme però di svolgimento»,¹ Santini individuava una fase, collocabile tra il 1944 e il 1946, che definiva 'parentetica', in quanto, a detta dello studioso, l'artista tornava senza un apparente motivo, dopo l'importante prima personale svoltasi alla Piccola Galleria di Venezia nell'estate del 1944, a porsi il

problema della propria identità di scultore. In quella fase, Santini individuava un corpus di opere (Santini 32-40), che indicava appunto come 'parentetico', in quanto costituito da sculture nettamente distinte dalle precedenti per una maggiore tensione astratta. E aggiungeva: «qui, come poi succederà ripetutamente più tardi, l'andamento plastico svela discrepanze, accentuazioni, articolazioni, moti assai più evidenti e marcati».² Come rilevava ancora lo studioso, la difficoltà maggiore di questo corpus di opere risiedeva nel fatto che la quasi totalità dei gessi era andata dispersa o distrutta, sebbene alcuni fossero stati pubblicati nella prima monografia edita dalla Galleria della Spiga nel 1946, mentre almeno uno compariva nella sala del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948.

¹ Santini 1990, 18. Per fare riferimento alle opere di Viani, da qui in avanti sarà indicato tra parentesi Santini seguito dal numero di catalogo.

² Santini 1990, 20.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-10
Accepted 2023-10-16
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Greco | 4.0



Citation Greco, E. (2023). «Nudi trasfigurati da una strana metamorfosi». La scultura di Alberto Viani intorno alla metà degli anni Quaranta. *Venezia Arti*, 32, 105-120.

Il corpus individuato da Santini, a cui si potrebbero aggiungere per completezza altre opere fino al 1948 (Santini 41-2, 46-8), rappresenta effettivamente una nuova fase di libertà immaginativa per l'artista, da cui egli sarebbe poi uscito con sculture dai profili spigolosi (Santini 49-53) intorno al 1950, e infine con un ritorno a una maggiore compattezza delle forme, di derivazione 'classica', che vedrà la sua più nota e fortunata realizzazione nella *Cariatide* del 1951 (Santini 57).

Contrariamente, almeno in parte, a ciò che afferma Santini, già nella monografia del 1946, il critico e sodale Giuseppe Marchiori,³ ripercorrendo il breve ma già intenso *iter* dello scultore - o almeno quello al tempo noto, ovvero dalla fine degli anni Trenta al 1946 -,⁴ individuava nella recentissima fase dell'artista, incarnata da opere come *Nudo* in marmo (Santini 42) [fig. 1] e *Nudo* in gesso (Santini 37) [fig. 2], entrambe del 1946,⁵ un cambiamento netto rispetto ai due periodi precedenti. Secondo Marchiori, infatti, la prima fase di Viani, identificabile con opere come *Torso virile* del 1939 (forse Santini 16), *Nudo femminile* del 1940 (forse Santini 15) e *Nudo* del 1941 (Santini 18), era impostata sulla scoperta di un modulo arcaico che sintetizzava la scultura come blocco monolitico. Nella seconda, invece, di cui esempi significativi erano *Torso femminile* del 1943 (forse Santini 26), *Torso* in marmo del 1945 (Santini 43) e *Nudo femminile seduto* in bronzo (Santini 21), si assisteva al superamento di questo schema attraverso l'invenzione del torso femminile, caratterizzato da una linea sinuosa che ne delineava la purezza essenziale del profilo. Nella terza fase, infine, si verificava un cambiamento decisivo: la trasformazione dei soggetti raffigurati fino ad allora, ovvero le figure umane, in qualcosa di totalmente differenti e inedito, che poteva avere natura simbolica o

animale, attraverso un processo di metamorfosi. Affermava infatti Marchiori:

S'è accennato più in su a forme monumentali: e tali sono queste architetture di sogni evocati per assunto analogico. Nudi che fioriscono e si espandono, e pur stanno in un equilibrio che non si trova in nessun'altra statua: nudi trasfigurati da una strana metamorfosi in simboli astratti e sessuali, e che occupano lo spazio con prepotente insolenza di grandi 'macchine' animali.⁶

Un concetto che Marchiori, sulla scia della riscoperta del pensiero di Henri Focillon,⁷ avrebbe ribadito pensando a opere di Viani dal 1945 in poi [fig. 3]⁸ in due scritti tra loro molto simili, uno in francese e l'altro in italiano, rispettivamente del 1950 e del 1953, dove centrale risultava proprio il concetto di 'metamorfosi' delle forme scultoree che da umane diventavano minerali e vegetali. Scriveva infatti nel 1950:

Ensuite, ce torse nu, cette 'figure' modelée d'après les Grecs, devient le point de départ vers une dernière métamorphose, qui aboutit à des formes minérales ou végétales, mais toujours dans le plan des compositions monumentales.⁹

E ancora similmente nel 1953:

Più avanti, il torso nudo, questa figura modellata sull'antico, ma con quale attenta sensibilità, asurge a forma monumentale, a composizione di masse di volumi, a piani diversi, contrapposti, e compie l'ultima metamorfosi, nella limpida fantasia dello scultore, fino a diventare, per analogia, forma minerale o vegetale, in ogni caso concreta, espressione concreta di una realtà poetica.¹⁰

3 Sul rapporto tra Marchiori e Viani si veda Del Puppo 2001. Su Marchiori e la scultura Fergonzi 1993.

4 Come è stato appurato da studi ormai storici, già agli inizi degli anni Trenta Viani aveva prodotto alcune interessanti sculture, oggi note solo in fotografia. Cf. Nonveiller 1992; Bianchi 2006.

5 Santini ritiene che il gesso dell'opera *Nudo* (Santini 42), poi esposta alla Biennale di Venezia del 1948, risalga al 1945.

6 Marchiori 1946, 25.

7 Nella monografia di Viani del 1950, Marchiori cita più volte *Vie des formes* (1934) di Henri Focillon. In particolare egli riporta il brano di chiusura del volume, dove è presente il concetto di *métamorphoses*: «Il [Viani] sait bien que 'dans ces mondes imaginaires, dont l'artiste est le géomètre et le mécanicien, le physicien et le chimiste, le psychologue et l'historien, la forme, par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté'». Cf. Marchiori 1950, s.n. La citazione è ripresa da Focillon 1934, 95.

8 Le opere che Marchiori ricorda in questi due testi sono: *Nudo seduto* del 1948 (forse Santini 48), due *Nudi* del 1948 (Santini 46 e 47), due *Nudi* del 1949 (Santini 51 e forse 49), e *Nudo seduto* del 1949 (Santini 50).

9 Marchiori 1950, s.n.

10 Marchiori 1953, 38.



Figura 1 Alberto Viani, *Nudo*. 1946. Marmo, h 101 cm. Già collezione Vittorio Meneghelli, Johannesburg. Da Santini 1990, fig. 42, 83

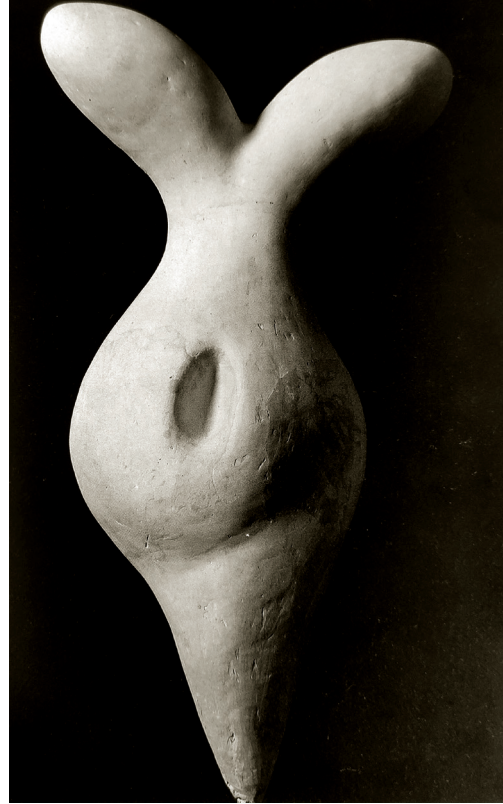


Figura 2 Alberto Viani, *Nudo*. 1946. Gesso, h 150 cm. Opera distrutta. Da Santini 1990, fig. 37, 77

2 Viani assistente di Martini in crisi

Se si considera attendibile la testimonianza di Marchiori del 1946,¹¹ le 'prime' opere plastiche di Viani a fine anni Trenta, identificate con il *Torso virile* del 1939 (Santini 16) e il *Torso femminile* del 1940 (Santini 15), sembrerebbero ancora profondamente influenzate dalla lezione di Arturo Martini, lo stesso scultore che il giovane artista si era scelto come maestro fin dagli anni formativi all'Accademia veneziana, tra il 1929 e il 1933. Certamente durante la fase di apparente inattività, tra il 1934 e il 1938, Viani aveva avuto modo di documentarsi e sperimentare, soprattutto nell'attività grafica - ma forse anche nella plastica -, un linguaggio più libero, che affondava le radici nella ricerca surrealista. Infatti, a partire dal 1937 lo scultore, insieme al pittore Giuseppe Santomaso, iniziò a frequentare lo stimolante circolo culturale del Cavallino, animato dall'editore, gallerista e collezionista Carlo Cardazzo, il

quale nella sua abitazione veneziana conservava una fornita biblioteca orientata in particolare al Surrealismo.¹² Dal dicembre del 1939, Viani aveva iniziato a occuparsi della veste grafica delle prime edizioni del Cavallino. Se il logo della casa editrice era probabilmente di Giuseppe Cesetti, il raffinato corsivo di gusto 'infantile', che avrebbe contraddistinto le copertine delle prime pubblicazioni, era sicuramente opera di Viani. Inoltre Cardazzo aveva affidato all'artista la realizzazione del frontespizio per *I sette giorni* di Massimo Bontempelli [fig. 4],¹³ un testo pubblicato nel *Numero Unico del Cavallino* del marzo del 1940,¹⁴ di cui Viani creò anche la copertina con una soluzione grafica vicina a quelle di Joan Miró; pubblicazione che rappresenterà il più importante lavoro editoriale della casa editrice negli anni Quaranta. Per quel testo ironico e fantastico di Bontempelli, l'artista realizzò un disegno dalle evidenti

¹¹ Cf. Marchiori 1946.

¹² Cf. Bianchi 2006, 25 nota 12.

¹³ Cf. Bianchi 2006, 25 nota 8.

¹⁴ *Numero Unico del Cavallino* 1940.

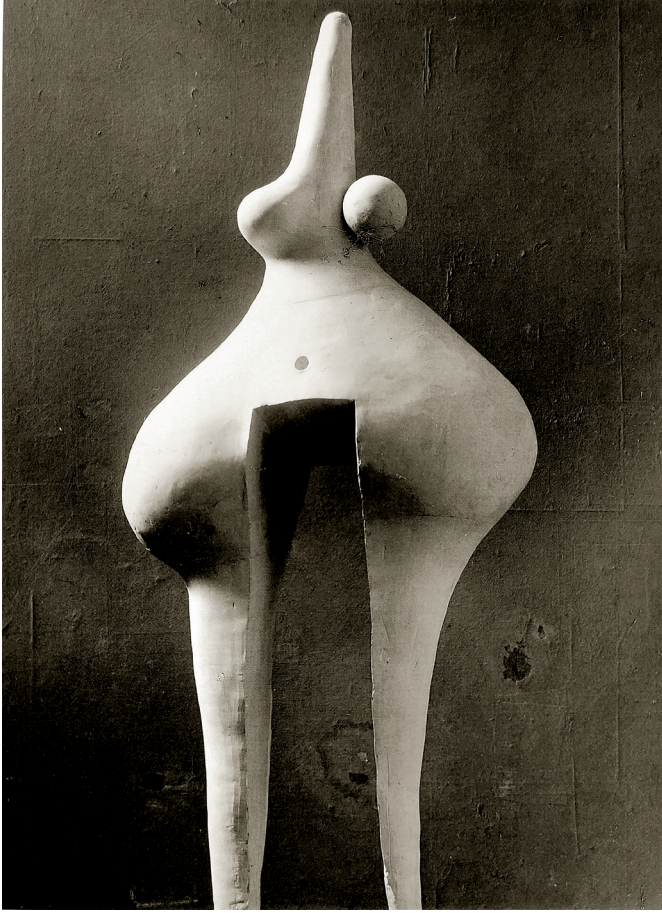


Figura 3 Alberto Viani, *Nudo*. 1948. Gesso, h 200 cm. Opera distrutta. Da Santini 1990, fig. 46, 87

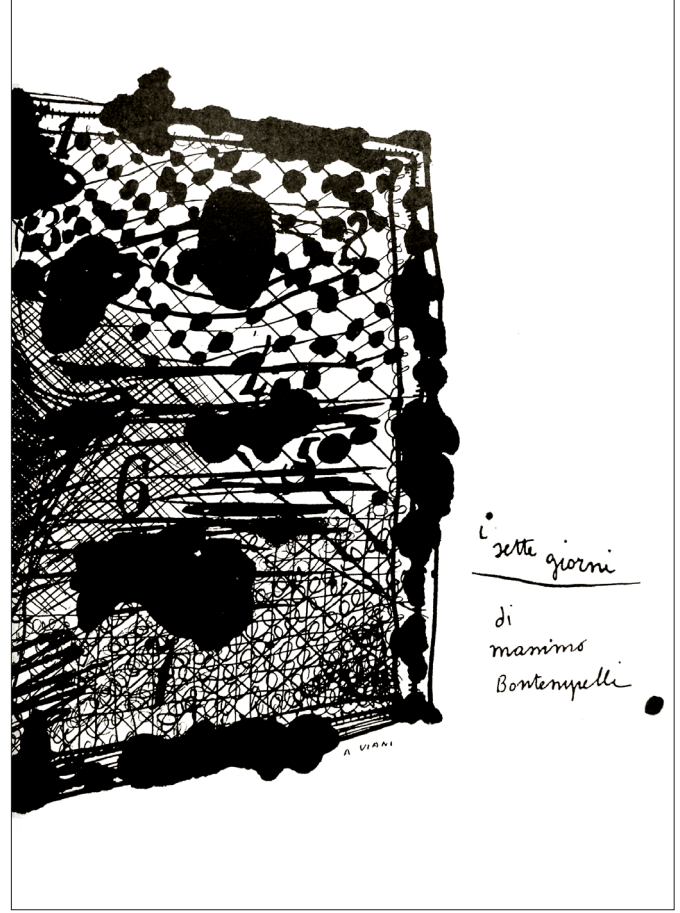


Figura 4 Alberto Viani, illustrazione per *I sette giorni di Massimo Bontempelli*. 1940. Da *Numero Unico del Cavallino* 1940, 35

suggerzioni surrealiste con macchie specchianti, segni e spirali.

Appare chiaro come allora nell'artista fossero presenti varie tendenze di ricerca espressiva. Mentre nella grafica e nel disegno egli si sentiva libero di sperimentare fino a far proprie le tecniche dell'automatismo surrealista, per quanto riguarda la scultura, invece, si sentiva ancora legato a una tradizione che, seppur moderna e anti-accademica come poteva essere quella martiniana, egli aveva scelto e da cui non intendeva distaccarsi, forse per non smarrire la propria identità di scultore.

Non sembrerà strano, quindi, che le sculture realizzate da Viani tra la fine degli anni Trenta e gli inizi dei Quaranta abbiano ancora come principali interlocutori le opere di Martini, che proprio

in quegli anni frequentava assiduamente Venezia.¹⁵ Inoltre, ottenuta la cattedra all'Accademia di Belle Arti già alla fine di dicembre del 1941 - le sue lezioni però inizieranno solo nel novembre del 1942 -, Martini rimarrà stabilmente nella città lagunare fino al suo allontanamento, avvenuto per epurazione dopo la Liberazione, nell'estate del 1945. In questi anni, quindi, Viani ebbe modo di frequentare le lezioni di Martini, con il quale instaurò un rapporto sempre più stretto, guadagnandosi presto la sua stima, che culminerà con la chiamata come assistente alla cattedra di Scultura nell'ottobre del 1944; cattedra che egli poi ricoprirà, in qualità di supplente, anche dopo la scomparsa del maestro, fino al settembre del 1947.¹⁶ La più alta manifestazione di apprezzamento è in ogni caso la poesia che Martini dedicò allo scultore per la

¹⁵ Sul clima a Venezia nei primi anni Quaranta si veda Nonveiller 1999.

¹⁶ Cf. Appella 2006; Pezzetta 2016, 156.

sua prima personale nel 1944,¹⁷ testo, poi, ripubblicato nella monografia del 1946.¹⁸

In quel periodo, inoltre, l'esempio di Martini poteva risultare ancora più stimolante e fruttuoso per Viani, poiché l'artista stava attraversando la fase più critica di quella 'crisi',¹⁹ iniziata nel 1939 dopo alcune straordinarie fatiche monumentali, che lo spingeva a interrogarsi sul significato e il valore artistico della scultura, e allo stesso tempo lo incitava a ricercare un rinnovamento nel linguaggio plastico che potesse liberare la scultura dalla statuaria, che egli sentiva adesso come inadeguata. Viani, quindi, partecipava da vicino alla crisi del maestro, e nel frattempo era coinvolto nel dibattito che si andava man mano instaurando tra Martini e il giovane pittore e assistente Mario Deluigi²⁰ su tematiche quali il volume, la forma, la luce, l'ombra. Questa crisi, come è noto, porterà Martini alla stesura di *La scultura lingua morta*,²¹ un testo teorico e critico intenso, pubblicato per la prima volta a Venezia nel maggio del 1945.

Al momento del ritorno all'attività scultorea, nel 1939, Viani si concentrava sulla figura umana, ripresa come un frammento - ma in sé completo - dalla tradizione greca del periodo arcaico o cicladico, che egli tendeva a far diventare, attraverso un processo astrattivo, una forma ideale e assoluta. In questo frangente, l'esempio di Martini diventava utile per Viani, perché proprio dall'opera di quest'ultimo egli poteva cogliere la dimensione umanistica del fare scultura, sebbene egli sentisse più forte e netto, rispetto al maestro, il distacco dall'antico. Questo atteggiamento permetteva a Viani da un lato un accostamento più testuale e filologico ai *kouroi* arcaici, dall'altro una maggiore libertà di rivisitarli. Inoltre, da qui nasceva l'esigenza di confrontarsi non solo con l'antichità classica ma anche con altre esperienze, comprese quelle d'avanguardia, tenendo ferma però la direzione della propria ricerca.

Torso virile del 1939 (Santini 16) e *Torso femminile* del 1940 (Santini 15), opere di ascendenza cicladica contrassegnate da forti segni incavati, sembravano rimandare alla stessa modalità di creazione scultorea dei greci arcaici, su cui anche Martini stava riflettendo in quegli stessi

anni. «Le prime sculture - affermava lo scultore nel colloquio con Gino Scarpa del 24 agosto del 1944 - [...] avevano la punteggiatura con carattere di scrittura. Ma anche i greci avevano capito. Nel segnare le coste [costole] senza bisogno di passaggi (greci arcaici)». E ancora: «La Grecia in nome della bellezza carnale, distrusse, rovinò questo principio costruttivo, che per me in tutte le arti è essenziale». E finiva così per definire come «arcaiche opere che hanno il principio costruttivo molto visibile, cioè di scrittura».²² Anche *Torso virile* del 1941 (Santini 14) risultava ispirato alla scultura arcaica e allo stesso tempo riprendeva indicazioni costruttive di Martini. Il torso, infatti, le cui attaccature del collo e delle braccia erano perfettamente arrotondate, sembrava seguire i contorni di un volto immaginario, con un particolare effetto di lievitazione volumetrica e luminosa, che pareva trovare una rispondenza nelle riflessioni di Martini riguardo all'idea di modellazione per «spinta interna».²³

Tra il 1942 e il 1943, stimolato nella ricerca dal confronto con Martini, Viani iniziava ad avvicinarsi alle correnti d'avanguardia, soprattutto al Surrealismo e a Picasso. Questo accostamento non dava luogo a repentine svolte nel lavoro dello scultore, bensì all'assimilazione di alcune soluzioni plastiche d'avanguardia all'interno delle sue ricerche, che erano partite, come si è visto, dallo studio della scultura arcaica filtrata attraverso la lezione martiniana. Del resto era stato proprio Martini, fin dalle sue prime lezioni all'Accademia, a esortare gli allievi che lavoravano a un nudo ad ampliare il loro immaginario scultoreo verso nuove suggestioni e analogie. Aveva detto agli studenti:

Non badate mai che questo sia un nudo. Se no questo vi preoccupa, e vi toglie tutte le possibilità poetiche. Ma immaginate invece che questa forma che v'imprigiona sia un vostro viaggio, dove incontri cascate, pianure, cielo, acque, ecc. Così voi troverete per la prima volta l'indipendenza dalla riproduzione. E quindi estrema varietà di espressione.²⁴

Era tuttavia soltanto nel 1943, con *Nudo (Torso femminile)* (Santini 28) e *Nudo femminile* (Santini

17 Martini 1944.

18 È da notare che tra gli autori presenti con un testo nella monografia del 1946, escludendo lo stesso Martini, solo Pallucchini faceva ancora riferimento allo scultore trevigiano e a una linea plastica veneta per Viani, mentre tutti gli altri preferivano raffronti internazionali: da Picasso a Moore, da Brancusi ad Arp. Sul complesso rapporto tra Pallucchini e Martini si veda Del Puppo 2019.

19 Sull'ultimo Martini si veda Stringa 1989; 1999. In special modo sulla crisi di Martini: Crispolti 1989; 1999.

20 Cf. Barbero 1991.

21 Martini 2001.

22 Martini 1997, 126.

23 Martini 1997, 48.

24 Martini 1997, 123.

26), che Viani raggiungeva una maggiore idealizzazione delle figure, attraverso una forte astrazione delle forme, caratterizzate dalla continuità sinuosa dei profili e da un graduale trapasso luminoso dei piani. La trasparenza e la luminosità dell'immagine che lo scultore stava raggiungendo nelle proprie opere sembrava costituire una risposta alla problematica dell'ombra sollevata da Martini, il quale sosteneva per la scultura l'equivalenza tra i pieni e la luce, i vuoti e l'ombra. Per lo scultore, infatti, come avrebbe specificato meglio in *La scultura lingua morta*,²⁵ i vuoti e l'ombra sarebbero dovuti diventare un elemento costruttivo e attivo dell'opera plastica.

In quel periodo, infatti, nel pieno del suo rivelato teorico sul destino della scultura, Martini era ancora fiducioso che si potesse creare una nuova forma di scultura, allo stesso tempo indipendente e umana, sebbene non astratta.²⁶ In questa ricerca, tuttavia, il ruolo dell'artista sarebbe stato solo quello di offrire qualche spunto formale, come confidava a Scarpa il 19 agosto del 1944, il giorno

dell'inaugurazione della mostra di Viani alla Piccola Galleria.²⁷ La soluzione per una nuova scultura, perciò, l'avrebbero dovuta trovare i giovani talentuosi,²⁸ tra cui Martini annoverava proprio Viani. In ogni caso egli non nascondeva la preoccupazione che certe ricerche del giovane scultore potessero arrivare a derive astratte, come sembra di intuire da una confidenza a Scarpa nel settembre del 1944: «Alberto Viani (il suo assistente all'Accademia) con queste forme offende un'immagine (il nudo delle donne) che per me è bellezza».²⁹

Ma l'apparenza non-figurativa fu proprio l'approdo a cui Viani, sollecitato dalla crisi - sostanzialmente senza uscita - di Martini, arrivò nella sua ricerca scultorea intorno alla metà degli anni Quaranta. Infatti, pur non tradendo l'insegnamento umanistico, egli restituì all'immagine umana una nuova vitalità evocativa, trasformandola in un idolo o in una sorta di archetipo emblematico.³⁰ Ma per arrivare a ciò, Viani ebbe la necessità di guardare a quegli esempi artistici che Martini aveva rifiutato.

3 Viani e la «metamorfosi della visione»

Intorno alla metà degli anni Sessanta, forse in previsione della sua personale alla rassegna artistica internazionale *Alternative Attuali 3*, che si sarebbe tenuta al Castello Spagnolo a L'Aquila nell'estate 1968, Viani inviava un breve testo aforistico all'amico critico, nonché curatore dell'esposizione, Enrico Crispolti,³¹ intitolato *Riflessioni dichiarazioni sulla mia scultura*.³² Redatto in due semplici foglietti manoscritti, esso si presenta come una rarissima dichiarazione di poetica dell'artista, che, sebbene fosse un appassionato lettore e studioso di vari ambiti, era assai restio a scrivere del proprio lavoro, se non nelle lettere confidenziali ad amici artisti, critici e collezionisti. Il testo, di cui si possono ritrovare alcuni argomenti in almeno uno dei quaderni dello scultore,³³ sarà sostanzialmente rielaborato

dall'artista e pubblicato con il titolo «L'operazione scultura» sulla rivista *Retina* nel 1982.³⁴

Degli otto punti principali di cui tratta lo scritto, particolarmente significativo è l'aforisma in cui l'autore pone il concetto di 'metamorfosi' all'origine del proprio lavoro. Affermava infatti Viani: «Metamorfosi della visione: quando l'opera è finita la ritrovi nei disegni che l'hanno preceduta».³⁵ Un concetto che lo scultore avrebbe rielaborato più articolatamente nel 1969, in un suo intervento per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, in cui avrebbe dichiarato:

Le mie cose nascono sempre dal disegno, che è cosa mentale e proprio il segno della classicità, e sono sempre realizzate in gesso. L'esemplare

25 Cf. Martini 2001, 36-7; 50-1.

26 Martini rifiutava l'astrazione intesa come concettualità dell'arte, sebbene nei colloqui con Scarpa non avesse escluso che le prime sculture nuove potessero avere forme astratte. Cf. Crispolti 1989, 36-8; Martini 1997, 238.

27 Martini 1997, 95.

28 Martini 1997, 124.

29 Martini 1997, 228.

30 Cf. Crispolti 1992.

31 Il rapporto tra Viani e Crispolti fu particolarmente intenso e fecondo, soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come dimostra, tra l'altro, il fitto scambio epistolare che copre un arco temporale che va dal 1955 al 1978. Di questo carteggio è in preparazione, da parte di chi scrive, un'edizione critica.

32 La trascrizione del testo è stata pubblicata in Crispolti 1996.

33 Cf. Viani 2006.

34 Viani 1982.

35 Parole di Viani riportate in Crispolti 1996, 27.

in gesso è la matrice della metamorfosi che subisce questa forma pura e finita nelle varie materie in cui si incarna: marmo o bronzo e che è la sua 'apertura' al tempo.³⁶

Come ha notato Crispolti, Viani instaurava un dialogo immaginativo continuo con i propri selezionatissimi archetipi (tra cui, in primo luogo, il torso, maschile e femminile, e il nudo muliebre) che, attraverso l'atto automaieutico del disegno, gli apparivano nelle loro infinite possibilità di trasformazione

come in un processo metamorfico della forma.³⁷ L'opera, realizzata da Viani dopo una lunga e complessa messa a punto disegnativa - e perciò mentale - dell'immagine, era quindi il traguardo assoluto, inteso cioè come una delle possibilità di questa continua metamorfosi dell'archetipo iconico-formale. Ma la realizzazione dell'opera non era, per l'artista, la conclusione definitiva del processo creativo. Il dialogo immaginativo con l'archetipo poteva, infatti, proseguire anche a distanza di tempo, alimentando una continua metamorfosi della forma possibile.

4 Fonti metamorfiche per Viani intorno alla metà degli anni Quaranta

Se per Viani la 'metamorfosi della visione', intesa come possibilità immaginativa, è alla base del proprio atto creativo, interessante è indagare da dove provenga il concetto stesso di metamorfosi entrato poi nella poetica dell'artista.

Un indizio interessante si ricava da una lettera che Viani scrisse a Sergio Bettini il 13 maggio del 1946, in previsione del testo che il critico stava allora completando per la monografia dello scultore pubblicata quell'anno. Nella lettera, cui erano allegate alcune fotografie di opere recenti, Viani descriveva brevemente le proprie modalità di lavoro, accennando anche alle fonti della sua scultura. L'artista infatti affermava:

In queste cose ci sono tutti i miei amori: c'è il mito e la poesia ermetica - gli idoli e i surrealisti (Arp, Miró...) - la Grecia e Picasso.³⁸

Se la cultura greca (in cui può rientrare dalla plastica cicladica a quella arcaica, dall'arte classica all'ellenistica) può apparire tutto sommato un rimando artistico ovvio, soprattutto per uno scultore, più significativo è l'accenno al Surrealismo, in particolare all'ala 'organica' di questo movimento, di cui Viani ricorda infatti le figure di Arp e Miró, a cui si unisce la personalità poliedrica di Picasso, che però andrà inteso proprio per la sua fase surrealista. Ulteriore conferma dell'importanza del Surrealismo per l'immaginazione creativa dell'artista in questi anni è fornita da Renato

Birolli, pittore e caro amico dello scultore almeno dal 1943 al 1959, anno della sua prematura scomparsa. Infatti, se nel testo dedicato a Viani per il volume *Arte italiana del nostro tempo*, curato da Stefano Cairola e uscito nel giugno del 1946, il pittore si affrettava a «togliere di mezzo ogni sospetto di surrealismo»,³⁹ poco dopo, in occasione della stesura della testimonianza per la già ricordata monografia del 1946, egli si sarebbe dovuto ricredere su questo punto, perché, come emerge indirettamente da uno scambio epistolare,⁴⁰ sarebbe stato lo stesso scultore a dichiarargli di provenire dal Surrealismo, tanto da indurlo ad accostare il lavoro di Viani a quello, tra gli altri, di Arp, Picasso e Masson.⁴¹

Ed era quindi all'immaginario surrealista della metamorfosi, ovvero della trasformazione libera e continua dell'umano nell'animale o nel vegetale,⁴² esperito soprattutto attraverso il medium a lui più congeniale del disegno, che lo scultore si avvicinava, intorno alla metà degli anni Quaranta, per allargare i propri orizzonti artistici e in un certo senso 'salvare' il destino della scultura dalla drammatica impasse denunciata da Martini. Se è vero che Viani si era interessato all'opera di alcuni surrealisti fin dagli anni Trenta, solo adesso, però, dopo averne acquisito graficamente le soluzioni a lui affini, egli si sentiva pronto per trasportarle nella plastica, in quelle che saranno appunto le prime opere del suo corpus parentetico.

36 Viani 1969.

37 Cf. Crispolti 1996, 36.

38 Lettera di A. Viani a S. Bettini, 13 maggio 1946, citata in Agazzi 2006, 31-2.

39 Birolli 1946a, 102.

40 Cf. ACB (Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze), Fondo Birolli, Renato, lettera di R. Birolli ad A. Viani, 8 settembre 1946.

41 Cf. Birolli 1946b, 19.

42 Per uno sguardo generale sull'argomento si veda Lichtenstern 1992, 167-206.

4.1 Picasso surrealista

Negli anni Cinquanta, descrivendo l'ultima fase di Viani, quella in cui si verificava un cambiamento decisivo del linguaggio, Marchiori indicava come primaria fonte di riferimento per l'artista l'opera surrealista di Picasso, «l'inventore dei monumenti inutili».⁴³

In particolare, come traspare anche dall'indicazione di Marchiori, Viani era appassionato dei disegni, dei dipinti e delle sculture di Picasso che erano scaturiti dal *Carnet de Dinard* dell'estate-autunno 1928, l'album di disegni e appunti in cui l'artista spagnolo aveva studiato, in maniera più concreta e scultorea rispetto sia al *Carnet de Paris* (primavera 1928) sia ai *Cahiers de Cannes* (estate 1927), monumentali figure pneumatiche per un progetto, mai realizzato, di scultura funeraria in memoria dell'amico poeta Guillaume Apollinaire, da collocare nel cimitero parigino di Père Lachaise.⁴⁴

Tutte queste figure assemblate di Picasso sembravano rifarsi, dal punto di vista immaginativo, a un processo metamorfico: si trattava infatti, in molti casi, di figure antropomorfe composte da elementi eterogenei, spesso di origine naturale o animale (sassi, legni, ossa) oppure meccanici (solidi geometrici). In altri casi, queste figure antropomorfe disarticolate, sovente caratterizzate da una forte carica erotica e composte da parti di corpo riconoscibili (occhi, testa, torso, seni, glutei, gambe, braccia, ombelico), sembravano trasformarsi in fantastiche fiere feroci dalle fauci spalancate. L'identificazione di un immaginario metamorfico utilizzato da Picasso in questa serie di opere, o comunque in opere di questa fase, era confermato dal ricorrere del titolo 'metamorfosi' per vari lavori. Inoltre il tema della metamorfosi, inteso in un'ottica di confronto con l'antico, affascinerà particolarmente l'artista tanto da illustrare con trenta incisioni *Le Metamorfosi* di Ovidio, nel 1931.⁴⁵

Per quanto riguarda le fonti utilizzate da Viani, risulta difficile indicare con precisione su quali egli si sia effettivamente basato, perché l'artista, oltre a possedere una ricca collezione di libri, aveva la possibilità di accedere a molte altre

biblioteche assai fornite, tra cui quella di Cardazzo e soprattutto quella di Marchiori.

Come riferisce Giorgio Nonveiller, fin dagli inizi degli anni Trenta Viani aveva iniziato ad acquistare riviste, specialmente i *Cahiers d'Art*, che riproducevano opere di Picasso⁴⁶ ma anche libri e cataloghi sull'artista, tra cui *Picasso: Forty Years of His Art*, del 1939, di Alfred Barr, e la monografia *Picasso*, del 1940, di Jean Cassou, che, sebbene non riproducessero molti lavori del periodo surrealista, presentavano due opere nel cui titolo compariva il termine 'metamorfosi', ovvero *Project for a Monument (Métamorphose)* del 1930, riprodotto in Barr,⁴⁷ e il dipinto *Métamorphose* del 1929 [fig. 5], pubblicato in Cassou.⁴⁸ Inoltre, come ricorda ancora Nonveiller, Viani amava una serie di disegni e di dipinti di Picasso risalenti al 1932, come il carboncino della *Femme nue endormie* o il dipinto 'scultoreo' *Femme nue couchée*, pubblicato, tra l'altro, in un articolo di Man Ray presente nel numero speciale di *Cahiers d'Art* del 1935 dedicato a Picasso.⁴⁹

Per quanto riguarda i *Cahiers de Cannes*, i *Carnet de Dinard* e altre opere derivate dallo studio per il monumento ad Apollinaire, Viani avrebbe potuto trovarne alcune riproduzioni in vari articoli di Christian Zervos sui *Cahiers d'Art* pubblicati tra il 1928 e il 1929. In particolare nell'articolo del 1928, intitolato *Sculptures des peintres d'aujourd'hui*, l'autore riproduceva proprio il bozzetto in gesso del monumento, intitolato *Métamorphose (Personnage féminin)*, del 1928;⁵⁰ mentre negli altri, pubblicati in tre fascicoli della rivista nel 1929, erano riprodotti soprattutto dipinti e disegni.⁵¹

Anche l'attività propriamente scultorea dell'artista spagnolo poteva facilmente essere conosciuta e studiata da Viani sia tramite i *Cahiers d'Art*, sia tramite la rivista *Minotaure*, dove proprio nel primo numero del 1933 era pubblicato l'articolo di André Breton, «Picasso dans son élément», in cui una parte significativa era dedicata all'atelier di sculture di Picasso, illustrata da suggestive fotografie di Brassai. Nello stesso numero della

⁴³ Marchiori 1953, 39.

⁴⁴ Cf. Spies 1995; Bois 2008.

⁴⁵ Cf. Ovide 1931; Zervos 1931a.

⁴⁶ Dei *Cahiers d'Art*, Viani possedeva tra l'altro il nr. 4-5 del 1937, dedicato a *Guernica* di Picasso, e l'articolo di Christian Zervos, «Tableaux magiques de Picasso» estratto dal fascicolo nr. 3-10 del 1938, con opere del periodo surrealista. Cf. Nonveiller 1992, 95 nota 21.

⁴⁷ Cf. Barr 1939, fig. 234.

⁴⁸ Cf. Cassou 1940, 136. L'opera era stata pubblicata, priva di titolo, anche in Zervos 1929b, 249.

⁴⁹ Cf. Ray 1935, 205.

⁵⁰ Cf. Zervos 1928, 289.

⁵¹ Cf. Zervos 1929a; 1929b; 1929c.

rivista, inoltre, erano pubblicati altri disegni di Picasso, ovvero la serie *Crucifixions (dessins d'après Grünewald)* e *Une Anatomie*, in cui erano raffigurate monumentali figure pneumatiche che avrebbero potuto interessare il giovane scultore.⁵² Tra le possibili fonti è da ricordare anche la piccola monografia in italiano dedicata da Enrico Prampolini all'attività scultorea di Picasso nel 1944. Nel volume l'autore, oltre a conferire particolare risalto al periodo di Dinard e alle opere posteriori al 1928, offriva un'interessante lettura 'panteistica' delle opere plastiche di Picasso, incentrate su un

processo metamorfico:

Le sue sculture, nelle loro prodigiose metamorfosi, partono dalla natura e - attraverso magiche soste intorno ai valori plastici della figura umana - ritornano alla natura.⁵³

Molte delle opere di Picasso pubblicate nel libretto avrebbe potuto interessare particolarmente le ricerche scultoree di Viani, tra cui un dipinto intitolato *Metamorfosi* del 1927, e il già ricordato gesso *Metamorfosi* del 1928 [fig. 6].

4.2 Arp scultore

Sollecitato da vari critici a indicare le fonti della sua opera, Viani ha più volte ammesso di non sapere consciamente cosa 'doveva' agli artisti antichi né ai contemporanei, perché la sua scultura proveniva dalla 'cultura', dal dialogo profondo tra passato e presente. Nonostante questo, l'artista ha sempre e onestamente riconosciuto, tra le varie fonti, l'importanza dell'opera di Arp, il «'patriarca' della moderna scultura»,⁵⁴ per la maturazione del proprio linguaggio plastico,⁵⁵ in particolare intorno alla metà degli anni Quaranta. Questa ammissione da parte di Viani ha probabilmente alimentato nel tempo quel *topos* critico secondo il quale Arp avrebbe avuto un'influenza decisiva ed esclusiva sull'opera matura dello scultore, facendolo apparire come una sorta di 'emulo' dell'alsaziano.⁵⁶

Secondo Nonveiller, Arp era noto a Viani almeno fin dal 1933,⁵⁷ quando cioè lo scultore acquistò la prima edizione di *Le surréalisme et la peinture* di André Breton, dove figuravano però non le sculture 'a tutto tondo' - che furono una fonte iconografica preminente per l'artista italiano -, ma solo i *Reliefs* realizzati da Arp tra il 1924 e il 1927, tra cui *Femme* del 1927 e *Nature morte: table, montagne, ancres et nombril* del 1926, particolarmente apprezzata dallo stesso Breton.⁵⁸ Simili rilievi potrebbero essere stati visti direttamente da Viani anche nell'unica mostra italiana in cui furono esposte opere di Arp tra le due guerre, una collettiva tenutasi nel marzo del 1938 alla Galleria Il Milione a Milano dove, oltre alle opere dell'artista,

figuravano anche quelle di Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp e Vézelay.⁵⁹

Furono però sicuramente le sculture biomorfiche 'a tutto tondo' di Arp, realizzate a partire dagli anni Trenta, a interessare maggiormente Viani, in particolare intorno agli anni della guerra, quando l'artista stava cercando nuove possibilità per la propria scultura. Infatti, le opere 'a tutto tondo' di Arp sono caratterizzate da forme organiche che si ispirano al processo di crescita spontanea della natura. Esse presentano quindi la forza germinale di organismi viventi e allo stesso tempo lo splendore di oggetti inanimati, in una sorta di continua metamorfosi delle forme che spesso è indicata dall'artista con titoli ironici e descrittivi, come in *Métamorphose (coquille - cygne - balance-toi)* del 1935. In queste sculture il soggetto evocato dal titolo può talvolta perdere la propria identità o funzione d'uso per acquisirne un'altra, secondo una poetica immaginativa dai tratti giocosi tipicamente dada. Pur nella diversità di visione poetica, quindi, a Viani potevano interessare in particolare le varie versioni di sculture aventi per titolo *Concrétion humaine*, realizzate da Arp a partire dai primi anni Trenta. Queste sculture, infatti, erano ancora incentrate su un orizzonte di immaginario umano - sempre preferito da Viani -, ma allo stesso tempo apparivano come oggetti naturali distanti dalle forme della statuaria 'classica', poiché si articolavano al loro interno come organismi

⁵² Cf. Breton 1933; la parte relativa all'*Atelier de Sculpture* è alle pp. 15-29. *Crucifixions (dessins d'après Grünewald)* e *Une Anatomie (dessins)* di Picasso erano pubblicati rispettivamente alle pp. 30-2 e 33-7.

⁵³ Prampolini 1944, 9.

⁵⁴ ACAC (Archivio Crispolti Arte Contemporanea, Roma), lettera di A. Viani a E. Crispolti, 11 settembre 1957.

⁵⁵ Cf. Rizzi 1966; Milani 1981, 79.

⁵⁶ Sul rapporto tra Arp e Viani si veda Greco 2020.

⁵⁷ Nonveiller 1992, 89.

⁵⁸ Cf. Breton 2010, 66-7.

⁵⁹ Cf. Arp, Domela, Kandinsky 1938.



Figura 5 Pablo Picasso, *Métamorphose*, 1929.
Da Cassou 1940, 136



Figura 6 Pablo Picasso, *Metamorfosi [Métamorphose]*, 1928.
Da Prampolini 1944, fig. 9, 25

germinanti spontaneamente l'uno dall'altro. Queste opere potevano quindi offrire all'artista un esempio per rifondare il linguaggio scultoreo, aprendolo a una vasta possibilità immaginativa legata, metamorficamente, soprattutto al mondo della natura, rimanendo però ancora nella raffigurazione, seppur ideale, dell'uomo. In fondo l'esempio di Arp poteva rappresentare, nell'ottica di Viani, quella possibilità di 'liberazione' immaginativa della forma di cui, come si è detto, aveva parlato Martini nelle sue lezioni all'Accademia, quando aveva invitato gli allievi che stavano eseguendo un nudo a immaginare che non si trattasse di una figura umana, bensì di «cascate, pianure, cielo, acque».⁶⁰

Difficile individuare quali sculture a 'tutto tondo' di Arp Viani possa aver visto, poiché pochissime

risultano quelle pubblicate sulle riviste francesi del tempo. Alcune opere dell'artista apparvero in particolare sui *Cahiers d'Art* tra il 1931 e il 1934. Più precisamente nel 1931, a commento di un articolo dello stesso Arp dedicato all'arte astratta, fu riprodotta *Main, fruits* del 1931, un'opera in legno con forme analoghe a quelle dei rilievi ma fissata su un supporto orizzontale, mentre in un saggio di Zervos, dedicato agli artisti della nuova generazione, furono pubblicate cinque opere in legno di Arp, tra cui il rilievo verticale *Composition*, e quattro sculture composte da forme geometriche poste su supporti orizzontali, *Cloche et nombrils*, *Personnages*, *Cravate et nombril*, *Feuilles*, tutti del 1931.⁶¹ Nel 1933 furono pubblicate due fotografie dell'iconica scultura multiparte in gesso - con elementi addossati mobili - *Trois objets désagréables*

⁶⁰ Martini 1997, 123.

⁶¹ Cf. Arp 1931; Zervos 1931b.

sur une figure, del 1930, presentata come una nuova svolta plastica dell'artista.⁶² L'anno successivo, invece, una *Concrétion humaine* del 1934 [fig. 7] appariva in un articolo di Jan Brzękowski dedicato a quattro autori, in cui si assisteva a un nuovo cambiamento: l'opera, composta da parti mobili addossate a una base, era adesso fusa in un'unica scultura che si elevava e rigonfiava sinuosamente in forme ondulate.⁶³

Sulla rivista surrealista *Minotaure* invece furono pubblicati, tra il 1933 e il 1939, solo otto lavori di Arp. In particolare, nel 1935, fu riprodotta una piccola opera su carta dedicata a Tzara, nel 1936 un assemblaggio di oggetti in legno intitolato *Trousse du naufragé* del 1921, e una scultura in carta di giornale e cartapesta dal titolo *Mutilé et apatride* del 1936, mentre soltanto nel nr. 10

del 1937 fu pubblicata una delle prime *Concrétion humaine* [fig. 8], riprodotta tramite una ripresa dall'alto in modo da offrire una vista dei contorni sinuosi, cui seguirono nel numero successivo quattro *Papiers déchirés*.⁶⁴

Altri gessi multipartiti, probabilmente *Nombril et deux idées (en trois pièces)* e *Configuration*, entrambi del 1932, furono pubblicati sul secondo numero di *Abstraction, création, art non-figuratif* del 1933.⁶⁵ Inoltre nel catalogo della mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, a cura di Alfred Barr e Georges Hugnet, tenutasi al Museum of Modern Art di New York tra il 1936 e il 1937 - di cui una copia era presente nella biblioteca di casa Cardazzo -⁶⁶ erano riprodotte otto opere di Arp, tra cui soprattutto disegni, rilievi e collages, ma anche la scultura 'a tutto tondo' in gesso intitolata *Concrétion humaine*, del 1935.⁶⁷

4.3 Le metamorfosi di Masson e di Birolli

È stato Renato Birolli, nel suo scritto per la monografia di Viani del 1946, il primo a proporre ipoteticamente l'esempio di André Masson, e in particolare del suo ciclo di opere *Métamorphoses*, come una possibile fonte per lo scultore.⁶⁸ Per Masson, come ha individuato Carmine Benincasa, la metamorfosi rappresenta il dinamismo primario dell'energia dell'essere, ed è il principio informativo della propria iconografia di matrice surrealista. Essa è caratterizzata da un continuo movimento in cui il mitologico si unisce all'onirico, l'organico al vegetale, in un processo di forte erotizzazione di forze e di forme.⁶⁹

Secondo una testimonianza di Daniel-Henry Kahnweiler, Masson aveva intitolato per la prima volta *Métamorphose* una sua scultura - la prima opera plastica da lui realizzata - perché era interessato al tema della trasformazione dell'essere umano in un animale, in un vegetale o in un minerale.⁷⁰ È suggestivo notare che nel già ricordato

Fantastic Art, Dada, Surrealism, tra le altre opere dell'autore, è riprodotta proprio una scultura in gesso intitolata *Métamorphose*, del 1928 [fig. 9],⁷¹ forse proprio quella di cui parlava il gallerista. Inoltre, potrebbero essere stati interessanti per Viani anche gli essenziali disegni di Masson appartenenti al ciclo *Massacres*: disegni rappresentanti violente scene di gruppi di figure, riprese in varie pose, e pubblicati nel primo numero di *Minotaure* del 1933, lo stesso dove erano riprodotti lavori surrealisti di Picasso. Nella stessa rivista, inoltre, erano pubblicate altre opere di Masson, tra cui alcuni disegni nel fascicolo nr. 11 del 1938, mentre nel successivo, del 1939, oltre alla copertina realizzata dall'artista, era presente il dipinto *Métamorphose des amants* del 1938, che illustrava, insieme a *Le fauteuil Louis XVI*, un significativo articolo di Breton sul pittore.⁷² In quel testo, intitolato «Prestige d'André Masson», l'autore evidenziava la forte carica erotica della pittura di Masson,

62 Cf. Hans Arp 1933.

63 Cf. Brzękowski 1934.

64 Cf. Eluard 1934-35, 12 [Arp, (*Tristan Tzara: "Cinéma calendrier du cœur abstrait Maisons"*), 1920]; Tériade 1936, 8. L'opera *Senza titolo (Concrétion humaine)* è riprodotta nel nr. 10, del 1937, a p. 33; mentre i quattro *papiers déchirés (Papier déchiré et interprété; Papier déchiré et interprété; Dessin déchiré; Papier déchiré et interprété)* sono pubblicati nel nr. 11, del 1938, a p. 57.

65 Le opere sono pubblicate in *Abstraction, création, art non-figuratif*, del 1933, a p. 2. Per l'identificazione delle opere di Arp si veda Craft 2019, 50 nota 157. Inoltre, nel primo numero della stessa rivista, del 1932, sono riprodotti di Arp anche un collage del 1927 e un rilievo del 1928.

66 Cf. Bianchi 2006, 25 nota 12.

67 Cf. Barr, Hugnet 1936, fig. 288.

68 Cf. Birolli 1946b, 19.

69 Cf. Benincasa 1981, 13-14.

70 La testimonianza è riportata in Bois 2008, 166.

71 Cf. Barr, Hugnet 1936, fig. 423.

72 Le opere del ciclo *Massacres* sono pubblicate nel primo numero della rivista, del 1933, tra p. 57 e 61. I *Dessins d'André Masson* sono invece riprodotti nel fascicolo 11 del 1938, tra p. 57 e 60. Le altre due opere sono presenti in Breton 1939.



HANS ARP. CONCRÉTION HUMAINE. SCULPTURE (1934).

LES QUATRE NOMS

HANS ARP - GHIKA - JEAN HELION - S. H. TAEUBER - ARP
A propos de leur exposition à la galerie des "Cahiers d'Art"

Au premier abord, l'œuvre de ces quatre artistes semble n'avoir que très peu de traits communs. Néanmoins, ce n'est pas le hasard d'une exposition qui les a unis ensemble. Une volonté consciente de ses faits les a juxtaposés pour exprimer non pas quelques recherches, mais certaines réalisations, dont chacune est différente, puisque utilisant d'autres chemins et disposant de moyens propres.

La peinture 1934 n'est ressemblante pas à celle d'il y a dix ou même cinq ans. La ligne générale de l'époque 1918-1920, où les mouvements ont groupé les artistes, n'existe plus. Les peintres, qui n'ont pas abandonné la course, ont dépassé le mouvement général. Ils se situent eux-mêmes dans l'art de l'époque, sans se servir de troupes de sauvages et sans s'y mêler. C'est le cas de Hans Arp, de Ghika, de Jean Helion et de M^{me} Taeuber-Arp.

Ayant puissamment contribué à l'évolution de l'art au cours de ces dernières années par le rôle qu'il a joué dans le mouvement dadaïste et surréaliste — Arp occupe dans la peinture contemporaine une place tout à fait particulière. L'art de Arp ne peut entrer dans les cadres d'aucun mouvement artistique de l'heure actuelle, il enfonce les portes d'aujourd'hui pour ouvrir la fenêtre de demain au vent du large. C'est pourquoi Arp n'est ni dadaïste, ni surréaliste, ni abstrait — tout en l'étant aussi. Il a gardé la mémoire de ces buts artistiques réalisés au cours de son évolution, il les réalise et surréaliste même en accumulant le produit de son imagination et de son évolution créatrice.

Arp est séduit par les contrastes de formes et de couleurs, par les contrastes des formes linéaires, plongées dans l'infini de l'espace. Les reliefs de Arp vivent par la juxtaposition du gris-infini ou blanc-infini au noir-infini. Ses sculptures en bois sont nées de la volonté de mêmes contrastes : de formes nettement déterminées et de l'espace. Au cours de son travail, Arp est néanmoins tenté par quelques

souvenirs, images ou pensées, qu'il tâche d'introduire aussi dans ses sculptures, ce qui ne finisse pas du tout le mécanisme de la création artistique, puisque cela n'exprime que la réalité psychique. Par ce côté de sa méthode, Arp se rattache à la doctrine surréaliste, non pas celle des peintres surréalistes, mais celle de l'écriture mécanographique, proclamée par Breton.

L'œuvre de Arp est néanmoins loin de cet enchevêtrement, de cette irréalité qui caractérise le surréalisme pictural. Les sculptures de Arp sont, d'autre part, assez loin de ce qu'on dénomme d'habitude l'art abstrait. En chassant l'objet de ses sculptures, il n'est pas tombé dans le géométrisme cubiste ou néoplastic. Arp a inventé la sculpture à géométrie. Le monde de ces formes aux lignes sobresantes quoique si éloignées de la beauté officielle, ces souvenirs picturaux, que Arp aime à nommer monochromes, sombres, osseux ou fourchettes, est une émanation de l'âme branchée sur l'atmosphère. Arp, exalte d'un cosque métaphysique, mais n'emportant pas le bagage détestable du sublime, et relié à la réalité de ce monde monochrom et nombreux, établit des communications nouvelles avec Mars.

Les moulanges de Hans Arp entrent dans le monde blanc, blanc-bleu-rose, comme les rêves vierges nuitamment agités dans les draps. Leur beauté blanche est sensuelle comme la femme, et si réelle qu'elle devient presque tangible. Les moulanges de Arp constituent le début d'une nouvelle période dans l'évolution de cet artiste et peut-être de la sculpture actuelle.

Quoique si près de la puissante individualité de Arp, M^{me} Taeuber-Arp a su se garder de subir son influence. Tout en continuant ses recherches, séduite par la joie de la discipline, comme un moine

197

Figura 7 Hans Arp, *Concrétion humaine*. 1934.
 Da Brzękowski 1934, 197



LE FRIK POLLET

KURT SCHWITTERS



FIGURE 1937

DENYS MONOD



HANS ARP



KEES VAN DONGEN

KEES VAN DONGEN

Figura 8 Pagina della rivista *Minotaure* del 1937 con riprodotta in basso a sinistra un'opera senza titolo [*Concrétion humaine*] e senza data di Hans Arp. Da *Minotaure*, 4(10) 1937, 33

ricordando, in particolare, l'importanza del tema della metamorfosi per l'artista. Affermava infatti Breton:

Mais cet esprit est aussi délié d'eux de tout l'irrésistible appel de la vie, cette vie qu'il est le seul peintre à toujours vouloir surprendre à sa source et qui l'amène à se pencher électivement sur les *métamorphoses*.

E aggiungeva ancora:

La peinture d'André Masson n'a cessé de procéder de ces phénomènes de germination et d'éclosion saisis à l'instant où la feuille et l'aile, qui commencent à peine à se déplier, se parent du plus troublant, du plus éphémère, du plus magique des lustres.⁷³

⁷³ Breton 1939, 13.

⁷⁴ Cf. *Metamorfosi* 1937. I disegni, con alcune serie inedite, e il testo di Bini sono stati ripubblicati nel 1976 in un volume corredo da altri scritti critici. Cf. Birolli 1976.



427 Mesens: Mask for insulting esthetes, 1929



423 Masson: Metamorphosis, 1928

Figura 9 Pagina del catalogo *Fantastic Art, Dada, Surrealism* del 1936, con a destra la riproduzione dell'opera in gesso *Metamorphosis [Métamorphose]* del 1928 di André Masson. Da Barr, Hugnet 1936, fig. 423

il concetto artistico di forma, intesa da Birolli come un elemento che chiude, spezza e isola, e a cui egli contrapponeva l'idea di ritmo in cui sono racchiusi, in pittura, il segno e il colore. Alla base c'era la necessità del pittore, ma comune a una parte della generazione artistica degli anni Trenta, di riscrivere la storia come metamorfosi di esperienze artistiche in movimento, invece di leggerla per forme rigide, con un metodo di filiazione storica. Per questo il testo di Bini si apriva con una citazione da una lettera di Birolli scritta dopo una visita al Louvre nell'ottobre del 1936, in cui l'artista creava un parallelismo spirituale, arbitrario dal punto di vista storico-artistico, tra le opere di Delacroix e Renoir, e quelle di Velázquez e Manet, giustificandole in questo modo:

Se la filiazione storica presuppone la conoscenza determinata della cosa, la filiazione per ca-

tegorie universali ne presuppone l'intelligenza indeterminata. Un anelito profetico e non un ragionamento. E poiché non v'è profezia senza lo sconfinamento dalle cose limitate, vien fatto di pensare che al caso dell'arte presieda qualcosa di centrico in perpetuo movimento verso zone periferiche, attraverso un processo che dirò di metamorfosi.⁷⁵

Come evidenziavano del resto gli stessi disegni riprodotti, privi di chiarezza e forma definita, ciò che affascinava Birolli era l'amorfo, la potenza germinante, in quanto, come ribadiva Bini «le verità, come tutte le cose nucleari, protozoo, seme, ecc. sono amorfe. Se così non fosse o se fosse il contrario, sarebbero verità condizionate».⁷⁶ E spiegava ancora Birolli:

L'amorfo non si iscrive in alcuna figura. Le-

⁷⁵ Parole di Birolli riportate in Bini 1937, s.n.

⁷⁶ Bini 1937, s.n.

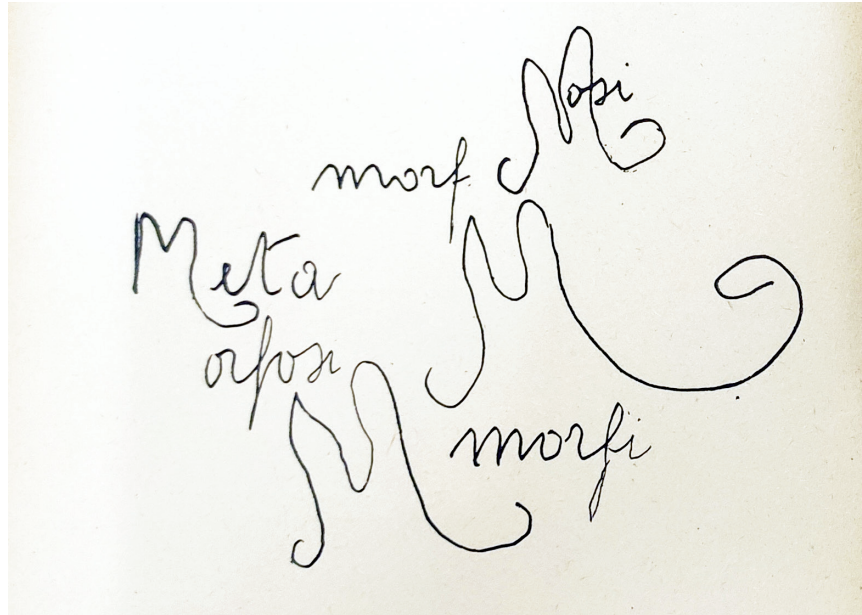


Figura 10
Renato Birolli, scritta riprodotta
nella pagina di guardia
del volume *Metamorfosi* del 1937

onardo - ecco chiarito il problema delle 'macchie' - voleva affermare che l'amorfo contiene tutte le forme, senza essere precisato in una purchessia.⁷⁷

Dal punto di vista grafico, Viani rimase probabilmente affascinato dalla scritta infantile e frammentata sulla pagina di guardia prima del frontespizio del libro [fig. 10], eseguita da Birolli - che trova alcune affinità con la già ricordata scritta realizzata dall'artista per il *Numero Unico del Cavallino* del 1940 -, ma non pare probabile che egli possa aver tratto particolare ispirazione dai disegni del pittore veronese. Infatti, le modalità di realizzazione grafica dei due artisti sembrano molto distanti tra loro: espressionisti, convulsi, fremmenti, i disegni di Birolli; essenziali, meditati, razionali, quelli di Viani. Nonostante questo, però, il concetto di metamorfosi come ricerca dell'amorfo, ovvero di un magma contenente in sé ancora tutte le possibilità fenomenologiche della forma a cui l'artista era libero di attingere senza limiti, poteva rappresentare per Viani una fonte di poetica atta a superare quella difficoltà della scultura denunciata da Martini. Sebbene non sia noto se lo scultore conoscesse il volume *Metamorfosi*, è certo invece che egli lesse con interesse i *Sedici taccuini*, pubblicati nell'aprile del 1943 da Birolli, un artista che Viani stimò profondamente,

ritenendone brillante il modo di pensare, di dipingere e di scrivere.⁷⁸

In quel testo, che raccoglieva le riflessioni appuntate nei taccuini del pittore dal marzo del 1936 al giugno del 1942, oltre a dieci disegni, erano contenuti alcuni pensieri dell'autore sul concetto di amorfo poi sviluppati nel volume sulle *Metamorfosi*. Già ad apertura del testo, nel taccuino del marzo-aprile del 1936, Birolli affermava:

Il mio quadro agli inizi è come un seme. Amorfo rispetto alla futura pianta. Una pittura al suo nascere è un cumulo di forze incorrotte, dense, a forte peso specifico. Difficile è distenderle in una spazialità che non menomi la forza iniziale. Direi che sugli inizi la plastica non ha alcun fine figurativo. L'immaginazione non compie ancora sforzi logici. Non cerca di infingersi qualcosa.⁷⁹

E ancora confessava, nel settembre 1936:

C'è un punto che non oso guardare fino in fondo: l'*Amorfismo*. [...] Eppure, quale risorsa per la pittura. Quale fulgente precipizio nella massa e nel coagulo. E quale terreno per una forma finalmente libera. Nessun colore soggiogato da una forma a-priori. Se mai una tensione universale a tutte le forme.⁸⁰

⁷⁷ Parole di Birolli riportate in Bini 1937, s.n.

⁷⁸ Cf. ACB, Fondo Birolli, Renato, lettere di A. Viani a R. Birolli, «Sabato Santo [24 aprile] 43», e 3 maggio 1943.

⁷⁹ Birolli 1943, 17.

⁸⁰ Birolli 1943, 42-3.

Ma questa libertà immaginativa propria dell'amorfo doveva essere regolata dalla facoltà ragionativa dell'artista, intesa come «mantenere vivo e aderente al problema della rappresentazione il senso e il concetto della cosa».⁸¹ Si trattava quindi di un ampliamento delle possibilità di creazione che non escludeva le forme del passato, come affermava

Birolli nell'aprile-maggio 1936: «In metamorfosi devono apparire nuove forme senza la morte delle forme preesistenti».⁸²

Si trattava quindi di una nuova possibilità di ricerca che poteva accrescere, senza conflitto, la poetica di matrice umanistica di Viani.

Bibliografia

- Agazzi, M. (2006). «1946, Alberto Viani e Sergio Bettini. Scultura e fotografia». Stringa, N. (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*. Padova, 31-4, 374-5.
- Appella, G. (2006). «Vita, opere, fortuna critica». Appella, G. (a cura di), Alberto Viani. *Opere dal 1939 al 1984 = Catalogo della mostra* (Matera, Circolo La Scaletta, 24 giugno-15 ottobre 2006). Roma, 141-249.
- Arp, H. (1931). «A propos d'art abstrait». *Cahiers d'Art*, 6(7-8), 357-8.
- Arp, Domela, Kandinsky (1938). «Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp, Vézelay». *Bollettino della Galleria del Milione*, 58.
- Barbero, L.M. (a cura di) (1991). *Mario Deluigi 1901-1978 = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria d'Arte moderna di Ca' Pesaro, 25 maggio-21 luglio 1991). Milano.
- Barr, A.H. Jr.; Hugnet, G. (eds) (1936). *Fantastic Art, Dada, Surrealism = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, dicembre 1936-gennaio 1937). New York.
- Barr, A.H. Jr. (1939). *Picasso Forty Years of His Art*. New York.
- Benincasa, C. (1981). «Dal labirinto cosmico al desiderio». Benincasa, C. (a cura di), *André Masson: opere dal 1920 al 1970 = Catalogo della mostra* (Firenze, Orsanmichele, 11 aprile-7 giugno 1981). Firenze, 9-21.
- Bianchi, G. (2006). «Non so quello che devo agli antichi né quello che devo ai contemporanei». Appella, G. (a cura di), Alberto Viani. *Opere dal 1939 al 1984 = Catalogo della mostra* (Matera, Circolo La Scaletta, 24 giugno-15 ottobre 2006). Roma, 17-27.
- Bini, S. (1937). s.t. *Metamorfosi: 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini*. Milano.
- Birolli, R. (1943). *Sedici Taccuini*. Con dieci disegni e una nota di U. Apollonio. Milano.
- Birolli, R. (1946a). «Alberto Viani». Cairola, S. (a cura di), *Arte italiana del nostro tempo*. Bergamo, 101-2.
- Birolli, R. (1946b). s.t. *Sculture di Alberto Viani*. Milano, 17-20.
- Birolli, R. (1976). *Metamorfosi*. Torino.
- Bois, Y.A. (a cura di) (2008). *Picasso 1917-1937. L'arlecchino dell'arte = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso del Vittoriano, 19 ottobre 2008-8 febbraio 2009). Milano.
- Breton, A. (1933). «Picasso dans son élément». *Minotaure*, 1(1), 8-29.
- Breton, A. (1939). «Prestige d'André Masson». *Minotaure*, 6(12-13), 13-15.
- Breton, A. (2010). *Il surrealismo e la pittura*. Trad. di A. Sanna. Milano. Trad. di: *Le surréalisme et la peinture*. Paris, 1928.
- Brzękowski, J. (1934). «Les quatre noms: Hans Arp; Ghika; Jean Hélion; S.H. Taeuber». *Cahiers d'Art*, 9(5-8), 197-200.
- Cassou, J. (1940). *Picasso*. Paris.
- Craft, C. (2019). «La natura e le nature di Arp». Craft, C. (a cura di), *La natura di Arp = Catalogo della mostra* (Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 settembre 2018-6 gennaio 2019; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 12 aprile-2 settembre 2019). Venezia, 3-50.
- Crispolti, E. (1989). «Frammenti su una 'stagione all'inferno'». Stringa, N. (a cura di), *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 giugno-5 agosto 1989). Milano 25-43.
- Crispolti, E. (1992). «Archetipi umanistici». Crispolti, E. (a cura di), *Aliventi Arp Viani. L'immaginario organico = Catalogo della mostra* (Firenze, Forte del Belvedere, 21 giugno-4 ottobre 1992). Cinisello Balsamo, 113-17.
- Crispolti, E. (1996). «Qualche notazione sulla 'poetica' di Viani». Nonveiller, G. (a cura di), *Alberto Viani. I disegni = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 15 dicembre 1996-14 gennaio 1997). Milano, 27-37.
- Crispolti, E. (1999). «Per una riflessione ulteriore sull'ultimo Martini». Stringa, N. (a cura di), *Arturo Martini. La scultura interrogata. Opere dal 1937 al 1947 = Catalogo della mostra* (Pallanza, Museo del Paesaggio, 5 settembre-31 ottobre 1999). Venezia, 3-7.
- Del Puppo, A. (2001). s.v. «Alberto Viani». Salvagnini, S. (a cura di), *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002). Venezia, 202-3.
- Del Puppo, A. (2019). «Martini, Pallucchini e le difficoltà della scultura in un inedito del 1944». Lorenzini, C. (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*. Udine, 161-72.
- Eluard, P. (1934-35). «Physique de la poésie». *Minotaure*, 2(6), 6-12.
- Fergonzi, F. (1993). «Marchiori e la scultura». Salvagnini, S. (a cura di), *Giuseppe Marchiori e il suo tempo*

81 Birolli 1943, 61.

82 Birolli 1943, 22.

- = *Catalogo della mostra* (Rovigo, Palazzo Roncale, 5-28 novembre 1993). Padova, 37-45.
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. Paris.
- Greco, E. (2020). «Arp and the Italian Sculptors. His Artistic Dialogue with Alberto Viani as a Case Study». E. Tamaschke, E.; Teuscher, J.; Würtenberger, L. (a cura di), *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*. Berlin, 89-107.
- Hans Arp (1933). «Hans Arp [nouvelles sculptures]». *Cahiers d'Art*, 8(5-6), 236.
- Lichtenstern, C. (1992). *Metamorphose: Vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim.
- Marchiori, G. (1946). s.t. *Sculture di Alberto Viani*. Milano, 21-5.
- Marchiori, G. (1950). *Viani*. Paris.
- Marchiori, G. (1953). *Scultura italiana moderna*. Venezia.
- Martini, A. (1944). «A un giovane scultore in occasione della sua prima mostra». *Bollettino della Piccola Galleria*, 2, 19 agosto-8 settembre.
- Martini, A. [1945] (2001). *La scultura lingua morta e altri scritti*. A cura di E. Pontiggia. Milano.
- Martini A. (1997). *Colloqui sulla scultura, 1944-1945, raccolti da Gino Scarpa*. A cura di N. Stringa. Treviso.
- Metamorfosi (1937). *Metamorfosi: 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini*. Milano.
- Milani, M. (1981). «Alberto Viani». *L'informatore librario*, gennaio-febbraio, 78-9.
- Nonveiller, G. (1992). «La formazione e le fonti della scultura di Alberto Viani». *Venezia Arti*, 6(6), 85-96.
- Nonveiller, G. (1999). «A Venezia, nei primi anni Quaranta, tra Martini, Deluigi e Viani». Del Carlo, E. (a cura di), *Quaderni della Donazione Eugenio da Venezia*, 5, 31-67.
- Numero Unico del Cavallino* (1940). Numero monografico. Venezia.
- Ovide (1931). *Les Métamorphoses, avec eaux-fortes originales de Pablo Picasso*. Lausanne.
- Pezzetta, E. (2016). «Alberto Viani e la cattedra di scultura. Un percorso dagli anni Quaranta agli anni Settanta attraverso i tabelloni didattici». Salvagnini, S. (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, Crocetta del Montello, 155-70.
- Prampolini, E. (1944). *Picasso scultore*. Roma.
- Ray, M. (1935). «Dictionnaire panoramique de Pablo Picasso». *Cahiers d'Art*, 10(7-10), 205-7.
- Rizzi, P. (1966). «Una scultura all'anno basta ad Alberto Viani». *Il Gazzettino*, 3 marzo.
- Santini, P.C. (1990). «Percorso di Viani». Santini, P.C. (a cura di), *Alberto Viani = Catalogo della mostra* (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e Cultura di Palazzo Te, 23 settembre-23 novembre 1990). Milano, 15-39.
- Spies, W. (a cura di) (1995). *Pablo Picasso: Wege zur Skulptur; die Carnets Paris und Dinard von 1928 = Catalogo della mostra* (Duisburg, W. Lehmbruck Museum, 29 gennaio-2 aprile 1995; Hamburg, Kunsthal, 16 giugno-13 agosto 1995). München.
- Stringa, N. (a cura di) (1989). *Arturo Martini. Opere degli anni Quaranta = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria della Fondazione Bevilacqua La Masa, 10 giugno-5 agosto 1989). Milano.
- Stringa, N. (a cura di) (1999). *Arturo Martini. La scultura interrogata. Opere dal 1937 al 1947 = Catalogo della mostra* (Pallanza, Museo del Paesaggio, 5 settembre-31 ottobre 1999). Venezia.
- Tériade, E. (1936). «La Peinture surréaliste». *Minotaure*, 3(8), 5-17.
- Viani, A. (1969). s.t. *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*. Roma, 278.
- Viani, A. (1982). «L'operazione scultura». *Retina. Revue des artistes*, 1, 109.
- Viani, A. (2006). *Pensieri sull'arte*. A cura di E. Bordignon Favero. Venezia.
- Zervos, C. (1928). «Sculptures des peintres d'aujourd'hui». *Cahiers d'Art*, 3(7), 277-89.
- Zervos, C. (1929a). «Picasso en Dinard, été 1928». *Cahiers d'Art*, 4(1), 5-20.
- Zervos, C. (1929b). «Les dernières oeuvres de Picasso». *Cahiers d'Art*, 4(6), 233-50.
- Zervos, C. (1929c). «Projets de Picasso pour un monument». *Cahiers d'Art*, 4(8-9), 342-54.
- Zervos, C. (1931a). «Les Métamorphoses d'Ovide illustrées par Picasso». *Cahiers d'Art*, 6(7-8), 369.
- Zervos, C. (1931b). «La nouvelle génération». *Cahiers d'Art*, 6(9-10), 399-431.

Raccontare il miracolo italiano nel 1994. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*

Silvia Maria Sara Cammarata
Ricercatrice indipendente

Abstract In 1994, *The Italian Metamorphosis 1943-1968* opened at the Guggenheim Museum in New York presenting, in addition to artworks, design, fashion and cinema fixed in the American collective imagination as typically Italian, even evoking clichés about Italian style. The objects, the chronological span and the curatorial discourses were functional to an American narrative and resumed choices and formulas used since the post-war period to promote Italian products in the United States. This article intends to give an account of the exhibition and its feedbacks, contextualising it and hypothesizing the reasons for recalling narratives from almost fifty years earlier, in 1994.

Keywords Germano Celant. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Made in Italy. Guggenheim Museum. Arte povera. New Renaissance.

Sommario 1 *The Italian Metamorphosis*. – 2 1943-1968. – 3 1994-1995.

1 *The Italian Metamorphosis*

La sera del 25 luglio 1995 Rai Uno trasmise una puntata del programma televisivo *Grandi mostre live* intitolata «Alla conquista dell'America» e dedicata principalmente alla mostra, ormai conclusa, al Guggenheim Museum di New York dal titolo *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. La conduttrice Milly Carlucci passeggiava lungo la spirale di Frank Lloyd Wright con il curatore Germano Celant che spiegava, a mo' di sintetica visita guidata, alcuni dei passaggi più importanti della storia dell'arte italiana del secondo dopoguerra, dall'opposizione tra figurazione e astrazione alla fine degli anni Quaranta fino all'esordio di quella che lui stesso aveva battezzato 'Arte povera' [fig. 1].¹

La trasmissione non era interamente ambientata nelle sale del museo, era anzi frutto di una serie di montaggi di interviste e filmati di repertorio. In uno studio televisivo, Enzo Biagi e Renzo Arbore parlavano delle divisioni territoriali in Italia dopo

l'armistizio dell'8 settembre, della radio, degli albori della Rai e dei primi film americani distribuiti allora nella penisola. Tra i manichini con le creazioni degli stilisti italiani del dopoguerra, Enza Sampò raccontava le dive Mangano e Lollobrigida come ambasciatrici della moda italiana all'estero e mostrava Liz Taylor con indosso un abito delle Sorelle Fontana. In altri spezzoni della stessa trasmissione, Pippo Baudo ricordava edizioni passate del Festival di Sanremo, mentre un inviato Rai a Genova intervistava Gino Paoli, rievocando la mostra del settembre 1967 in cui esordì l'Arte povera. Questi interventi erano inframezzati dalle sequenze del film di Alberto Sordi *Vacanze intelligenti* (1978), mentre le interviste a John Turturro e all'allora sindaco di New York, Rudy Giuliani, a proposito degli stereotipi americani su italiani e italo-americani si alternavano a *Il padrino* del 1972. Continuamente, si tornava alla mostra e si

Tengo particolarmente a ringraziare Vivien Greene e Anna Costantini per il tempo dedicatomi, le informazioni e riflessioni condivise nel corso di conversazioni che mi sono state preziose.

¹ *Grandi mostre live. The Italian Metamorphosis*. «Alla conquista dell'America», programma televisivo andato in onda su Rai Uno il 25 luglio 1995 e consultabile presso le sedi delle Teche Rai.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-14
Accepted 2023-11-02
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Cammarata | 4.0



Citation Cammarata, S.M.S. (2023). "Raccontare il miracolo italiano nel 1994. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*". *Venezia Arti*, 32, 121-138.

proponevano panoramiche dell'allestimento, commenti del curatore, dettagli di opere e montaggi di film, come una dissolvenza tra la celeberrima scena di *Roma città aperta* del 1945, in cui Anna Magnani viene freddata, e la scultura di Leoncillo *Madre romana uccisa dai tedeschi*, del 1944.

La varietà della trasmissione rispecchiava almeno in parte quella della mostra che, occupando quasi l'intero museo, era articolata in sezioni dedicate, oltre che all'arte, alla manifattura artistica (a sua volta suddivisa tra vasi e gioielli), alla fotografia, al cinema, alla moda, all'architettura, al design e alla letteratura artistica, curate da altrettanti esperti.

La prima sala, corrispondente alla High Gallery del pian terreno, si configurava come una rappresentazione del dibattito tra arte astratta e figurativa e affiancava opere come *Crocifissione* di Renato Guttuso del 1941, *Pomona* di Marino Marini del 1945 o il busto in ceramica *Ritratto di Teresita* di Lucio Fontana del 1949, ad altre come *Comizio* di Giulio Turcato, sempre del 1949, una *Scultura spaziale* dello stesso Fontana del 1947 e altri lavori di Alberto Burri, Emilio Vedova e Fausto Melotti [fig. 2]. Ma «l'inizio vero della mostra che si dipana sulla spirale - spiegava Celant - parte con due grandi protagonisti: da una parte Burri e dall'altra Fontana, che per me sono le due grandi polarità della cultura italiana: la materia e il concetto».² A eccezione della prima sala, che fungeva in qualche misura da premessa, le opere d'arte si trovavano nel corpo centrale del museo, mentre le altre sezioni erano ospitate nelle gallerie laterali del terzo, quarto e quinto piano del cosiddetto Annex, l'estensione costruita tra il 1990 e il 1992. Percorrendo la spirale dal basso verso l'alto si incontravano così Carla Accardi, Piero Dorazio, Leoncillo, Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Afro e poi Piero Manzoni, Enrico Castellani e Francesco Lo Savio ancora affiancati da Fontana e Burri, fino a Mario Schifano, Mimmo Rotella, Tano Festa, Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto, per arrivare all'ultimo tratto con alcune delle opere più rappresentative della stagione poverista [fig. 3]. Si trattava, in sostanza, di un percorso cronologico sviluppato attraverso i lavori di pochi artisti - solo trentadue - i cui nomi si ripetevano in quanto presentati con «compagnie e ambientazioni critiche»³ differenti: Pascali, per esempio, si trovava sia accanto a Schifano e Festa sia tra l'Arte povera.

Con la sensibilità di oggi, salta agli occhi la presenza di due sole donne, Carla Accardi e Marisa Merz. Neppure la critica americana, che si sarebbe supposta sensibile alla questione, almeno dopo le proteste suscitate nel 1984-85 dall'evidente carenza di artiste in *An International Survey of Painting and Sculpture*, sembrò sottolineare questo squilibrio.⁴ Stupisce, per esempio, l'assenza di un'artista come Giosetta Fioroni, già molto affermata negli ultimi anni presi in considerazione da *The Italian Metamorphosis*.

Erano invece inclusi, in questo pur ristrettissimo gruppo, i dodici artisti che ancora oggi associamo comunemente all'Arte povera e che, già dalla metà del decennio precedente, Celant aveva presentato come un gruppo chiuso e storicizzato in mostre come *Coerenza in coerenza* o *The Knot. Arte povera at PS1*, rivedendo la stagione poverista in chiave celebrativa - italiana e non più internazionale - e modificandone lo spirito delle origini.⁵

L'allestimento fu affidato a Gae Aulenti che dovette misurarsi con lo spazio senza interruzioni dell'«eroica rampa a spirale» di Frank Lloyd Wright, interpretando il rapporto tra la continuità dello spazio e il ritmo cadenzato, richiesto invece dalla mostra, con «un atto intenso ma non mimetico»:⁶ l'intervento più evidente era la realizzazione di quattro spicchi appuntiti e vuoti che, ad altezze differenti, partivano dai bordi interni per convergere al centro, in corrispondenza di opere di Burri, Fontana, Manzoni e Pascali:

Celant mi disse che questa mostra doveva avere quattro punti forti, quelli che hanno messo in movimento le attitudini artistiche. Ho pensato che bisognava trovare il modo di dirlo in maniera non descrittiva ma riconoscibile. Facendo partire dalla rotonda, in corrispondenza degli spazi dedicati ai quattro artisti, delle stanze dotate solo di pareti.⁷

Come emerge da alcuni progetti, e come scrisse la stessa Aulenti, queste sporgenze sarebbero dovute servire per sospendere nel vuoto alcune opere; furono poi ragioni pratiche, di natura assicurativa, a impedire che ciò accadesse [fig. 4].⁸ Infine, fuori dal percorso cronologico, ma in una posizione di sicuro effetto e quanto più possibile rispondente al significato e alle esigenze dell'opera, il *Socle du*

² *Grandi mostre live* 1995.

³ Colombo 1995.

⁴ Moore 2016, 96-120; si veda anche Crimp 1984, 73-4 nota 32.

⁵ Cammarata 2022; si veda anche Belloni (c.d.s.).

⁶ Aulenti 1995a.

⁷ Aulenti 1995b.

⁸ Aulenti 1995b.



Figura 1 Fotogramma della trasmissione televisiva *Grandi mostre live*, puntata del 25 luglio 1995. © Archivio Teche Rai



Figura 2 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Prima sala del percorso espositivo, corrispondente alla High Gallery del pianterreno. Fotografia di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation



Figura 3 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Fotografia di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation

monde di Manzoni era stato allestito nell'atrio del pian terreno, al centro della spirale [fig. 5].

Gli oggetti esposti nelle altre sezioni della mostra erano divisi per categorie e, pur non essendo tutti ugualmente noti al pubblico americano, dovevano essere in larga misura conosciuti almeno i prodotti di moda e design.

Se i manifesti cinematografici e gli spezzoni di film, le fotografie e i progetti di alcune importanti architetture del periodo (dalla Torre Velasca di BBPR alle case per gli operai Borsalino di Ignazio Gardella) potevano essere poco noti, certamente non lo erano i vasi di Venini, le macchine da scrivere Olivetti, la Vespa o la Cinquecento, da tempo assurde a simbolo del Made in Italy e diventate veri e propri oggetti culto [fig. 7].

Come si vede dalle fotografie, gli ambienti e la natura degli oggetti dettarono le modalità di allestimento: assiepati e fitti i manifesti cinematografici; ugualmente dense, ma suddivise in capito-

li cronologici, le fotografie; valorizzati dalle teche i gioielli d'artista; indossate da manichini bianchi, disposti su tre scalini, le creazioni di moda; posizionati in basso, per poter essere osservati da ogni angolatura, i modelli architettonici; distanziati tra loro gli oggetti di design cui si intendeva dare maggiore risalto [fig. 8].

In alcuni casi commentatori restarono impressionati dalle opere esposte, stupendosi per esempio di quello che percepivano come Minimalismo *ante litteram* di Lo Savio,⁹ e non mancarono gli apprezzamenti in relazione all'arte contemporanea americana:

The critique of Minimalism (and of American culture at large) remains a crucial lesson of Arte povera. Confronted with a work like Giovanni Anselmo's *Torsione* (1968), one can only wish that Richard Serra had learned as much from the Italians as they had learned from him.¹⁰

⁹ Kimmelman 1994.

¹⁰ Buchloh 1995.

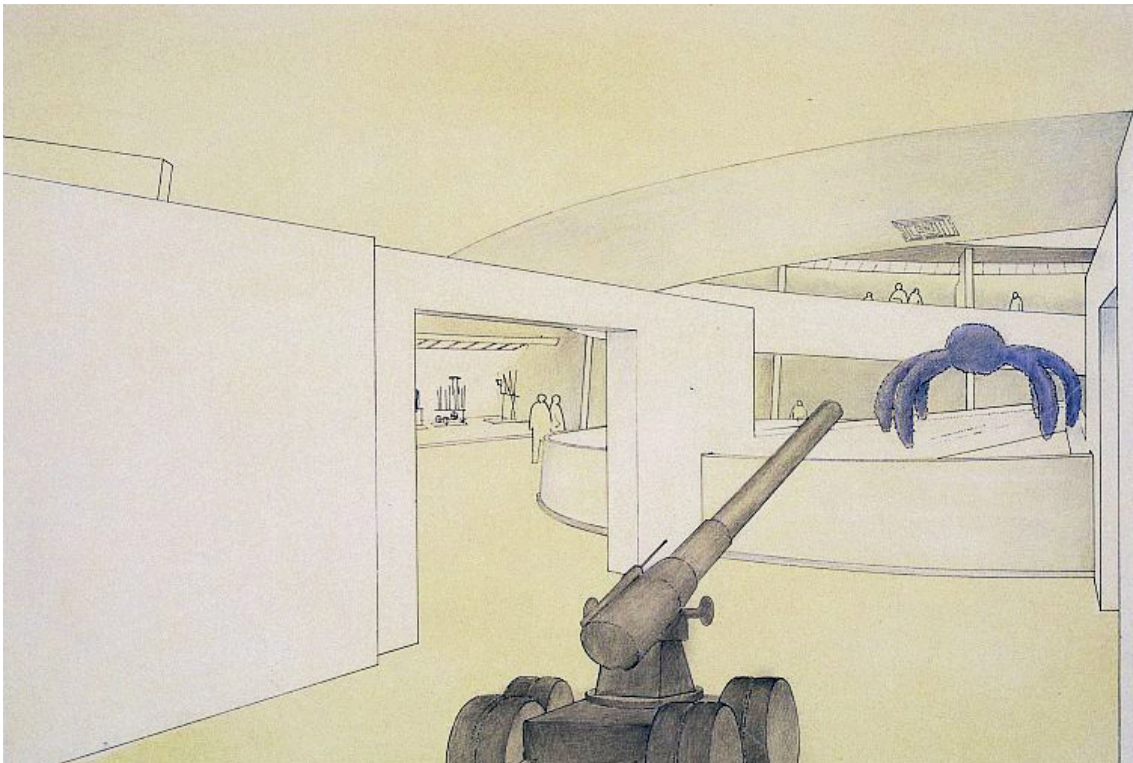


Figura 4 Gae Aulenti, Progetto per l'allestimento di *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, con il cannone *Bella ciao* e la *Vedova* di Pino Pascali sospesa nel vuoto.
© Archivio Gae Aulenti

Figura 5 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. *Socle du Monde* di Piero Manzoni, in alto *Ponte* di Pino Pascali. All'interno della spirale è ben visibile la scansione a spicchi operata da Aulenti. Fotografia di David Heald.
© The Solomon R. Guggenheim Foundation



Figura 6 Veduta della mostra *Paris-Berlin*, 1978. © Archives Centre Pompidou

Ma le critiche a *The Italian Metamorphosis*, di pareri a volte opposti, si concentrarono soprattutto sull'allestimento e sulla presentazione di tanti e diversificati oggetti. Apprezzato in Italia, l'intervento di Aulenti venne giudicato come gratuito dal *New York Times*, mentre Joseph Rykwert lo ritenne «una scelta pericolosa, ma riuscita». ¹¹ È curioso notare come il suo lavoro venisse - inopportuna-mente, diremmo oggi - sessualizzato, e con ragioni diverse: Furio Colombo, che ne apprezzava il risultato, scriveva che «non c'è nulla di femminile (nel senso di cauto, di garbato, di discreto, di decorosamente elegante) nel suo intervento», ¹² mentre Benjamin Buchloh vedeva «a spectacular vagina dentata motif inflicted on Wright's conception of an architectural void». ¹³ Lei stessa ammetteva: «Coraggio... ce n'è voluto tanto per intervenire sulla spirale del Guggenheim [...]. Ma nel dividere so di aver fatto bene» ¹⁴ e, negando decisamente di aver

voluto 'sfidare' un gigante, spiegava di aver operato con «segni eccentrici all'evidenza della sua forma, ma coincidenti con la sua stessa genealogia». ¹⁵

L'altro punto sollevato da più parti riguardava l'esposizione degli oggetti e l'effetto generato. Formatosi nella redazione di una rivista radicalmente interdisciplinare come *Marcatré* e allievo dell'eterodosso Eugenio Battisti, ¹⁶ Celant non era nuovo all'approccio pluridisciplinare e, da curatore ormai affermato, era rimasto colpito dalle tre mostre inaugurali del Centre Pompidou curate da Pontus Hulten nel 1977-79, tanto da citarle a più riprese come modello per diversi suoi progetti successivi come *Identité italienne*, *The European Iceberg* o *Arte italiana: Presenze*. ¹⁷ Esistono, tuttavia, almeno due importanti differenze, immediatamente percepibili, tra le tre mostre francesi e quelle realizzate da Celant nel corso degli anni successivi, fino a *The Italian Metamorphosis*: intanto, pur po-

¹¹ Kimmelman 1994; Buchloh 1995; Rykwert 1995.

¹² Colombo 1995, 104.

¹³ Buchloh 1995.

¹⁴ Aulenti 1995b.

¹⁵ Aulenti 1995a, 16.

¹⁶ Celant 2021a, 447; Bedarida 2022, 175-9.

¹⁷ Hulten 1977; 1978; 1979. Pontus Hulten si rifaceva, a sua volta, alla mostra *Les sources du XXème siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914* curata da Jean Cassou per lo stesso Musée National d'Art Moderne tra il 1960 e il 1961, sulla quale si veda Gispert 2022, 171-88. Lo stesso Hulten sarebbe poi stato preso a modello per eventi successivi; si veda Cammarata 2023.



Figura 7 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald.
© The Solomon R. Guggenheim



Figura 8 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald.
© The Solomon R. Guggenheim

stulando la centralità di Parigi nella vicenda delle avanguardie storiche, *Paris-New York*, *Paris-Berlin* e *Paris-Moscou* erano costruite attorno al confronto tra due Paesi, mentre le mostre di Celant si concentravano solo sull'Italia; in secondo luogo, gli allestimenti al Beaubourg erano organizzati per sale tematiche e cronologiche che, insieme alle ricostruzioni di ambienti, permettevano di accostare opere di natura diversa come oggetti d'arredamento, architettura, grafica e così via [fig. 6]. Le recensioni americane a *The Italian Metamorphosis* sottolineavano come la presenza di media diversi fosse importante per dare conto di un clima fervente negli anni della ricostruzione postbellica. Sul *New York Times* Michael Kimmelman commentava che nell'Italia del secondo dopoguerra l'arte non riguardava soltanto la pittura e la scultura, ma permeava ogni aspetto della vita quotidiana, dalle scarpe agli aspirapolvere fino all'illuminazione di una stanza, per concludere che, in quel contesto,

l'arte era un vero e proprio stile di vita. Si rammarricava però che gli oggetti di moda e design si trovassero soltanto nelle gallerie laterali, senza che fosse indagata la relazione tra le diverse arti.¹⁸ E anche altri notavano come la divisione per tipologie contraddicesse l'intento, enunciato nel catalogo, di mettere tutto «su uno stesso piano»¹⁹ e proporre un panorama culturale per intero [fig. 9].²⁰

La netta divisione in sezioni era certamente dovuta alla struttura del museo e in particolare al desiderio di sfruttare i nuovi spazi dell'Annex, fortemente voluto dal direttore Thomas Krens a dispetto delle critiche avanzate su più fronti. L'uso che Celant fece di quelle che chiamava le 'costole' del museo sembrava una risposta operativa, pronta a dimostrare l'opportunità di avere altri spazi a disposizione nei quali potevano trovare posto documenti, produzioni e discorsi, che tuttavia finivano per essere, letteralmente e metaforicamente, colaterali rispetto al percorso centrale della mostra.²¹

2 1943-1968

Come l'esposizione, anche il catalogo è costruito per categorie e accompagnato da saggi firmati dai responsabili delle diverse sezioni che, adottando un approccio divulgativo, fungono da inquadramento storico per le selezioni di oggetti allestiti nelle gallerie laterali. Al fondo, una cronologia elenca mese per mese una serie di eventi legati alle arti e alle produzioni esposte in mostra insieme a vicende politiche, sociali ed economiche, accostando senza soluzione di continuità fatti di natura assai diversa. Spesso interpolate da stralci di documenti, le cronologie costellano gran parte del percorso di Celant, il quale già nel 1967 aveva teorizzato una «Critica acritica», compagna di strada degli artisti e capace di collezionare documentazione in tempo reale.²² Su questi presupposti si basavano il suo volume *Pre-cronistoria* del 1976 e soprattutto il catalogo-cronologia di *Identité italienne*, con il quale nel 1981 Celant aveva spinto questo approccio alle estreme conseguenze.²³ Se però in questi casi la cronologia voleva offrirsi come uno strumento funzionale alla comprensione del presente, utile a trattare l'attualità con il metodo storico, con *The*

Italian Metamorphosis questo non avviene, poiché l'arco cronologico preso in considerazione si arresta ventisei anni prima del 1994 e, nonostante il poco tempo trascorso, riguarda una fase storica ormai conclusa e lontana. Alla metà degli anni Novanta la mostra affronta quello che con una fortunata formula retorica venne definito il 'miracolo' italiano, ossia la rinascita di un Paese dalle macerie della guerra e il *boom* economico, in poche parole la sua metamorfosi.²⁴

Particolarmente interessanti sono gli estremi cronologici scelti. La mostra infatti non comincia con il 1945 della Liberazione dal nazifascismo, ma con il 1943 dello sbarco degli Alleati: è lo stesso curatore a spiegare nel saggio in catalogo che «tale data è preferibile alla classica del 1945»,²⁵ perché indicativa di un passaggio drammatico ma graduale, che comprende una serie di fermenti culturali - a partire da *Ossessione* di Luchino Visconti del 1943, unanimemente considerato l'esordio del Neorealismo - che egli legge come segnali di profondo riscatto.

Celant scrive di «una metamorfosi culturale che si può datare già a partire dal 1943, con l'arrivo

18 Kimmelman 1994.

19 Celant 2021b, 502.

20 Rykwert 1995.

21 Colombo 1995.

22 Celant 1970; Dantini 2012, 143-66, Conte 2022.

23 Celant 1976; 1981; Messina 2014.

24 Per un inquadramento storico si veda Crainz 2005.

25 Celant 2021b, 503.



Figura 9 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim

degli alleati in Italia». ²⁶ Due volte soccorritori, gli Stati Uniti contribuirono fortemente alla ricostruzione postbellica con il Piano Marshall, favorendo la posizione atlantista dell'Italia nel contesto della Guerra fredda. ²⁷ E se il testo in catalogo sottolinea come l'arte italiana del dopoguerra sia stata fraintesa o non giustamente apprezzata perché – stando alle parole di Celant – troppo in linea con il pensiero di sinistra, ciò non di meno è evidente come il punto di vista adottato sia quello dello spettatore (americano), e non dell'oggetto (la cultura italiana) della mostra. ²⁸

Oltre al periodo stesso preso in considerazione, indizio di questa prospettiva è una certa insistenza su quella che viene definita *new renaissance*, ²⁹ che coinvolge la cultura in senso lato e che permise all'Italia di riprendersi dal fascismo e dalla guerra. Quello della '*renaissance*', nella doppia e volutamente ambigua accezione di rinascita e di Rinascimento, era diventato un vero e proprio *refrain* adottato da mostre, riviste e campagne pubblicita-

rie americane in merito all'Italia del dopoguerra.

Già nel 1949 il MoMA organizzò *Twentieth-Century Italian Art* che, concepita anni prima come frutto delle politiche fasciste, servì poi la causa diplomatica delle democrazie occidentali nel contesto mutato del mondo diviso in due blocchi. Si trattava di un'introduzione all'arte italiana moderna, dalla Scuola metafisica e dal Futurismo fino al più recente Fronte Nuovo delle Arti, che proponeva una lettura sostanzialmente formale delle opere, mettendo in secondo piano i rapporti degli artisti con il regime, menzionato solo in quanto la sua caduta avrebbe reso l'Italia un terreno nuovamente fecondo per lo sviluppo delle arti. ³⁰ La storiografia successiva ha messo in evidenza l'approssimazione ideologica di una simile posizione, pur comprensibile in quel contesto. Anzi, la qualità della produzione artistica durante il ventennio è ciò che ha reso particolarmente complesso, nel corso del tempo, allestire mostre con opere di quegli anni, senza mettere in secondo piano la bruta-

²⁶ Celant 2021b, 503.

²⁷ Rimando qui a Ginsborg 2006, 128-59.

²⁸ Celant 1994, 7.

²⁹ Anche nella versione italiana (Celant 2021b, 503) l'espressione *new renaissance* viene tradotta come 'nuovo rinascimento'.

³⁰ Barr, Soby 1949, 5.

lità del regime.³¹ La rinascita su cui insiste il testo del catalogo del 1949 ha piuttosto a che vedere con la ripresa di rapporti diplomatici e commerciali con gli Stati Uniti.³²

Ancor di più, e fin dal titolo, insistette sull'idea di rinascita/Rinascimento *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, rassegna itinerante promossa dall'Art Institute of Chicago, dal Brooklyn Museum, dall'House of Italian Handicrafts e dalla Compagnia Nazionale Artigiana, allestita nel corso di tre anni in dodici musei e istituzioni statunitensi.³³ Nei comunicati stampa che la accompagnavano emerge l'intento di divulgare il lavoro degli artigiani e dei designer italiani per contribuire alla ripresa economica di un Paese nel contesto postbellico³⁴ e si fa esplicito riferimento a un *re-birth* spirituale e industriale dell'Italia,³⁵ raggiunta sotto un governo democratico e grazie agli aiuti degli Stati Uniti.

Si tratta di una raffinata operazione di promozione delle produzioni italiane, scelte da una commissione selezionatrice americana che, come già aveva fatto la squadra del MoMA per la mostra dell'anno precedente, aveva viaggiato per l'Italia per individuare gli aspetti più caratteristici del sistema produttivo e gli oggetti più attraenti per un colto pubblico americano, senza entrare in competizione con l'industria statunitense.³⁶ Alimentando inveterati luoghi comuni, si celebravano l'ingegno italiano, l'innato senso di bellezza ed eleganza, il legame con tradizioni e saperi artigianali che permettevano alle produzioni italiane di ottenere incredibili risultati partendo da materiali poveri e comuni.³⁷

Il Rinascimento era stato adottato dall'Italia stessa come stile unificante e distintivo ancora prima dell'effettiva unificazione del Paese, diventando via via un potente catalizzatore capace di veicolare l'immaginario collettivo: basti pensare allo sti-

le architettonico scelto per la costruzione dei padiglioni temporanei alle Esposizioni internazionali e universali, a partire da quella londinese del 1851.³⁸ Adottata in seguito dal fascismo, soprattutto nella rappresentazione dell'Italia all'estero, questa tendenza proseguì nel tempo, intensificando i richiami alla tradizione nel segno di una supposta continuità nazionale, tanto che Francis Haskell poté parlare di «Botticelli al servizio del fascismo».³⁹

Tuttavia, il legame tra l'idea di Rinascimento e quella di italianità si costruì con un processo ricco di contributi esogeni, provenienti soprattutto da oltreoceano e consolidatisi a partire dal secondo dopoguerra. Già nel corso del XIX secolo, le opere di studiosi come Burckhardt, Michelet, Pater, Roscoe e Symond ebbero ampia diffusione tra il pubblico colto americano, contribuendo a formare un'idea dell'Italia come terra di bellezza ed eleganza. La passione per il Rinascimento italiano da parte delle élite statunitensi incentivò il collezionismo di opere d'arte e diffuse un gusto neorinascimentale anche in ambito architettonico e di arredamento che proseguì nel nuovo secolo, sopravvivendo indenne a guerre e stravolgimenti politici.⁴⁰

Dopo la caduta del regime fascista, lo stesso *topos* del Rinascimento avrebbe veicolato, come si è detto, messaggi analoghi con altri scopi, al servizio della causa democratica, di ricostruzione di un'identità nazionale italiana e di riabilitazione del Paese nel consesso internazionale, in particolar modo agli occhi degli Stati Uniti del Piano Marshall.⁴¹

Per diversi canali, l'idea di Rinascimento divenne così un ponte ideale tra Italia e Stati Uniti, utilizzato per promuovere l'immagine del Bel Paese e di un popolo creativo, in anni in cui moda e design italiani vedevano aumentare significativamente le esportazioni.⁴²

³¹ Il tema è affrontato in Hecker, Bedarida 2022.

³² Bedarida 2012; Bignami, Colombo 2020.

³³ Oltre ai curatori Meyric Rogers di Chicago e Charles Nagel di Brooklyn, nonché a Max Ascoli dell'HIH (fondamentale nella ripresa del commercio tra Italia e Stati Uniti), un'importante figura nella promozione del progetto italiano fu Giò Ponti, particolarmente attivo dopo aver scontato la propria compromissione con il regime. Si vedano in proposito Dellapiana 2022, 123-5; Dellapiana, Mekinda 2022. Su *Italy at Work* si vedano anche Turrini, Mingardi 2021; Gamble (c.d.s.).

³⁴ Press release nr. 129, 19 dicembre 1949. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1949. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

³⁵ Press release nr. 095-8, 27 novembre 1950. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1950. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

³⁶ Dellapiana 2022, 125-7.

³⁷ Press release nr. 130-1, 29 novembre 1950. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1950. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

³⁸ Dellapiana 2022, 21.

³⁹ Haskell [1999] 2008.

⁴⁰ Belfanti 2019, 20-2.

⁴¹ Come spiega Bedarida (2012, 157) solo Corrado Cagli espresse la propria contrarietà all'utilizzo della categoria del Rinascimento, inflazionata e compromessa proprio dal fascismo.

⁴² Dellapiana 2022, 103-53.

È in questo frangente che i due concetti di Rinascimento e rinascita sembrano sovrapporsi: il mito del Rinascimento come epoca d'oro italiana e l'uso del termine '*renaissance*', tanto nell'ambito storico-artistico, quanto in quello commerciale, crebbe negli Stati Uniti proprio nel periodo preso in considerazione nel 1994 da Celant che scriveva di:

Un nuovo rinascimento che ha i suoi punti di forza in *Roma città aperta* di Rossellini, [...] il Monumento ai caduti del gruppo BBPR, il Manifesto del Formalismo del gruppo Forma, la Superleggera di Giò Ponti, *Ladri di biciclette* di de Sica, *Verso un'architettura organica* di Zevi, la Vespa di D'Ascanio, il quartiere QT8 di Bottoni, il *Politecnico* di Vittorini e *Il Mondo* di Pannunzio.⁴³

Il curatore sembrava dunque collocarsi - quasi acriticamente - in questo solco, riprendendo sostanzialmente la stessa narrazione ed esponendo gli stessi prodotti, già così noti al pubblico americano e, in qualche caso, anche presenti in collezioni importanti come quella di design del MoMA. Se alle produzioni Olivetti era stata dedicata una mostra monografica nel 1952,⁴⁴ il caso più emblematico è forse quello della Vespa Piaggio. Già esposta a *Italy. The New Domestic Landscape* nel 1972,⁴⁵ la Vespa era considerata il frutto dell'ingegno italiano (per il design, la funzionalità e l'economicità), legata a un immaginario prima romantico (dovuto al film *Vacanze romane* del 1953) e poi glamour, grazie a una serie di campagne pubblicitarie particolarmente riuscite, che portarono all'apertura di una sede di rappresentanza, la Vespa Distributing Corporation, a Long Island.⁴⁶ Nonostante il curatore Emilio Ambasz avesse dichiarato di voler utilizzare il caso italiano per allargare la riflessione alla complessità della cultura progettuale, guardando anche ad altre realtà, *Italy. The New Domestic Landscape* fu recepita dalla stampa americana come una celebrazione del genio italiano. Patrocinata dall'Istituto Italiano per il Commercio Estero, la mostra proponeva 160 oggetti e 14 *environments* commissionati per l'occasione. Il catalogo rispecchiava la profondi-

tà e l'originalità dell'approccio al progetto italiano, di cui venivano fornite importanti coordinate storiche e aggiornate disamine critiche, dall'Art nouveau fino al *radical*. A dispetto delle differenze, la mostra del MoMA riconduceva ancora una volta all'idea di un'Italia creativa ma legata alle tradizioni, come avvenuto negli anni Cinquanta.⁴⁷

Tra gli oggetti esposti da Celant al Guggenheim nel 1994 è da rilevare la presenza del televisore Doney di Brionvega, progettato da Marco Zanuso e Richard Sapper ed esposto un anno prima al MoMA nella piccola ma curatissima mostra dedicata ai due designer.⁴⁸ *The Italian Metamorphosis* presentava dunque oggetti che, dal vivo oppure tramite film e periodici, avevano contribuito alla formazione dell'immaginario italiano, riproponendo una narrazione già consolidata.

L'arco cronologico preso in considerazione da *The Italian Metamorphosis* si chiude significativamente con il 1968 e, come si legge, questo è dovuto all'urgenza movimentista di mettere in discussione i valori consumistici della società del benessere, sintomo della fine di una fase storica. La conclusione al 1968 permette anche di escludere la stagione della strategia della tensione, inaugurata il 12 dicembre 1969 in piazza Fontana e tanto difficile da affrontare, specialmente per un pubblico americano. Quel che è però più evidente, e certamente più importante agli occhi di Celant, è che il termine del 1968 permette di includere nella mostra l'Arte povera (i cui artisti sono presenti in numero assai cospicuo), presentandola come il frutto più maturo e compiuto di quel nuovo rinascimento che investì l'Italia del dopoguerra. Alcune delle opere più rappresentative della stagione poverista come la *Venere degli stracci*, *Igloo di Giap* o *l'Italia d'oro* furono esposte sotto la cupola del museo, così che anche fisicamente il percorso ascensionale - un vero e proprio climax - terminasse con l'Arte povera alla sommità della spirale di Wright.

La prospettiva americana con cui è condotta l'operazione emerge, dunque, sia dalla scelta dell'arco cronologico, sia dalla conferma della narrazione sull'Italia culla del bello e del saper fare che ha la propria epitome nel mito del Rinascimento [fig. 10].⁴⁹

⁴³ Celant 2021b, 503.

⁴⁴ Lionni 1952.

⁴⁵ Ambasz 1972.

⁴⁶ Dellapiana 2022, 249-55.

⁴⁷ Dellapiana 2022, 266-7. Sulla mostra, tanto nota quanto ancora poco studiata, si veda anche Irace in corso di pubblicazione, con scritti di Ambasz, Bergdoll, Patti e altri.

⁴⁸ Mostra senza catalogo <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/402>.

⁴⁹ Viva (2020, 90-1) adotta la categoria dell'auto-orientalismo per analizzare il modo in cui Achille Bonito Oliva propose la Transavanguardia sulla scena internazionale e in particolare negli Stati Uniti, tra anni Settanta e Ottanta: si tratta di assumere l'altro come referente privilegiato del proprio discorso, assecondandone le aspettative su di noi in una situazione di sostanziale di-



Figura 10 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Ultimo tratto del percorso espositivo. Fotografia di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation

La stagione della ricostruzione postbellica si prestava particolarmente a essere descritta nei termini di una rinascita e, con le produzioni di alto livello, sembrava assecondare perfettamente i luoghi comuni sull'Italia: terra di artisti e di creativi, di poveri ma belli capaci di lavorare materie non pregiate per realizzare oggetti dalle fattezze stupefacenti, con un senso innato dello stile e dell'eleganza e una sapienza artigianale trasmessa di generazione in generazione, e che la vulgata faceva risalire direttamente alle botteghe del Rinascimento fiorentino del XV secolo.⁵⁰

Lo stesso soggetto individuato da Celant per la propria mostra era però ugualmente funzionale a valorizzare l'importanza del ruolo che ebbero gli Stati Uniti in quel frangente della storia italiana.

Nel discorso espositivo e nel testo di presentazione della mostra, la Resistenza ha un ruolo marginale rispetto allo sbarco degli Alleati, e la

glorificazione della stagione postbellica argomentata da una prospettiva più americana che italiana sembra quasi far assurgere la ricostruzione a mito fondativo del Paese. In questo quadro, anche opere dal forte portato di contestazione come quelle appena citate vengono almeno in parte disinnescate. L'Arte povera degli *Appunti per una guerriglia*,⁵¹ di cui Celant aveva indubbiamente già allora forzato l'interpretazione per esigenze comunicative, subisce qui un'altra metamorfosi. Se a partire dal 1981 con *Identité italienne* Celant aveva riproposto l'Arte povera come italiana, con la mostra del 1994 intende coronare quel percorso, compiendo un passo ulteriore. Propoendola come l'esito della stagione di ricostruzione postbellica, le assegna una genealogia che le è propria (in particolare con Fontana e Manzoni), ma la apparenta anche alla narrazione in chiave americana, piegandola ai luoghi comuni sull'ita-

sparità culturale e di potere. Quattordici anni più tardi, Celant compie un'operazione più raffinata che poggia sui precedenti importanti di cui si è detto, e non dissimile, nel funzionamento, da quello che gli studi culturali definiscono auto-orientalismo (si veda Mocerì 2002, 233-46).

50 Convenzionalmente si fa risalire la nascita della moda italiana alla sfilata organizzata da Giovanni Battista Giorgini a Palazzo Pitti a Firenze nel 1951. Si veda Malossi 1992. L'idea dello stile innato degli italiani è almeno in parte riconducibile alla retorica fascista, come ha dimostrato Fogu (2003, 203-6).

51 Celant 1967.

lianità e riconducendola a quel nuovo rinascimento di cui si è detto.

Il portato resistenziale delle opere non è cancellato, ma sembra essere lasciato in secondo piano. Queste contraddizioni non sfuggirono a un osservatore attento come Buchloh che evidenziò come alcune delle opere più potenti ed emblematiche dell'Arte povera stridessero, per loro stessa natura, con l'idea di eleganza trasmessa invece dal design o dalla moda.

Michelangelo Pistoletto's *Venere degli stracci* (Venus of the rags, 1967) and Gilberto Zorio's astonishing sculpture *Sedia* (Chair, 1966) seem to struggle almost explicitly with the stranglehold of fashion and design, and with art's deadliest enemy: elegance. Thus the exhibition's unfortunate pretense to construct a cultural continuum between architecture and jewelry, between product design and film, proves doubly problematic.⁵²

3 1994-1995

Dopo aver cercato di individuare le ragioni sottese alla scelta del soggetto, occorre contestualizzare la mostra nel momento in cui ebbe luogo, sia per quanto riguarda il percorso del suo curatore, sia più in generale rispetto al clima culturale nel quale si svolse.

Quando, nel novembre 1988, il Guggenheim aveva annunciato che Germano Celant si sarebbe unito allo staff del museo nel ruolo di curatore d'arte contemporanea, lo aveva presentato come una figura di raccordo tra la cultura italiana e quella americana, anticipando che si sarebbe occupato di diversi progetti speciali, tra cui una mostra sull'arte contemporanea italiana a New York e una sull'arte contemporanea americana alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia, entrambe programmate per il 1992.⁵⁵ Un tale riconoscimento costituiva un traguardo significativo per il curatore italiano che, dalla fine degli anni Settanta, si muoveva tra le due sponde dell'oceano con l'ambizione di diffondere l'arte contemporanea italiana - e l'Arte povera in particolare - negli Stati Uniti.⁵⁶

La scelta di porsi in sostanziale continuità con il passato e con le letture americane dell'arte e dei prodotti italiani si evidenzia anche in questo: accostare le opere a oggetti di moda e design implicava tra l'altro privilegiare la lettura formalista ed estetizzante, rispetto a quella storica e sociale, avallando l'idea che gli italiani posseggano un innato senso dello stile. Questo è ciò che sembra essere accaduto con *The Italian Metamorphosis*, con la complicità di un arco cronologico così ben cesellato.⁵³

Sul tono dell'intera operazione Buchloh chiosava:

History does not seem to be the subject anyway: how else would we explain the fact that a catalogue weighing eight pounds contains hardly any younger (or older) Italian scholars' and historians' critical or scholarly work on the extraordinary history and art of postwar Italy, but endless pages of fashion and Ferragamo shoes?⁵⁴

L'annunciata mostra presso la collezione Guggenheim di Venezia alla fine non fu realizzata, mentre quella d'arte italiana sarebbe stata posticipata di due anni per aprire nell'autunno del 1994, attendendo solo in parte all'annuncio poiché, come si è visto, *The Italian Metamorphosis* non fu né soltanto una mostra d'arte, né d'arte contemporanea in senso stretto.

In quello stesso novembre 1988 si era chiusa presso il PS1 *Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror*, con la quale Celant aveva portato nuovamente a Long Island opere come *Concerto di stracci* o *Venere degli stracci* che il pubblico aveva visto tre anni prima, in occasione di *The Knot. Arte Povera at PS1*.

Se la mostra dedicata a Pistoletto - la prima monografica allestita nel così vasto spazio del PS1 - suscitò pareri contrastanti,⁵⁷ riscosse invece grande successo la retrospettiva di Mario Merz con cui l'anno seguente Celant inaugurò la collaborazione con il Guggenheim Museum. L'allestimento intervallava opere di stagioni diverse, dialogando in modo particolarmente suggestivo con

⁵² Buchloh 1995.

⁵³ Cullinan 2010, 229.

⁵⁴ Buchloh 1995.

⁵⁵ GMA, Department of Public Affairs press releases, A0035, Box 576, Press release «Italian Curator Germano Celant Joins the Guggenheim Museum», 29 novembre 1988.

⁵⁶ Bedarida 2022, 175-95. Sulla figura di Celant e il suo percorso curatoriale si vedano anche Ungan 2018 e Studio Celant (c.d.s.).

⁵⁷ Smith 1988.

la difficile struttura a spirale del museo.⁵⁸ Già in quel frangente, il pubblico del Guggenheim poté conoscere lavori fondamentali degli albori dell'Arte povera come l'*Igloo di Giap*, che avrebbe rivisto cinque anni più tardi.

Un anno prima di *The Italian Metamorphosis* Celant aveva curato, presso la Murray and Isabella Rayburn Foundation di New York, *Roma-New York 1948-1964* che, nonostante le dimensioni ridotte, richiese importanti sforzi di ricerca che sarebbero poi stati funzionali anche alla mostra al Guggenheim. Essa non presentava particolari sfaccettature pluridisciplinari ed esponeva una mole considerevole di documenti, insieme alle opere di Accardi, Afro, Burri, Capogrossi, Castellani, Colla, Dorazio, Festa, Domenico Gnoli, Jannis Kounellis, Lo Savio, Manzoni, Rotella, Salvatore Scarpitta, Toti Scialoja, Schifano, Tancredi Parmeggiani e Turcato (i cui lavori si sarebbero rivisti a *The Italian Metamorphosis*), accanto a quelle, meno numerose, di Willem De Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Cy Twombly e Andy Warhol. Il catalogo era costituito in massima parte da una cronologia in cui le mostre e le notizie relative ad artisti, gallerie e musei erano alternate ad ampie citazioni e trascrizioni di documenti, circoscritti all'ambito delle arti figurative, all'interno di un arco cronologico scandito dalle Biennali di Venezia - dalla prima del dopoguerra a quella in cui il premio fu assegnato a Rauschenberg.⁵⁹

Il successo oltre le aspettative della mostra di Merz e le ricerche condotte per la realizzazione di *Roma-New York 1948-1964* sono dunque due immediati precedenti per il lavoro su *The Italian Metamorphosis* ed entrambi contribuirono a rafforzare la posizione di Celant.⁶⁰

Le energie e le risorse investite nella realizzazione della mostra sulla cultura italiana del dopoguerra al Guggenheim erano tuttavia molto più consistenti, tanto da suscitare l'interesse di un imprenditore e uomo di spettacolo con ambizioni politiche ormai evidenti come Silvio Berlusco-

ni. Nominato Primo Ministro del governo italiano e destinato a dimettersi e lasciare l'incarico prima della chiusura al pubblico newyorkese, egli si era tempestivamente reso conto delle potenzialità mediatiche e promozionali dell'evento, al punto da far organizzare un incontro tra Celant, la sua assistente Anna Costantini e Davide Rampello, allora direttore della società Grandi Eventi e responsabile della comunicazione del Gruppo Fininvest.⁶¹ Accettare in corso d'opera il grado di spettacolarizzazione di *The Italian Metamorphosis* in seguito al cambio di governo - ricorda Costantini - è stato un fatto nuovo e in certa misura sorprendente anche per Celant, e finì col determinare un'immagine più glamour di quanto egli stesso avesse previsto e desiderato. «La *société du spectacle* - scriveva Umberto Eco sul catalogo della mostra stessa - in Italia è diventata una forza di governo»: ⁶² visti i tempi, il riferimento non sembra poter dare adito a fraintendimenti.⁶³ Fu anche per questa via che *The Italian Metamorphosis* si trovò al centro della puntata di *Grandi mostre live* menzionata all'inizio che, come si è visto, oltre a promuovere la mostra in sé stessa fungeva da pretesto per raccontare l'arte e la cultura italiane del dopoguerra nel rapporto con il Nord America.

A partire dagli anni Ottanta, il design e la moda italiani riscossero nuovi e importanti consensi negli Stati Uniti, e a New York in particolare. Basti pensare all'enorme successo di Giorgio Armani o alle quotazioni a Wall Street di aziende come Natuzzi. In appena dieci anni, tra il 1981 e il 1991, il cosiddetto Made in Italy cambiò completamente assetto e dimensioni, moltiplicando esponenzialmente le proprie cifre di produzione e di giro di affari: una trasformazione che coinvolse imprese, mercati, designer, stilisti e dipendenti e che portò questi settori, alla fine degli anni Novanta, a contare complessivamente più di un milione di addetti, cioè un quarto di tutti gli occupati dell'intero settore manifatturiero in Italia.⁶⁴

Nel corso del decennio, inoltre, nella cornice di un ormai avviato processo di globalizzazione, si era consolidato quello che gli studiosi di mar-

⁵⁸ Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021; Celant 1989; Smith 1989.

⁵⁹ Celant aveva già cominciato a riflettere sul dopoguerra italiano nel volume *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, pubblicato nel 1990 come raccolta di testi di e sugli artisti.

⁶⁰ Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021.

⁶¹ Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021. Costantini ricorda che Rampello arrivò in ritardo perché aspettava l'esito di alcuni sondaggi sulla popolarità di un nuovo eventuale partito: se il ricordo è corretto, e non ho ragione di dubitarne, questo collocherebbe l'incontro circa al settembre 1992.

⁶² Eco [1994] 2022, 11.

⁶³ La mostra resta aperta al Guggenheim dal 7 ottobre 1994 al 22 gennaio 1995 e certamente il testo doveva essere consegnato prima, mentre il primo governo Berlusconi restò in carica dal 10 maggio 1994 al 17 gennaio 1995, avendo il suo partito vinto le elezioni del 27 e 28 marzo 1994 ed essendosi dimesso il 22 dicembre dello stesso anno, in seguito all'approvazione delle mozioni di sfiducia.

⁶⁴ Gianola 2001, 100.

keting definiscono *country of origin effect*, che ha trasformato l'indicazione del luogo di fabbricazione di un prodotto da semplice informazione a depositaria di un insieme di riferimenti culturali assorbiti dall'immaginario collettivo, facendo quindi della dicitura 'Made in...' un vero e proprio marchio - un *brand* - latore di messaggi complessi, ancor prima che promotore di merci.⁶⁵ Per come lo conosciamo oggi, il Made in Italy si è consolidato in questo frangente.

Fu probabilmente anche grazie a questo *trend* che il successo delle celebri *three C's* (Sandro Chia, Francesco Clemente e Sandro Cucchi) all'inizio degli anni Ottanta poté essere così repentino. D'altro canto, la stessa ripresa dell'Arte povera in chiave italiana negli anni Ottanta è chiaramente spiegata da Celant, in più occasioni, con la necessità di far fronte a un mutato clima culturale⁶⁶ che si tradusse sovente nella ripresa di forme tradizionali d'arte (la cosiddetta Nuova Pittura), nel diffuso ricorso alla citazione di stili del passato (soprattutto di marca postmoderna) e nella tendenza a valorizzare i caratteri nazionali del fare artistico. Ciò che in Italia prese soprattutto le sembianze della Transavanguardia. È per queste ragioni - e sapendo cogliere l'interesse generato dall'arte e dai prodotti italiani negli Stati Uniti - che con *The Knot. Arte povera at PSI* Celant propose un'Arte povera ormai francamente italiana, che aveva perso alcuni dei caratteri distintivi della fine degli anni Sessanta. La prima volta in cui New York vedeva l'Arte povera nel suo insieme, cioè, era portata a leggerla in chiave italiana: si affacciava forse già il portato estetizzante di cui si è detto e che avrebbe trovato compimento al Guggenheim nove anni più tardi.

Con gli anni Novanta, tuttavia, anche questa stagione sembrava ormai terminata. Quando nel 1993 il dipartimento di design del MoMA allestì due mostre dedicate a prodotti italiani, una sulla collaborazione tra Zanuso e Sapper, cui si è accennato sopra, e l'altra conseguente a una donazione da parte di Ferrari S.p.A., *Designed for Speed*, non c'era più enfasi sul carattere italiano di questi prodotti, il cui progetto veniva analizzato con le categorie della disciplina: il rapporto tra disegno e prodotto e tra prodotto e fruitore, in relazione alla storia del design e alla storia aziendale. In termini di esposizioni temporanee, il MoMA profuse in questi anni energie soprattutto nell'organizzazione di grandi retrospettive (Henri Matisse, Joan Mirò, Cy Twombly,

Piet Mondrian, Jasper Johns), mentre rassegne dedicate a singoli Paesi o aree geografiche erano intese a colmare lacune, come quella sull'arte dell'America Latina nel XX secolo, o ad approfondire singoli aspetti, in particolare il disegno, in mostre di dimensioni più ridotte.⁶⁷ Altro capitolo significativo erano poi esposizioni dal taglio critico e trasversale che trattavano temi declinati sui dibattiti culturali contemporanei, ma comunque incentrate soprattutto su pittura e scultura, come la celebre *High and Low. Modern Art and Popular Culture*.⁶⁸

Con il precedente immediato di *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932* (1992), allestita da Zaha Hadid, il Guggenheim portava avanti mostre concentrate su periodi particolarmente significativi di singoli Paesi, declinati in diversi ambiti, dalla fotografia alla ceramica, dai libri al design, con una preminenza dell'arte visiva. Questo avveniva in accordo con partner stranieri come il Museo di Stato russo di San Pietroburgo, la Galleria Tret'jakov di Mosca e la Kunsthalle di Francoforte nel caso di *The Great Utopia*; e sarebbe dovuto accadere anche per la mostra italiana, se si fosse organizzata una sua corrispettiva sull'arte americana alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia. Tale sistema era funzionale alla politica di un'istituzione intenzionata ad aprire sedi in altri Paesi e a creare e rafforzare una propria rete internazionale, per la quale è tuttora ricordato l'allora direttore Thomas Krens. Pochi anni più tardi, nel 1997, sarebbe stato inaugurato il Guggenheim Museum di Bilbao.

Il progetto di Celant di promuovere l'arte e la cultura italiane con particolare attenzione all'Arte povera rispondeva quindi alla linea adottata dall'istituzione ospitante. *The Italian Metamorphosis* fu in ogni caso una mostra di grande importanza, che sistematizzò la 'seconda vita' dell'Arte povera nella narrazione italiana e impose a lungo la propria visione. Ancora nel 2008, introducendo un numero monografico di *October* dedicato all'arte italiana del secondo dopoguerra, Claire Gilman (rimasta talmente colpita dall'Arte povera in mostra al Guggenheim da dedicarle la propria tesi di dottorato)⁶⁹ confermava quanto l'impostazione critica di Celant avesse influito sulla percezione dell'arte italiana del secondo dopoguerra negli Stati Uniti e come godesse ancora di un sostanziale monopolio sull'Arte povera. Gilman sintetizzava la posizione di Celant come frutto di due spinte contradditto-

⁶⁵ Bertoli, Resciniti 2012.

⁶⁶ Celant 1985b, 17.

⁶⁷ Rasmussen 1993 e, a titolo di esempio, Cooke 1990; Dabrowski 1996.

⁶⁸ Varnedoe 1990.

⁶⁹ Intervista di Lilly Slezak a Claire Gilman, <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/claire-gilman-56193/>. Gilman ha discusso la propria tesi *Arte Povera's Theater: Artifice and Anti-Modernism in Italian Art of the 1960s* nel 2006 presso la Columbia University di New York.

rie: il desiderio di sostenere l'Arte povera sul palcoscenico delle neoavanguardie internazionali da un lato, e una certa spinta conservatrice di matrice idealista, tipicamente italiana, che porta a prediligere un approccio formalista, dall'altro.⁷⁰ Come si vede, le critiche sono analoghe a quelle mosse già nel 1994 a proposito di un progetto espositivo che comprende oggetti di così diversa natura.

L'associazione dell'Arte povera con i prodotti del Made in Italy, punto di arrivo di questo percorso di Celant, non rimase un caso isolato. Nel 2001-03, la mostra *Zero to Infinity. Arte povera 1962-1972* viaggiò dalla Tate Gallery di Londra a Minneapolis, Los Angeles e Washington grazie all'Istituto Italiano per il Commercio Estero (ICE) che aveva nel tempo sostenuto una serie di iniziative importanti, tra cui *Italy. The New Domestic Landscape* e la stessa *The Italian Metamorphosis*. La campagna *Life in I'Style* dell'ICE, che sosteneva la mostra all'inizio del nuovo millennio, era focalizzata - come si legge sul catalogo di *Zero to Infinity* - sulla combinazione vincente, tipicamente italiana, di creatività, artigianato tradizionale e produzione industriale.⁷¹

Il presidente dell'Istituto scriveva:

Italy and art are synonymous. When either is mentioned, images of Etruscan sculptures and Renaissance frescoes come to mind along with extraordinary architectural treasures that bridge the centuries. Even today, these powerful reminders of a distant past continue to influence contemporary Italian art and design. [...] The link between art and products in Italy is profound, particularly in fashion and interior design. Italians bring a unique sense of perspective and aesthetic appreciation to their work. The result of this ingenuity is an ongoing cultural metamorphosis.⁷²

Non sappiamo se la 'metamorfosi' fosse una citazione consapevole o meno, ma sembra che l'idea seminata da Celant di utilizzare quella che fu effettivamente una metamorfosi del Paese per promuovere l'immagine e la cultura italiana, in continuità con la narrazione consolidata, abbia avuto, per ora, almeno un seguito.

Bibliografia

- Ambasz, E. (ed.) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, 26 giugno-11 settembre 1972). New York, Firenze.
- Aulenti, G. (1995a). «Opere in-relazione». *Anfione Zeto. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 15-16.
- Aulenti, G. (1995b). «La mia sfida a Wright». *Anfione Zeto. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 17.
- Barr, A.H.; Soby, J.T. (eds) (1949). *Twentieth-Century Italian Art = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno-18 settembre 1949). New York.
- Bedarida, R. (2012). «Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949». *Oxford Art Journal*, 35, 147-69.
- Bedarida, R. (2022). *Exhibiting Italian Art in The United States from Futurism to Arte Povera. 'Like a Giant Screen'*. New York.
- Belfanti, C. (2019). *Storia culturale del made in Italy*. Bologna.
- Belloni, F. (c.d.s.). «Il rilancio dell'arte povera. Germano Celant negli anni Ottanta». Studio Celant (c.d.s.).
- Bertoli, G.; Resciniti, R. (eds) (2012). *International Marketing and the Country of Origin Effect: The Global Impact of «Made in Italy»*. Cheltenham.
- Bignami, S.; Colombo, D. (2020). «Alfred H. Barr, Jr. and James Thrall Soby's Grand Tour of Italy». *Italian Modern Art*, 3. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/alfred-h-barr-jr-and-james-thrall-sobys-grand-tour-of-italy/>.
- Buchloh, B. (1995). «Focus: 'The Italian Metamorphosis, 1943-1968'». *Artforum*, 1. <https://www.artforum.com/print/reviews/199501/focus-the-italian-metamorphosis-1943-1968-33284>.
- Cammarata, S.M.S. (2021). «Identité italienne. Storia e significati di una mostra». *L'uomo nero*, 17(17-18), 281-308.
- Cammarata, S.M.S. (2022). «Arte povera 1984. Quali opere e quale premessa». Antoni, G. et al. (a cura di), *Inside the Exhibition. Temporalità, dispositivo e narrazione*. Roma, 133-48.
- Cammarata, S.M.S. (2023). *Convergenze parallele. L'Arte povera e l'identità italiana nelle mostre di Germano Celant degli anni ottanta e novanta* [tesi di dottorato]. Roma.
- Celant, G. (1967). «Arte povera. Appunti per una guerriglia». *Flashart*, 5, 3.
- Celant, G. (1970). «Per una critica acritica». *NAC*, 1, 29-30.
- Celant, G. (a cura di) (1976). *Preconistoria 1966-69. Minimal art, pittura sistematica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*. Firenze.
- Celant, G. (éd.) (1981). *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959 = Catalogo della mostra* (Paris, Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, 25 giugno-7 settembre 1981). Paris; Firenze.
- Celant, G. (a cura di) (1984). *Coerenza in coerenza = Catalogo della mostra* (Torino, Mole Antonelliana, 12 giugno 1984-14 ottobre 1984). Milano.

⁷⁰ Gilman 2008, 5.

⁷¹ Luongo, s.t. in Flood, Morris 2001.

⁷² Luongo, s.t. in Flood, Morris 2001.

- Celant, G. (1985a). «Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia». Celant, G., *Arte povera. Storie e protagonisti*. Milano, 13-20.
- Celant, G. (ed.) (1985b). *The Knot: Arte povera at P.S.1: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, and Gilberto Zorio = Catalogo della mostra* (New York, P.S.1, 6 ottobre-15 dicembre 1985). Long Island City; Torino.
- Celant, G. (ed.) (1989). *Mario Merz = Catalogo della mostra* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 28 settembre-26 novembre 1989). Milano.
- Celant, G. (ed.) (1994). *The Italian Metamorphosis, 1943-1968 = Catalogo della mostra* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 7 ottobre 1994-22 gennaio 1995; Milano, Triennale, febbraio-maggio 1995; Wolfsburg, Kunstmuseum, maggio-settembre 1995). Roma.
- Celant, G. (2021a). «La storia delle (mie) mostre». Celant 2021c, 447-51.
- Celant, G. (2021b). «Le ragioni di una metamorfosi». Celant 2021c, 501-4.
- Celant, G. (ed.) (2021c). *The Story of my Exhibitions*. Cinisello Balsamo.
- Colombo, F. (1995). «Irradiazioni». *Anfione Zeta. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 103-5.
- Conte, L. (2022). «Germano Celant: l'archivio come pratica: da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata, 49-56.
- Cooke, C. (1990). *Russian Architectural Drawings of the Avant-Garde = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 28 giugno-4 settembre 1990). New York.
- Crainz, G. (2005). *Storia del miracolo italiano: Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma.
- Crimp, D. (1984). «The Art of Exhibition». *October*, 30, 49-81.
- Cullinan, N. (2010). «Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto». Guercio, G.; Mattiolo, A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*. Roma; Milano, 225-61.
- Dabrowski, M. (1996). *Beuys and After. Contemporary German Drawings from the Collection = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 1° febbraio-14 maggio 1996). New York.
- Dantini, M. (2012). *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo-avanguardie a oggi*. Milano.
- Dellapiana, E. (c.d.s.). «Macchine innocue. Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione». Buglegato, F.; Dalla Mura, M.; Monti G. (a cura di), *Design esposto. Mostrare la storia/La storia delle mostre = Atti del convegno* (Venezia, Università IUAV, 26-27 novembre 2021).
- Dellapiana, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*. Torino.
- Dellapiana, E.; Mekinda, J. (2022). «Feeling at Home: Exhibiting Design, Blurring Fascism». Hecker, Bedarida 2022, 129-42.
- Eco, U. [1994] (2022). «You Must Remember This...». *Sull'arte. Scritti dal 1955 al 2016*. Milano, 5-11.
- Flood, R.; Morris, F. (eds) (2001). *Zero to Infinity: Arte povera, 1962-1972 = Catalogo della mostra* (London, Tate Modern, 31 maggio-19 agosto 2001; e altre sedi). Minneapolis.
- Fogu, C. (2003). *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*. Toronto.
- Gamble, A. (c.d.s.). *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*. New York.
- Gianola, R. (2001). «Design e moda, motori d'Italia». Settembrini, L. (a cura di), *1951-2001 Made in Italy? = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Triennale, 2001). Milano, 100-3.
- Gilman, C. (2008). «Introduction». *October*, 124, 3-7.
- Ginsborg, P. (2006). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino.
- Gispert, M. (2022). *Jean Cassou. Une histoire du musée*. Dijon.
- Grandi mostre live. The Italian Metamorphosis. Alla conquista dell'America* (1995). Programma televisivo andato in onda su Rai Uno, 25 luglio 1995.
- Haskell, F. [1999] (2008). «Botticelli al servizio del fascismo». *La nascita delle mostre*. Milano, 147-72.
- Hecker, S.; Bedarida, R. (eds) (2022). *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*. New York.
- Hulten, P. (éd.) (1977). *Paris-New York = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1° giugno-19 settembre 1977). Paris.
- Hulten, P. (éd.) (1978). *Paris-Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes France-Allemagne = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 12 luglio-6 novembre 1978). Paris.
- Hulten, P. (éd.) (1979). *Paris-Moscou 1900-1930 = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 31 maggio-5 novembre 1979). Paris.
- Irace, F. (a cura di) (c.d.s.). *AIS Design Journal*, 18.
- Kimmelman, M. (1994). «From Postwar Italy, with Style». *The New York Times*, 7 ottobre.
- Lionni, L. (ed.) (1952). *Olivetti. Design Industry = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 21 ottobre-30 novembre 1952). New York.
- Luongo, R. (2001). s.t. Flood, Morris 2021.
- Malossi, G. (a cura di) (1992). *La Sala Bianca. Nascita della moda italiana = Catalogo della mostra* (Palazzo Pitti, Firenze, 25 giugno-25 settembre 1992). Milano.
- Messina, M.G. (2014). «Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-mostra». *Palinsesti*, 4, 1-20.
- Moceri, F. (2002). *Altre globalizzazioni. Universalismo 'liberal' e valori asiatici*. Soveria Mannelli.
- Moore, S. (2016). *Openings: A Memoir from the Women's Art Movement, New York City 1970-1992*. New York.
- Rasmussen, W. (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 6 giugno-settembre 1993). New York.
- Rykwert, J. (1995). «The Italian Metamorphosis». *Domus*, 767, 84-5.
- Smith, R. (1988). «Gallery View; At P.S. 1: A Failure and a Triumph All in One». *The New York Times*, 23 ottobre.
- Smith, R. (1989). «Mario Merz Works Complement the Guggenheim». *The New York Times*, 29 settembre.
- Studio Celant (a cura di) (c.d.s.). *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*. Milano.
- Turrini, D.; Mingardi, L. (2021). «La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953». *LUK*, 27, 96-105.

Ungan, U. (2018). *Langage et art contemporain. Éléments pour une analyse du discours critique: L'exemple de Germano Celant sur l'arte povera* [tesi di dottorato]. Paris.

Varnedoe, K. (ed.) (1990). *High and Low: Modern Art and Popular Culture = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 7 ottobre 1990-15 gennaio 1991). New York.

Viva, D. (2020). *La critica a effetto: rileggendo 'La transavanguardia italiana' (1979)*. Macerata.

Gore ot uma di Olga Tobreluts: la metamorfosi di un classico

Maria Redaelli
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The contribution proposes an analysis of the transposition of a great classic Russian comedy on screen. We will consider one of the pioneering Russian videoart projects, the *Gore ot uma* (Woe from Wit) (1994) by Olga Tobreluts. The work presents itself as the representation on the screen of the nineteenth century eponymous pièce by Alexandr Griboedov. But as the video begins it is suddenly clear it is not just merely a *mise en scène*. As Bruce Sterling pointed out it results to be more appropriate referring to it as an act of 'mutation'. The work explores the possibilities of digital collage, mixing various references to different *époques*, uniting past and present.

Keywords Olga Tobreluts. Videoart. Remediation. Parody. Neoacademism. Digital Collage.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La regina della Nuova Accademia. – 3 *Gore ot uma*. – 3.1 Classico e contemporaneo, interno ed esterno. – 3.2 La mutazione digitale. – 4 Conclusione.

Il nuovo è quel che di vecchio è stato dimenticato,
mentre i classici li abbiamo già ben scordati.
Novikov 1996

1 Introduzione

Durante l'epoca delle riforme di Gorbačev, la gioventù sovietica è investita da una nuova energia creativa su cui attecchiscono alcune tendenze della sottocultura occidentale: si diffondono rapidamente lo stile *punk*, la musica elettronica, i *rave parties*.

Il fermento culturale della nuova era non poteva essere in alcun modo assimilato al nonconformismo della generazione precedente, né tantomeno incasellato entro i confini dell'arte sovietica ufficiale. Tra gli anni Ottanta e Novanta si assiste a una vasta sperimentazione di linguaggi artistici differenti, vengono sondate le possibilità espressive dei nuovi media (che iniziano proprio in quegli anni a essere reperibili) e ci si confronta con

nuovi modelli (quelli occidentali contemporanei) e antichi (prerivoluzionari e dell'avanguardia). L'esplorazione del linguaggio del video, ad esempio, si lega all'esperienza del Cinema parallelo (*Parallel'noe kino*), movimento che si sviluppa in Unione Sovietica a partire dalla metà degli anni Ottanta come forma alternativa alla cinematografia sovietica ufficiale regolata dal Goskino (*Gosudarstvennyj komitet po Kinematografii SSSR* - Comitato statale per la Cinematografia dell'URSS).¹

In questo periodo complesso, giovani artisti di Leningrado si riuniscono attorno al carismatico Timur Novikov (1958-2002): artista prolifico ed eclettico, svolse un ruolo centrale nella scena

¹ Il Cinema parallelo a Mosca si sviluppa in relazione alla rivista cinematografica dei fratelli Gleb e Igor' Alejnikov, pubblicata in *samizdat*, mentre a Leningrado è associato alla corrente del necrorealismo (*nekrorealizm*). Per approfondire si veda Hånsngen 1996; Mazin 1998; Geusa 2007. Inoltre, tutte le traduzioni dal russo all'italiano sono dell'Autrice.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-08-31
Accepted 2023-10-31
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Redaelli | 4.0



Citation Redaelli, M. (2023). "Gore ot uma di Olga Tobreluts: la metamorfosi di un classico". *Venezia Arti*, 32, 139-148.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/009

139

sottoculturale nella seconda capitale russa. Nel 1989 Novikov fonda la Nuova Accademia di Belle Arti (*Novaja Akademija Izjaščnych Iskusstv*), il cui quartier generale era il quarto piano dell'edificio occupato, poi adibito a galleria d'arte indipendente, sito in via Puškinskaja 10.² Il neoaccademismo, sostenuto dal nuovo movimento e dai suoi membri, è un'invocazione al ritorno della vera bellezza, della bellezza classica nell'arte. In opposizione all'astrattismo, tendenza costitutiva dell'arte sovietica non ufficiale degli anni Sessanta e Settanta, e in sintonia con il prevalente ritorno al figurativo degli anni Ottanta, gli artisti propongono modelli antichi, ispirandosi a quelli di Roma e dell'Antica Grecia.

Olga Tobreluts entra prontamente a fare parte della Nuova Accademia e la sua ricerca artistica risulta essere l'esempio calzante della dinamica culturale descritta sopra. Proprio le parole di Novikov ci aiutano a inquadrare la figura dell'artista e amica:

2 La regina della Nuova Accademia

Olga Tobreluts⁴ nasce a Murino nel 1970. Studia alla scuola tecnica di architettura e industria di Leningrado, diplomandosi nel 1989. All'inizio degli anni Novanta ha la possibilità di impraticarsi con il computer all'azienda Krejt, all'epoca noto centro digitale, dove «Tobreluts riuscì a infettare con le sue idee le capacità tecniche degli informatici».⁵

Avendo vinto una borsa di studio, nel 1992 Tobreluts si trasferisce a Berlino e si iscrive all'ART+Com Institute, dove studia presso il dipartimento di computer grafica e animazione. Tornata a San Pietroburgo, nel 1994 diventa membro della Nuova Accademia di Novikov e dal 1995 inizia una carriera artistica attiva con partecipazioni a mostre sia nazionali che internazionali. In quanto artista interdisciplinare, Tobreluts ottiene importanti riconoscimenti: nel 1995 vince il primo premio al festival Terza Realtà (*Tret'ja Real'nost*) di San Pietroburgo e nel 1998 la Griffelkunst di Amburgo le assegna il secondo premio per la migliore computer grafica europea.

Durante la sua permanenza a Berlino, Tobreluts inizia la sua ricerca artistica per mezzo del computer. Quello che vorrebbe ottenere sono dei collage

La giovane artista di San Pietroburgo Olga Tobreluts ha scelto un'estetica classica per il suo lavoro. E nella scelta è stata aiutata... da un computer. Fin dall'inizio della sua carriera artistica, Olga si è interessata alle nuove tecnologie. Studiando gli ornamenti, ha iniziato a utilizzare il computer per elaborare dati, poi ha scoperto le sue capacità grafiche. In quanto figlia del suo tempo, l'attenzione si è concentrata sulla realizzazione per mezzo del computer delle idee dell'avanguardia. [...] Ma lavorando con gli ornamenti, notò che per gli ornamenti 'vegetali' non c'era abbastanza memoria nelle macchine usuali, mentre le nuove macchine potevano molto di più, e così Olga ha iniziato a introdurre trame, forme e immagini classiche nel suo lavoro.³

Ciò che apparentemente sembra essere una regressione piuttosto che un progresso, tuttavia, cela una spinta avanguardistica.

perfetti: all'epoca con i computer non si riusciva a dar vita a corpi umani (con tanto di pelle e capelli) ma si potevano creare quadrati e altre forme geometriche semplici. Per poter realizzare gli scenari che aveva in mente, quindi, Tobreluts lavora con la fotografia, allestendo apposite sessioni e scansionando vecchie fotografie che assembla utilizzando il computer. Vera e propria pioniera nell'ambito della sperimentazione digitale, la stessa artista afferma:

Non ho uno stile personale definito, del tipo che le mie opere dovrebbero essere dipinte in rosso o blu per tutta la vita. No, mi interessa l'esperimento di per sé, quando ottengo il risultato, anche questo smette di interessarmi.⁶

Le sue prime opere sviluppano il tema del neoclassicismo utilizzando le nuove tecnologie come la grafica computer, la modellazione 3D e la fotografia digitale.

Nei suoi collage digitali e nei suoi film, Olga dipinge sculture antiche, le veste con abiti di

² Un video di Lena Tchibor del 1994 permette di immergersi nell'atmosfera della Nuova Accademia: <https://www.youtube.com/watch?v=BT4LrTGT3aw>. Sulla funzione del centro artistico in via Puškinskaja 10 a San Pietroburgo, si consiglia Pacey 2019.

³ Novikov 1996.

⁴ All'anagrafe Olga Komarova, Tobreluts è il cognome d'arte che l'artista prende dalla famiglia materna, di origini estoni.

⁵ Chlobystin 2017, 201.

⁶ Konengen 2019.

marchi famosi, crea opere classiche con le immagini delle pop star internazionali, anticipando di diversi anni la fotografia di massa e il cinema.⁷

Una combinazione inconsueta tra passato e presente che in più di un'intervista ha dichiarato essere dettata dal fatto che i computer sono di fatto delle macchine 'stupide', che non fanno altro che eseguire i comandi di chi li controlla e che, per tale ragione, ritiene più stimolante la ricerca del bello attraverso le forme del neoclassicismo. I suoi esordi la rendono una vera e propria pioniera nell'utilizzo delle nuove tecnologie in ambito artistico in Russia. Ciononostante, agli inizi degli anni 2000 la sua carriera subisce un cambiamento radicale di prospettiva e Tobreluts, stanca delle ottuse possibilità espressive fornite dai nuovi media, torna alla pittura, sebbene gli effetti ottici nei suoi quadri conservino una visione 'grafica'. A proposito dell'interesse per l'Antichità, Tobreluts spiega:

Contemporary adaptation or interpretation of classical themes is the main idea of my work. At various stages, I was interested in different mythological subjects and their present-day manifestations. Sometimes they do not connect with the historical prototype at all, however, when one starts to immerse oneself in the subject, there is so much in common, because history unfolds as a spiral, and although its shape changes, the content, the message, remain almost the same. Frankly, I do not know any artist

who would not derive any inspiration from the classical past. How he uses it (whether he accepts or rejects it) is another matter. However, the source always remains the same: the creative artistic findings of your predecessors. The avant-garde is born at the moments of great change: when the ruling regime, the way of life, the philosophy are changing. Nowadays, I have a feeling that we are entering the age of stagnation, but in the days of my youth, several revolutions occurred at the same time: the revolution in music, in visual culture, in technology, and finally, the fall of the communist regime in the USSR. Without doubt, this all had a great impact upon me and my artistic development. However, at that time, the classical language was the most avant-garde, since the Antiquity, the classical past and academic principles were in exile and considered a disgrace. To recur to classical, academic images at that time was [sic] so radical, so very much against the grain, that nowadays-when it has become a trend, it is hard to imagine this. Nevertheless, in the early 1990's I could hardly name any contemporary artist, except for the followers of the Neo-Academism in St. Petersburg, who would work with classical heritage and re-interpret it.⁸

Non a caso il romanziere Bruce Sterling, suo amico, l'ha soprannominata «Queen of the Neo-Academist Scene», commentando: «Olga's work is digital, and it's media, and it's all about heritage and identity».⁹

3 Gore ot uma

Tutti gli elementi caratterizzanti la pratica artistica di Tobreluts sono riscontrabili nel video del 1994 *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno),¹⁰ dove gli attori sono gli artisti della Nuova Accademia: Juris Lesnik nel ruolo di Famusov, Timur Novikov nel ruolo di Čackij, Vladislav Mamyshev-Monroe nel ruolo di Molčalin, Andrej Chlobystin nel ruolo di Liza (Lizanka) e Irena Kuxsenaitė nel ruolo di Sofia.¹¹ Il video dura all'incirca nove minuti e la trama si dipana in maniera frammentaria; il film è muto con didascalie, a eccezione del monologo

finale parlato di Molčalin/Mamyshev-Monroe.

A distanza di ormai trent'anni dalla sua creazione, è appropriato esaminare il lavoro di Tobreluts anzitutto perché venga opportunamente riconosciuto il suo contributo nel contesto del circolo della Nuova Accademia, al pari di altri suoi colleghi che hanno ottenuto una maggiore notorietà. Inoltre, l'analisi che qui si propone è l'unica dedicata esclusivamente a quest'opera video: per quanto ovviamente la sperimentazione tecnologica non risulti più attuale, era assolutamente innovativa

⁷ Chlobystin 2017, 201.

⁸ Kukota 2017.

⁹ Sterling 1998.

¹⁰ Il video è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=D9ROCZ1kbQ8>.

¹¹ Peraltro, tra il 1989 e il 1992, molti di loro erano impegnati con un progetto di videoarte pionieristico: *Piratskoe televidenie* (Rete TV pirata). Fondato da Novikov e Lesnik, il programma era presentato da Vladislav Mamyshev-Monroe e si proponeva come una parodia di un canale televisivo ufficiale. Si trattava principalmente di finti reportage e interviste assurde, volte a documentare la scena sottoculturale di Leningrado e Mosca.



Figura 1 Titoli di testa. Fotogramma dal video *Gore ot uma* di Olga Tobreluts



Figura 2 «A Moskva... pustota (Mentre Mosca... è il vuoto)»

all'epoca della sua creazione. Infatti, negli anni Novanta in Russia si assiste all'esordio delle nuove tecnologie in ambito artistico: *Gore ot uma* testimonia tale trasformazione e pertanto merita la giusta considerazione.

Il video *Gore ot uma* è stato creato in un momento in cui la vecchia bellezza non era più bellezza e la nuova verità non era più verità. L'immaginazione, ora libera, tratteggiava nuove letture e operava confronti con le opere classiche. La computer grafica consentiva di introdurre non solo un nuovo linguaggio che presentasse degli eventi, ma anche di creare un cinema multidimensionale [...] creando l'ambientazione di un'opera letteraria.¹²

L'opera appare come la rappresentazione sullo schermo della famosa commedia in versi di Aleksandr Griboedov del 1824, ambientata in un appartamento nobiliare del XIX secolo. Eppure,

non appena inizia il video, risulta evidente che non si tratta di una mera messa in scena: ci si trova piuttosto di fronte a una «mutazione», come Sterling l'ha puntualmente definita.¹³

Occorre qui rammentare l'importanza della commedia per la cultura russa, un testo che viene tutt'oggi studiato a scuola e le cui battute sono diventate modi di dire d'uso comune. La satira sociale di Griboedov inquadra con dovizia di dettagli gli usi e i costumi della borghesia moscovita ottocentesca e commenta la rivalità tra le società rappresentanti le due capitali russe: quella tradizionalista e retriva di Mosca e quella *ingegnosa* di Pietroburgo, in contatto con l'Occidente. Oltre a scegliere di trasformare un caposaldo della letteratura nazionale, di particolare interesse è che Tobreluts decida di esaltare il valore dell'eroe Čackij, «il vero protagonista della storia»,¹⁴ l'unico in grado di riconoscere e portare autentica bellezza: sovvertendo la trama originale, conquista l'amore di Sofia e sarà Molčalin a lasciare la casa di Famusov.

3.1 Classico e contemporaneo, interno ed esterno

Come precedentemente rilevato, per Tobreluts la ricerca del bello significa rivolgersi ai modelli classici e, come lei stessa afferma in un'intervista in occasione della sua prima mostra personale al museo etnografico russo di San Pietroburgo nel 1994, «nessuna animazione al computer, nessuna tecnica moderna può allontanare un artista dalla ricerca della bellezza».¹⁵

Ecco, dunque, che il tema del classico si afferma sin dall'apertura del video con la vista di una città mediorientale che sembra essere Il Cairo [fig. 1].¹⁶ Considerando il motivo dell'Antichità e il riferimento a un ritorno del canone classico, tale visione potrebbe essere considerata come un riferimento all'Egitto in quanto culla della civiltà. Peraltro, tale viene definita anche

¹² Gorjučeva 2002, 152.

¹³ Sterling 1998.

¹⁴ Kauchtschischwili 1959, 77.

¹⁵ Video di Lena Tchibor: <https://www.youtube.com/watch?v=GM69L4IqcNQ>.

¹⁶ Si potrebbe anche trattare di un riferimento all'Iran, dove Griboedov morì nel 1829, ma considerando che Tobreluts era nota negli anni Novanta per il suo aspetto da Cleopatra, sembra più probabile la corrispondenza con l'Egitto rispetto a un omaggio all'autore della commedia. Come ricorda Ippolitov (2013, 13): «In the late 1980s, she resembled a young daughter of an Egyptian princess and a Russian prince, and this mixture of the grandeur of pharaohs and Russian fairytales somehow still defines her character, her work and her life. Then she became famous for her blue 'Egyptian' wig, in which she appeared at openings, attracting the attention of all».



Figura 3 Il paesaggio classico e *Futuri piloti* di Aleksandr Dejneka, 1937



Figura 4 Sofia

San Pietroburgo («A, *Peterburg? Vot gde tradicii, porjadki čtut*» [E Pietroburgo? È dove vi sono le tradizioni e l'ordine è rispettato]) durante la conversazione tra Čackij e Molčalin (scritta appositamente per il film, non fa parte dei dialoghi dell'opera originale), in contrapposizione alla capitale («A *Moskva... pustota*» [Mentre Mosca... è il vuoto]) [fig. 2].¹⁷

I tipi di classicismo a cui si fa riferimento sono molteplici: dal classico antico in apertura al classicismo della Russia imperiale relativo all'ambientazione dell'opera, con accenni di classicismo sovietico. Un passaggio molto suggestivo e degno di nota è infatti quello del dipinto appeso in soggiorno che vediamo nei primi minuti alle spalle di Liza. Esso si trasforma da un paesaggio classico (sembra si tratti de *La villa di Mecenate a Tivoli con cascate* di Jacob Philippe Hackert del 1783 e conservato al Museo statale Ermitage di San Pietroburgo oppure, in seconda ipotesi, *Le cascate di Tivoli vicino a Roma* di Fedor Matveev del 1804) al dipinto *Futuri piloti* (1937) di Aleksandr Dejneka, che funge anche da schermata finale [fig. 3].¹⁸

A questo bisogna aggiungere una continua corrispondenza tra interno ed esterno dell'appartamento: portando le possibilità cinematografiche nell'unità spaziale di una messinscena teatrale, le piante e i fiori che compaiono fuori dalle finestre estendono il campo di azione. La reciprocità tra le due tipologie di luogo riporta alla teoria di Lotman, il quale scrive che «il concetto di *intérieur*» è interpretabile «come legame diretto tra oggetti e opere d'arte diversi all'interno di un determinato spazio culturale», mentre «*l'ekster'er* ha senso in tutti i casi in cui la fruizione estetica si combina con la superficie esterna di uno spazio culturale». ¹⁹ In questo è importante rilevare come proprio la città di Pietroburgo possa essere considerata un elemento esterno in comunicazione con il resto del Paese - interno -, «una sorta di *ekster'er* della Russia imperiale rivolto verso l'Europa». ²⁰

Nel video, al tema del classico si sovrappongono quindi incursioni contemporanee, sia in alcuni riferimenti - come il dialogo appena citato - sia nelle immagini digitali, che amplificano il senso originario della satira e creano un originale spazio atemporale.

3.2 La mutazione digitale

La metamorfosi del classico si svolge davanti agli occhi dello spettatore che viene colpito dalle interferenze digitali, le quali iniziano a comparire e scomparire sullo schermo. L'interesse principale del lavoro è esattamente l'espressività raggiunta attraverso il collage digitale. Come precedentemente anticipato, esplorando e sfruttando le possibilità create dalla sovrimpressione di elementi digitali

alle immagini cinematografiche, l'artista inserisce vari riferimenti a epoche diverse, mescolando passato e presente. Ciò è ravvisabile, ad esempio, nelle decorazioni floreali che ornano le scene dedicate a Sofia [fig. 4]: da un lato accentuano il sentimentalismo, dall'altro esaltano l'idea di bellezza e di amore (così come i putti che contornano il volto nell'appassionato monologo finale di Molčalin) [fig. 5]. A

¹⁷ Il vuoto si riferirebbe all'estetica minimalista del concettualismo moscovita. Tale riferimento viene acutamente rilevato da Marčenkova 2013, 71-2.

¹⁸ È un'opera all'interno di un'opera: si tratta di *Premonizione della guerra* (Tobreluts, 1993), un video della durata di quattro minuti in cui il quadro di Dejneka viene animato tramite lo sventolio delle bandiere e il volo improvviso degli aerei sopra le teste dei ragazzini.

¹⁹ Lotman 2022, 173-4.

²⁰ Lotman 2022, 174.



Figura 5 Monologo finale di Molčalin

Figura 6 Čackij conquista l'amore di Sofia

Figura 7 Gli ornamenti del corridoio al passaggio di Čackij

Figura 8 I corvi di Hitchcock

supporto della concezione dell'artista vi è anche la comparsa di statue e altre rappresentazioni classiche durante gli incontri di Sofia e Čackij [fig. 6]. O ancora, è possibile distinguere questo approccio nella variazione dinamica degli elementi decorativi sulle pareti del corridoio, che mutano di forma e colore al passaggio di Čackij/Novikov [fig. 7]. Queste costituiscono una traccia importante per rilevare la contemporaneità dell'opera. Infatti, come sottolinea Geusa, «the ornament in Tobreluts becomes an effective artistic stratagem that makes a work of art accessible to the contemporary viewer».²¹

A livello di pratica artistica, il video può essere interpretato come un'opera di rimediazione,

considerata come la trasposizione di un mezzo in un altro, solitamente dall'analogico al digitale, ma anche da stampa a digitale.²²

In this last decade of the twentieth century, we are in an unusual position to appreciate remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Older electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge that status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other.²³

²¹ Geusa 2013, 7.

²² Si riporta alla definizione dei teorici della rimediazione, vale a dire Bolter e Grusin (2000): «We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media» (98).

²³ Bolter, Grusin 2000, 5.



Figura 9 Čackij con fenicotteri rosa sullo sfondo



Figura 10 Lizanka

Seguendo il suo percorso artistico, la rimediazione sembra essere un approccio ricorrente nel lavoro di Tobreluts. Questa prassi può essere associata anche al concetto di *reenactment*, cioè alla riproposizione di immagini già elaborate e già note prese e riproposte in contesti diversi. Rinomate sono le sue riproduzioni di statue classiche in abiti moderni (si veda la serie *Modelli*, 1995-96) o la trasformazione di calciatori e atleti in soldati romani (serie *Legionari*, 2006) o ancora volti di celebrità inseriti nei quadri di Antonello da Messina (Kate Moss come *l'Annunciata* e Leonardo di Caprio come *San Sebastiano* con l'apparizione del volto di Jack Nicholson nel suo ruolo in *The Shining* sullo sfondo e i loghi di Fendi e Karl Lagerfeld alle spalle, in *Kate* e *Leonardo*, entrambi del 1999). In questo modo, le immagini arrivano a realizzare talvolta anche significati diversi, ma il loro uso determina sempre un forte legame con il passato. Questa dinamica è descritta da Baldacci:

By 'visual errancy' I mean the wandering of certain images - also intended as forms and gestures - over time, which contemporary artists appropriate from the archives tout court, but also from the archive understood in a broader sense, as a heterotopic space where all cultural images potentially converge and remain in a state of flux. This appropriation is then followed by a reactivation, which usually also undergoes a process of manipulation and/or migration from one medium to another, and by recirculation that gives the images new values,

meanings, and configurations. As special creators of images, willingly or not, artists have to deal with a collective visual tradition that relates to a timeless or at least multi-layered and anachronic time.²⁴

Oltre agli esempi citati sopra, per capire meglio quest'idea di riuso delle immagini, è fondamentale menzionare l'apparizione degli uccelli dal film omonimo di Hitchcock [fig. 8]. Nella scena del dialogo tra Čackij e Molčalin, il cielo alle loro spalle, fuori dalla finestra, comincia a coprirsi di corvi neri in volo (dove poco prima erano stati avvistati dei fenicotteri rosa) [fig. 9]. Tale visione riporta immediatamente l'osservatore al proprio tempo. Dichiara Manovich:

In one scene, two characters converse in front of a window which opens up onto a shock of soaring birds taken from Alfred Hitchcock's *The Birds*; in another, a delicate computer-rendered design fades in onto a wall behind a dancing couple. Because Tobreluts bends composited images to follow the same perspective as the rest of the shots, the two realities appear to inhabit the same physical space. The result is a different kind of montage for digital cinema.²⁵

Questo aspetto può quindi essere correlato al linguaggio cinematografico e televisivo contemporaneo, che comunica con il pubblico servendosi di immagini fittizie.²⁶ In questo senso, si può notare anche come l'ingresso di Čackij in scena sia

²⁴ Baldacci 2019, 57-8.

²⁵ Manovich 1997, 5.

²⁶ Stroevea 2023, 144.

ripreso con un'angolazione obliqua dal basso, a magnificare il valore del personaggio con una tecnica familiare allo spettatore in quanto abitualmente impiegata nel cinema proprio per dare risalto ai personaggi principali, specialmente nei film di supereroi.²⁷

Inoltre, l'approccio di questo tipo nelle opere di Tobreluts, e non solo nel video in questione, è descritto da Mazin come segue:

Il pathos estetico si dissipa nella stessa tecnologia, nel collegare le immagini del tempo con le immagini che si ritiene eterne. Tobreluts lavora con un nuovo senso del tempo, quella sensazione nata alla fine del XX secolo. È un tempo compresso non teleologico. In esso, la

storia passata coesiste con il presente e il futuro predetermina la percezione del passato. Il montaggio rivela questa accelerazione della simultaneità.²⁸

Potremmo quindi sostenere che il video, e i nuovi media più in generale, sembrano gli strumenti appropriati per elaborare il passato e adattare le forme classiche alla cultura contemporanea.

In effetti, il nuovo non implica mai creazioni o scoperte *ex novo*, ma si basa sempre su modelli già esistenti, o meglio, con le parole di Šklovskij:

Il vecchio permane nel nuovo; non solo viene riconosciuto, ma acquista un significato nuovo, una funzione diversa.²⁹

4 Conclusione

Il classico, presentato nella sua forma mutata, può considerarsi una vera metamorfosi, intesa come «principio di equivalenza tra tutte le nature»³⁰ sin qui delineate. Inoltre, tutto ciò sottolinea le caratteristiche satiriche dell'opera originale e determina un effetto ironico, aggiungendo nuovi livelli di assurdità all'elemento classico e un senso grottesco della storia. *Gore ot uma* dimostra uno stile parodico e umoristico tipico dei Nuovi Artisti (il gruppo fondato da Novikov prima della Nuova Accademia): dall'inserimento delle immagini digitali all'espressività nella recitazione degli attori (facendo interpretare il ruolo di una donna, Liza, a un uomo, Andrej Chlobystin) [fig. 10] e presentando Vladislav Mamyshev-Monroe, noto per le sue apparizioni nelle vesti di personaggi famosi, anche femminili, in un ruolo maschile.

Eppure, il gioco si svolge con estrema serietà, il che rende l'effetto comico consequenziale.

Usando le parole di Sterling:

Neo-Academists don't do postmodern irony. They do something else entirely, something they call cruel naïvete. It's beyond mere cynicism. It only works when done with a straight face.³¹

È necessario dunque distinguere la parodia e l'effetto comico in quanto l'ultimo non è implicito in esso, traspare bensì da gesti che escono dall'automazione della vita, come scrive Bachtin.³²

Il film così trasformato può essere interpretato come una parodia, vale a dire come una caricatura dell'opera originale, diventando un'operazione di assimilazione dello spirito del tempo. In questo senso il video, nella sua natura mutata e mutevole, conferma le abilità di Olga Tobreluts come «demiurgo-alchimista».³³

²⁷ Musina 2002, 140.

²⁸ Mazin 2004.

²⁹ Šklovskij 1968, 17.

³⁰ Coccia 2020, 13.

³¹ Sterling 1998.

³² Bachtin 1979, 65.

³³ Ippolitov 2013, 16.

Bibliografia

- Bachtin, M. [1965] (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, Carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino.
- Baldacci, C. (2019). «Reenactment: Errant Images». Christoph, H.; Wedemeyer, A. (eds), *Contemporary Art. Re: An Errant Glossary*. Berlin, 57-67. https://doi.org/10.25620/ci-15_07.
- Beumers, B. (ed.) (2013). *Russia's New Fin de Siècle: Contemporary Culture Between Past and Present*. Bristol.
- Bolter, J.D; Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA).
- Caratuzzolo, M. (a cura di) (2017). *Aleksander Griboedov. Che disgrazia l'ingegno*. Grumo Nevano.
- Chlobystin, A. (2017). *Šizorevolucija. Očerki peterburgskoj kul'tury vtoroj poloviny XX veka* (Schizorivoluzione. Saggi sulla cultura pietroburchese della seconda metà del XX secolo). Sankt-Peterburg.
- Coccia, E. [2020] (2022). *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*. Torino.
- Geusa, A. (2007). *Istorija rossijskogo videoarta / History of Russian Video Art*. Moskva: MMoMA.
- Geusa, A. (2013). «THE MYTH IN THE NEW: An Attentive Look at the Art of Olga Tobreluts». *Geusa*, 4-9.
- Geusa, A. (ed.) (2013). *Olga Tobreluts. The New Mythology = Catalogo della mostra* (Moskva, 23 gennaio-24 febbraio 2013). Moskva.
- Gorjučeva, T. (2002). «Gore ot uma». Isaev, A. (ed.), *Antologija rossijskogo videoarta*. Moskva, 152.
- Hänsgen, S. (1996). «Kino nach dem Kino: Paralleles Kino in Moskau und Leningrad». Eimermacher, K; Kretschmar, D.; Waschik, K. (Hrsgg), *Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur*. Dortmund, 471-84.
- Ippolitov, A. (2013). «Olga Tobreluts. NEW MYTHOLOGY». *Geusa* 2013, 10-19.
- Kauchtschischwili, N. (1959). «Note sul Gore ot umà di Aleksàndr Sergèevič Griboèdov». *Aevum*, 33(1-2), 68-144.
- Konegen, S. (2019). «Ol'ga Tobreluts: 'My, leningradcy, čuvstvuem ottenki serogo'» (Olga Tobreluts: noi di Leningrado percepiamo le sfumature di grigio). *Radio Svoboda*, 5 marzo. <https://www.svoboda.org/a/29797861.html>.
- Kukota, I. (2017). «Olga Tobreluts: with Return to Antiquity, Ancient Mythology Will also Come Back». *Russian Art+Culture*, 9 September. <https://www.russianartandculture.com/olga-tobreluts-return-antiquity-ancient-mythology-will-also-come-back/>.
- Lotman, Ju. [1974] (2022). «L'insieme artistico come spazio quotidiano». Burini, S. (a cura di), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*. Milano, 167-81.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge (MA).
- Manovich, L. (1997). *Behind the Screen. Russian New Media*. http://manovich.net/content/04-projects/018-behind-the-screen-russian-new-media/15_article_1997.pdf.
- Marčenkova, V. (2013). *Osobennosti jazyka narrativnogo videoarta Rossii i Kitaja* (Particolarità del linguaggio narrativo della videoarte in Russia e in Cina [tesi di laurea]). Moskva.
- Mazin, V. (1998). *Kabinet nekrorealizma: Jufit i Sankt-Peterburg* (Lo studio del necrorealismo: Jufit e San Pietroburgo). Sankt-Peterburg.
- Mazin, V. (2004). «Ocifrovannyj konservatizm Ol'gi Tobreluts (Il conservatorismo digitalizzato di Olga Tobreluts)». *Moskovskij chudožestvennyj žurnal*, 54.
- Musina, M. (2002). «Na styke kino i videoarta. Utopija medlennogo video». Isaev, A. (ed.), *Antologija rossijskogo videoarta*. Moskva, 135-41. <https://moscowartmagazine.com/issue/37/article/736>.
- Novikov, T. (1996). *Ob Ol'ge Tobreluts* (Su Olga Tobreluts). <https://timurnovikov.ru/en/library/knigi-i-stati-timura-petrovichanovikova/olga-tobreluts>.
- Pacej, A. (2019). «Kuratorskie strategii v kontekste chudožestvennoj samoorganizacii. Opyt art-centra "Puškinskaja-10" (Strategia curatoriali nel contesto dell'autorganizzazione artistica. L'esperienza del centro d'arte 'Puškinskaja-10). *Novoe Iskusstvoznanie*, 4, 78-89.
- Šklovskij, V. [1929] (1968). «Introduzione». Tynjanov, J. (a cura di), *Avanguardia e tradizione*. Bari, 5-22.
- Sterling, B. (1998). «Art And Corruption». *Wired*, 1st January. <https://www.wired.com/1998/01/sterling/>.
- Stroeva, O. (2023). «Znakovaja perspektiva kak otaženie ekrannoj kul'tury (La prospettiva iconica come riflesso della cultura dello schermo)». *Nauka televidenija*, 10, 140-7.
- Turkina, O. (2002). «Zrelišnost' iskusstva v digital'nuju epochu (L'intrattenimento artistico nell'era digitale)». *Moskovskij chudožestvennyj žurnal*, 43-4.

Transformation as an Artistic Strategy in the Work of the Artist Anwar Saeed

Simone Wille
University of Innsbruck, Austria

Abstract The Pakistani artist Anwar Saeed is best known for his collages, colour-intensive paintings and works of different printing techniques which often explore masculinity and probe the controversial issue of same-sex desire in Muslim South Asia. He is therefore no stranger to self-censorship. Saeed has often had to alter his works so that they could be shown in Pakistan, and has generally learned to tell stories in order to survive. These stories had to be camouflaged, so the motif of the mask along with the complex othering of the self through the staging of animal-human relations entered his artistic iconography and came to play an important role in paintings, collages, drawings, prints and photographs. Many of these works suggest the artist's concern with conflict between religious and social expectations and gender roles, but they also make a connection with cultural and political identity formation in a country with a short, but very conflicted, history.

Keywords South Asian Art. Postwar Print Art. Transnational Art. Global Art. Pakistani Art. Contemporary Art.

Summary 1 Institutional Transformations and Saeed's Early Career. – 2 Transfer Processes and the Printing Press.

The Pakistani artist Anwar Saeed is best known for his collages, richly coloured paintings and works of different printing techniques, which often explore masculinity and probe the controversial issue of same-sex desire in Muslim South Asia. Many of these works suggest the artist's concern with conflicts of religious and social expectations and gender roles, but they also make a connection between the cultural and political identity formed in a country with a short, but very conflicted, history. Central to these conflicts and disputes are power structures, which the artist translates into powerful visual narratives on different working surfaces. His works are populated by beasts and humans: men with fish, men with crocodiles, men with angels, and masked people who subvert tropes of masculinity and national identity. Many stories the artist tells had to be camouflaged, so that the motif of the mask, along with the complex othering of the self through the staging of animal-human relations entered his artistic iconography and came to play an important role in his paintings, collages, drawings, prints and photographs.

In Saeed's work, transformation thus becomes a political, erotic and poetic tool to suggest alternative visions of subjectivity. He expresses transformation through escape into fantasy, dreams, or via the use of his own body as a model for staging scenarios [fig. 1]. When earlier he evoked pre-modern South Asian and Islamic art in a series of approximately twenty-nine mixed media prints (mixed media collages and photo etchings done between 1986 and 1996) [fig. 2], the artist makes use of the formal and transformative dynamics of different artistic tools and techniques to expose the cultural, social and political reality of Pakistan. State-sanctioned constructions that attempt to collectively define identity are met with the use of transferring images from one medium to another to display a heterogeneity and diversity of experience that more adequately characterises life in South Asia. Drawing his representational strategies from Islamic visual culture and even more so from the image-rich cultures of Hinduism and Buddhism, that is, from "once shared-lived worlds" that have transformed into separate worlds, he shows how



Peer review

Submitted 2023-09-14
Accepted 2023-10-20
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Wille | 4.0



Citation Wille, S. (2023). "Transformation as an Artistic Strategy in the Work of the Artist Anwar Saeed". *Venezia Arti*, 32, 149-160.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/010

“religion, nation, and religious nationalisms”¹ inform the question of history as a subject of transformation and a signal for change.

In this essay, I will use a selected number of early and more recent works by the artist Anwar Saeed and ask, for example, to what extent the blue-coloured man and his embrace of the beast-like creature in the painting *A casual state of being in a soul-hunting haven* [fig. 1] reveals metaphorical and transcendental qualities and how this interacts with existing real-world conditions of exclusion, cultural purity and national conscience.

While works such as *A casual state of being in a soul-hunting haven* [fig. 1] and *Shahadat* (Witness) [fig. 2] indicate that the future of Pakistan and South Asia in general remains tense, it suggests that their dependence on the mutual co-existence of different communities is of central importance.

Many formal aspects and artistic strategies that Saeed employs in his later works originate

from his early drawings, collages and prints. In fact, as I will argue here, it is his printmaking that has contributed significantly to how he thinks in all the media. Indeed, a closer look at how he cuts, pastes and creates his collages and prints allows a revelation of the processes applied to the multiple cultural and personal layers of mutating identities that constitute them.

I will thus explore the transformative quality of Anwar Saeed’s work through his institutional trajectory, through societal and historical shifts but also through artistic tools and materials that build and depend on the process of transfer, especially through techniques such as collage and printmaking. Through a nuanced understanding of Saeed’s long-term artistic practice, the transformative quality of his work can then potentially be located at the intersection where he weaves together artistic, cultural, social and political threads through questioning history itself.

1 Institutional Transformations and Saeed’s Early Career

There has been very little serious art historical scholarship on Saeed, and the reflections and writings within Pakistan have mainly focused on his narrative subject matter and his sexuality. An attempt to look at his work more intently has been undertaken by Naazish Ata-Ullah² and Aasim Akhtar,³ both authors focusing on Saeed’s literary influences and the marginality of male nudity in the context of Pakistan. His work has frequently been shown in Pakistan, often in the company of other Pakistani artists’ work.⁴ In a recent exhibition on South Asian Pop Art in Sharjah and in New Delhi, Anwar Saeed’s work featured amongst a range of artists from across the region in an attempt to contextualise some of his early practice within the wider realm of the popular in South Asia and its diaspora.⁵

The period in which Anwar Saeed began his career and practice is crucial to understand how to

position him in an art historical sense. The 1970s were a highly charged political period in Pakistan, with East Pakistan becoming independent as Bangladesh from West Pakistan in 1971, thereby halving the country. Anthropologist Kamran Asdar Ali writes about this period as “the most significant political crisis in the country’s history,” one “that has been systematically erased from Pakistan’s national discourse and popular memory”.⁶ What followed is common knowledge: Zulfikar Ali Bhutto’s (1928-79) era of populism (1971-73; 1973-77), paired with the nationalisation of industries and banks, only to be replaced by Muhammad Zia-ul-Haq’s (1924-77) period of depoliticisation and Islamisation (1978-88).

Saeed’s special talent for drawing earned him a place at Pakistan’s premier art institution, the National College of Arts (NCA) in Lahore, where he enrolled in 1974.⁷

¹ Guha-Thakurta, Zamindar 2023, 6.

² Ata-Ullah 2009.

³ Akhtar 2012.

⁴ Saeed’s work has also been included in national survey exhibitions outside the country, a few of which shall be mentioned here: *Crossing Black Waters*, Leicester City Art Gallery (1992); the *7th Asian Art Biennale*, Dhaka, where he received an honourable mention (1995); *Pakistan: Another Vision. Fifty Years of Painting and Sculpture from Pakistan*, curated by Timothy Wilcox at the Brunei Gallery at the School of Oriental and African Studies, London. This show then travelled to other locations within the United Kingdom (2000). Saeed was also included in *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*, which was curated by Salima Hashmi at the Asia Society Museum, New York in 2009.

⁵ *Pop South Asia: Artistic Explorations in the Popular*, exhibition curated by Iftikhar Dadi and Roobina Karode, Sharjah Art Foundation, 2022 and Kiran Nadar Museum of Art New Delhi, 2023.

⁶ Ali 2015, 204.

⁷ The history of the NCA dates back to the colonial period, when it was established as the Mayo School of Arts in 1875. In 1958, the school was upgraded to become the NCA. For a detailed account about the NCA see Tarar 2022.



Figure 1
Anwar Saeed, *A casual state of being in a soul-hunting haven*. 2017. Acrylics on canvas, 150 x 270 cm. Image courtesy of the artist

Figure 2
Anwar Saeed, *Shahadat*. 1996. Photo etching and aquatint, 42 x 28 cm. Image courtesy of the artist

In the 1970s, the college and its environment offered its students and faculty “a virtual sanctuary,” or, in Ata-Ullah’s words, “a rare embodiment of an unusually liberal environment that deeply inspired the youth who came here from all corners of the country”.⁸ There, Anwar Saeed was trained by some of Pakistan’s greatest artists. These include the landscape painter Khalid Iqbal (1929-2014); Colin David (1937-2008), who is mostly remembered for his meticulously rendered paintings of females and nudes against striped or chequered backdrops reminiscent of Op Art; Salima Hashmi (born 1942), who had incorporated mixed media into her paintings; and the late modernist artist Zahoor ul Akhlaq (1941-99), whose artistic achievements largely relate to his exploration and studies of conceptual aspects of Mughal art and Islamic visual culture in connection with modernism.⁹

For Anwar Saeed, the 1970s were the formative years, both for his artistic point of departure and for his personal journey as a young man who became aware of being different. As artist Naiza Khan very insightfully said about Saeed’s work, he came to employ “the use of masquerade, to control external perceptions of the self,” or simply “as a strategy to negotiate a position within patriarchy”.¹⁰ Given the late modernist formal art practice prevalent at the NCA at the time, Saeed’s strong narrative approach contributed significantly to the transformation of artistic practice within and outside the institution via his practice and teaching at the NCA.¹¹

Alternate faces and heavenly creature to play with [fig. 3] is a work Saeed created in 2016 for an exhibition curated by artist Amin Gulgee in Karachi, which curatorially addressed ideas of an informal history of the 1970s in Pakistan.¹² The work lends itself to contextualising political and historical realities and relating them to Saeed’s artistic practice.

With this work, Saeed responds to the curatorial initiative by reflecting on how concerns about his personal identity, i.e. his lower-middle-class background in conjunction with his sexual orientation, date back to this particular decade. In the mixed media painting, the artist portrays the country’s conflict-ridden history, namely the systematic construction of a collective cultural identity. The main composition features a central painted figure

of a man in high-waisted, bell-bottomed trousers and a shirt with a long collar, holding a glass in one hand and a cigarette in the other. With his outfit, hairstyle and posture, the male figure emphasises the temporal condition of the work. The little blue-winged devil embracing the main character’s right thigh, the blue bird positioned on his right shoulder, and the two extra portrait editions flanking the central head to either side, speak of temptations and of the multiple selves, or the alternate faces, that live inside a single being.

The backdrop for this work is heavily collaged and partly painted over with images that the artist had collected over the years from a range of newspapers. Starting at the top, a sequence of portraits is lined up, showcasing the distinctive 1970s hairstyle with long sideburns. The popular hippy slogan “All you need is love” is prominently placed in the middle, flanked by well-known singers from both the popular and the classical realm. Moving further down, by the right elbow of the painted figure we can see an image of General Yahya Khan (1917-80) and Prime Minister Zulfikar Ali Bhutto signing important papers about the country’s fate. Further to the right of the work, by the lower arm of the main figure, there is an image of Bhutto addressing a public gathering with his right arm raised. Below this image is a clipping of the young Imran Khan and, next to that, an image of young Benazir Bhutto (1953-2007) and her brother Murtaza Bhutto (1954-96). In the lower part of the collaged work there are several images of sportsmen and wrestlers, as well as a newspaper clipping of the painter Bashir Mirza (1941-2000) experimenting with nudes. On the right-hand side of the picture and at knee height of the central figure is an image of the poetess and activist Fahmida Riaz (born 1945) lighting a cigarette. What follows in the lower part of the work are images of liquor, cigarettes and nightclub advertisements, along with a shop selling hashish and other recreational drugs. The fact that late hippies kept coming to Pakistan in the 1970s via the hippy trail is represented by two images. In the lower left-hand corner, a picture of a Punjabi soldier carrying out a body search by looking into a Bengali man’s *dhoti* is contrasted with an image in the bottom right-hand corner of a man being flogged during Zia’s regime.

⁸ Ataulah 2015, 71. The correct spelling of her name is Naazish Ata-Ullah, but for the sake of simplicity I have kept the spelling as it appears in the publication.

⁹ For a detailed analysis of Zahoor ul Akhlaq’s work, cf. Wille 2015, 40-82; 2023, 76-111.

¹⁰ Khan 2003, n.p.

¹¹ I see Anwar Saeed’s achievement in bridging modernism and the everyday in Pakistan as something that I am currently exploring in more detail for a forthcoming essay about the 1990s in Pakistani art.

¹² The exhibition was titled *The 70s: Pakistan’s Radioactive Decade* and was held at Amin Gulgee’s privately run gallery in Clifton, Karachi, from 16 to 27 March 2016.



Figure 3
Anwar Saeed, *Alternate faces and a heavenly creature to play with*. 2016. Acrylics, graphite, collage on plywood, 180 × 90 cm. Image courtesy of the artist

The lined-up images in the collaged backdrop – one that is reminiscent of a faded and aged wall in a room of a certain period – deliver a mix of information that is seemingly connected. So, while politicians go about their daily business of signing important papers that will affect the fate of the country in whatever way, popular culture sweeps in and takes over in full swing. The conceptual and technical process involved in making the collage [fig. 3] – by cutting out the mixed sources from their original context to reassembling them as a composition through direct touch when pasted onto the surface – thereby evokes a form of intimacy. This then allows us to identify certain material and spatial metamorphoses between the artist's work in the studio and the world outside this space. Cutting implies both separation and alienation. Inserting, assembling and pasting, on the other hand, signifies a reshaping and distribution in which artistic agency becomes central.¹³

The transformative quality of the artist's work is thus seen as a strategy that offers a salient criticism of Pakistan's nationalist course, which increasingly massacred the country's rich cultural history. With regard to Jacques Rancière, this history, while it "doubts the past itself,"¹⁴ it activates a discursive relation to the past about who is able to write whose history.¹⁵

Viewed from a contemporary position, in this work the artist looks back at himself with a dose of irony and reflects on the foolish and innocent young man he then was. The multiple selves are presented in the context of political and cultural events that it confronts. It defies authority, morality, patriarchy, militarism, and nationalism,¹⁶ but also the officially sanctioned art of calligraphy and the genre of landscape painting.¹⁷ This, together with his narrative stance, positions it against the formal modernism that prevailed at the NCA until the 1990s.

Following art historian Alyce Mahon, contemporary theories of metamorphosis about becoming and unbecoming can be linked here, which elude a fixed meaning.¹⁸ If Mahon ties in with Hélène Cixous's description of the hybrid text,¹⁹ which, according to Cixous, provides "access to the passage, to the *trans*, to the crossing of borders, to

the delimitation of genres-genders-genres and species,"²⁰ then Saeed's collaged painting *Alternate Faces and a Heavenly Creature to Play With* [fig. 3] can be seen as such: namely, the hybrid image that, by using different artistic materials, allows for transformation and thus for a critical definition to take place that is located outside official discourses.

A response to the uncertainty that *Alternate faces and heavenly creature to play with* [fig. 3] evokes can be found in the large-scale work the artist created a year later. *A casual state of being in a soul-hunting haven* [fig. 1] displays a line-up of male characters with a central figure in blue embracing a crocodile.

The blue figure hugging the beast can be seen as the aged version of the main figure in the previous painting [fig. 3]. While the earlier painting depicted uncertainties and insecurities as represented by the blue-winged devil in *A casual state of being in a soul-hunting haven* [fig. 1], these doubts seem to have metamorphosed into a re-union of the blue man as the body and the alligator as its soul. What is primarily and directly startling is the backdrop presented in tones of green and yellow. While in the previous work [fig. 3], the heavily collaged background reflects on a highly problematic yet diversified time defined by drugs, love, war and politics and is therefore responsible for eventually transforming the destiny of man and nation, *A casual state of being in a soul-hunting haven* [fig. 1] presents us with the result of four decades of the increasing influence of religious parties and the military, which eventually affects the psyche of ordinary men. Nothing is left to refer back to; the plain interior of the space and the green-washed walls show no more signs of historical traces or possibilities for taking avenues other than the state-sanctioned one. There is no more space for diversity and this, in fact, can be seen as a criticism of a failed present that could not keep the promises of modernity.

The increasing suspicion that the artist experiences due to his sexuality is felt on a daily basis within his social surroundings, which is represented in this painting by threats that come from all sides. The ordinary man in his white undershirt,

¹³ Cf. Rice 2023, 129-54.

¹⁴ Rancière 2006, 157.

¹⁵ Cf. Rancière 1994.

¹⁶ Cf. Mahon 2022, 92.

¹⁷ With the shift of the government to the Islamist right in the 1970s, Qur'anic calligraphy became state-sanctioned in Pakistan. Salima Hashmi notes that "not a single woman artist took up calligraphy or changed her mode of working to bring it in line with official state policy" (Hashmi 2002, 8).

¹⁸ Mahon 2022, 92.

¹⁹ Mahon 2022, 92.

²⁰ Cixous 1998, 105. Quoted in Mahon 2022, 92.

physiognomically not very different from the central character, is influenced by his alter ego or inner voice, represented by a whisperer, a man wearing a prayer cap.²¹ While this ordinary character seems to pay attention to his inner voice, he also, literally, takes note of the scene in front of him. Opposite, the figure dressed in brown trousers and a brown shirt is being held around the waist by what appears to be his other or alter ego. This figure's outstretched bow without an arrow is not directed at a specific person, but points to the group in general, standing on the other side of the blue man. The positioning of the figure with the bow in front of the main character can be understood as a reference to the martyrdom of St. Sebastian, albeit less for its classical iconography of Sebastian being shot by arrows, but more for its treatment of martyrdom in its homosexual allusion existent in many art forms since the time of the Renaissance.²²

As opposed to the complex diversity of *Alternate faces and heavenly creature to play with* [fig. 3], here, in figure 1, the tumultuous 1970s seem to have metamorphosed into a stereotypical present. Connecting with Cixous, the artist thus challenges and disrupts established boundaries and hierarchies, societal as well as cultural categories.

This brings us to an important series of mixed media collages and photo etchings that the artist did in the 1990s which explore history and the way it is being transformed. After training in printmaking at the Royal College of Art in London between 1984 and 1985, he applied these skills, along with collage, in Lahore from 1986. Many of these works

are about the brutality of the army and police and reflect on the human suffering they cause. Apart from the complex message these works convey, I am interested in the question and discussion of why the artist chose printing techniques to question the country's conflicted situation, in general, and the official rewriting of history, in particular. Following art historian Jennifer L. Roberts, who elaborates on the basic function and modus operandi of printing and then shows how these can be consistently transferred to other media,²³ I will be able to identify the ways in which Saeed's prints, paintings and collages are interconnected. It is important to note here that Saeed employed printmaking primarily between 1986 and 1996, after which his involvement with painting and mixed media increased. This largely had to do with the disastrous shooting at the home of the artist Zahoor ul Akhlaq in Lahore in January 1999, in which both Akhlaq and his daughter Jahanara were killed, and Saeed was shot in such a way that he almost lost the ability to work with his right hand. Working on printing plates became almost impossible for him after this incident. However, the connection between the time prior to and after January 1999 is recognisable. On the one hand, he very often uses iconography and visual imagery that he had already established up to 1999, and on the other, there is the connection between the printing technique and other media. Then there is his working method and how he approached work in the print studio, which, to a certain extent, was transferred to his paintings and mixed media works.

2 Transfer Processes and the Printing Press

The series that the artist collectively titles *History was a court dancer* consists of fragments of visual and textual information: calendars, images of Buddhist sculptures from the Gandhara era,²⁴ popular representations of Buraq (a winged creature, usually a horse, with the face of a woman),²⁵ Arabic and calligraphic texts, but also snippets of images by iconic modernist artists, both from Europe and Pakistan. This approach of assembling, rearranging, and pasting, which we've already observed in

the much later-dated collaged painting *Alternate Faces and a Heavenly Creature to Play With* [fig. 3], is thus anchored early in Saeed's work.

Works that make up the series [figs 2, 4-8] are seemingly imbued with the idea that bodies and identities can be reinvented to potentially challenge established power structures and arrive at new means of collective and self-invention. The metamorphosis that these works suggest is thus linked to the theme of identity and otherness.

²¹ The white cap is indicative of a man going to or coming from prayer.

²² I am thinking of depictions of St. Sebastian by Andrea Mantegna from 1480, El Greco from 1578, Guido Reni from 1615 but also Egon Schiele's self-portrait as St. Sebastian from 1914.

²³ Roberts 2021.

²⁴ Gandhara refers to the historical region which is now northwestern Pakistan. It was a crossroads of different cultures since ancient times. From the first century BCE to the seventh century CE a distinctive visual art developed, known as Gandhara art.

²⁵ Buraq traditionally carried the prophet Muhammad on his celestial journey-*mi'rāj* from Mecca to Jerusalem and from there up to heaven, although in some versions he went directly from Mecca to heaven.

Compositionally, works in this series are characterised by a basic structure through a two-part or three-part sheet framed by calendar numbering running along the outer sides [figs 2, 4, 5, 6].

The calendar numbers evoke a temporal character, and the frames that Saeed applies derive from sources such as devotional calendars [figs 2, 6] or a traditional manuscript page from the Mughal period [figs 4, 5, 7, 8].

Visually, Saeed cites the *yakshi/yakshini*, a mythological being in Hindu, Jain and Buddhist mythology,²⁶ floating in figures 4 and 7 and reduced to its bust in figure 8. Beautiful and voluptuous, these figures are also referred to as dancers or courtesans. In figure 5, the prototype for the central figure is Ardhanari – a version of Shiva who is half-woman, half-man,²⁷ whereas in figure 2, the central image of the dancing Shiva has been altered in such a way that the head has been replaced with bull's horns, which normally belong to Shiva's riding animal, the bull Nandi.²⁸ In figure 6, the central figure is based on a photograph of the giant statue of the Jain prophet Bahubali, from Shravanabelagola in Karnataka. The fact that the artist obscured Bahubali's naked lower body with a piece of calligraphy to hide male nudity can be interpreted either as an act of beautification or simply as an aesthetic addition, the voluptuous form of the Arabic letters complimenting the physical curves of the sculpted figure. On the other hand, it can also be seen as a criticism of an increasingly intolerant society that finds itself struggling between hopes and betrayals in a nation that suppresses cultural pluralism and the rich inheritance of South Asian Islam, in order to proclaim a state based on a simplified Islamic ideology that conceals its non-Muslim past. The destruction of the Babri Masjid in Ayodhya in 1992 and the subsequent massacres of Muslims across India are incidents that appear reflected in this work in particular. In this series of works, through his complex economy of citations, which include textual references from a diverse range of sources, Saeed clearly stresses the transcultural

nature of the region of South Asia by laying bare some of the disparate aspects of its cultural forms. He is therefore a catalyst for exposing transcultural developments, much in the way that Nikolas Jaspert refers to a "cultural broker".²⁹ His visual concept, which unfolds through "concrete modalities of processes and the dynamics inherent to [them],"³⁰ is thus transculturally informed in that he critically establishes connections between cultures through engagement.

Comprised of magazine and book cut-outs and fragments of personally collected images, Saeed's mixed media collages and photo etchings are ideologically and politically charged so as to question and challenge state-enforced notions of cultural purity and the country's official historiography to the extent that he ridicules them. He does this by suggesting that rulers of the past, not unlike today's politicians, commissioned their favourite version of written history. In figure 4, we thus see the floating image of the *yakshi*, suspended and drifting in undefined space, while the lower part of the print shows a nobleman receiving a book, a scene taken from a Mughal miniature painting.³¹ As the artist explains, he uses this particular scene as a visual representation of the ruling class commissioning the writing of history.³²

He thus links the past with the postcolonial Islamic state of Pakistan, with its "political turmoil over One Unit, the partition of West Pakistan, and General Zia ul-Haq's Arabisation and Sunnification policies, which provide(s) the political and cultural framework" within which historical narratives in "school textbooks, official accounts, historical novels, tele-plays, and public histories" have been created as well as rewritten.³³ The state invested a lot of effort in rewriting history, which became known as the national "New Education Policy"³⁴ under Zia ul-Haq's Islamisation process as of 1977. At that time, Zia ul-Haq proclaimed his goal for "state education" to "create an awareness of the Pakistani nation as a part of the universal Muslim Ummah

²⁶ *Yaksha* are male and *yakshi* or *yakshini* are female. They are generally spirits of fertility.

²⁷ This image is taken from a fragment of a ninth century portal in Ardhanari at the Harshat Mata temple, as depicted in Harle 1986, 150.

²⁸ I would like to thank Stephan Popp for helping me establish these connections.

²⁹ "Cultural Brokers between Religions: Border Crossers and Experts at Mediterranean Courts" was the title of a conference organized by Nikolas Jaspert, Jenny Oesterle and Marc von der H6h, at the Ruhr University Bochum, from 28 to 30 October 2010. The conference proceedings were published by von der H6h et al. 2013.

³⁰ Bachmann et al. 2017, 15.

³¹ The original image, titled *Allah-wirdi Khan Receiving a Petition*, can be found in the Jaipur Museum and was published in Mark Zebrowski's work on Deccani painting (Zebrowski 1983, Plate XXII). I would like to thank Ebba Koch and the late J. Losty for their valuable insights in helping me locate this image.

³² From a personal conversation with the artist in Lahore, 25 February 2016.

³³ Asif 2008, 10. See also Asif 2014, 135-65.

³⁴ Asif 2014, 141.



Figure 4 Anwar Saeed, *History was a court dancer II*. 1993. Photo etching and aquatint, 60 x 41 cm. Image courtesy of the artist



Figure 5 Anwar Saeed, *History was a court dancer IV*. 1993. Photo etching and aquatint, 60 x 41 cm. Image courtesy of the artist

(Brotherhood) striving through successive stages to spread the message of Islam throughout the world”.³⁵ Historian Manan Ahmed addresses how Zia ul-Haq “called attention to the centrality of Islamic history to Pakistan’s ideology” and how he “mandated Arabic instructions from mid-level grades and established the mosque as the fundamental unit of public education”.³⁶ By propagating the ideology of Pakistan as a Sunni nation, the government and other organisations have made tremendous attempts to destroy the rich cultural and historical memory associated with the geopolitical region from which Pakistan emerged. In a more recent book-length study dedicated to the question of whether or not South Asia had ever a

shared regional identity, Manan Ahmed refers to the current politically orchestrated acts of imagining “a Hindu-only Republic of India or a non-Bengali Islamic Republic of Pakistan” as a “project of political forgetting [which] targets minorities to deprive them of history, of the right to narrate, of the capacity for recognition in the collective.”³⁷

Against the backdrop of “political forgetting” and the transformation that this brings – from the writing and rewriting of history and school textbooks to the curtailment of women’s and minority rights, etc. – it is useful to consider Anwar Saeed’s series of mixed media collages and photo etchings in the order in which the artist set out to create the works. I would like to begin with collage and draw

³⁵ Shehab 1990, 299. Quoted in Asif 2014, 141.

³⁶ Asif 2014, 141.

³⁷ Asif 2020, 5.



Figure 6 Anwar Saeed, *Divine idleness*. 1996. Photo etching and aquatint, 48 × 30 cm. Image courtesy of the artist



Figure 7 Anwar Saeed, *History was a court dancer I*. 1993. Photo etching and aquatint, 60 × 41 cm. Image courtesy of the artist

on art historian Kobena Mercer's essay on Romare Bearden, in which he considers this artist's use of collage and montage in a broader sense. In relation to Bearden's use of collage, Mercer explains the "formal dynamic of collage" and how this "lies in the purposive selection of signifying elements, found or taken from disparate sources, that are combined in unexpected juxtaposition to create something new that exists as an independent form in its own right."³⁸ While Mercer sees Bearden's art as testimony to a shift in the representation of race, he emphasises "the dialectical flux of historical becoming" in terms of understanding identity.³⁹ If, according to Mercer, Bearden's collages are an exploration of the "socially constructed" and the "struggles over the relations of representations,"⁴⁰ then Anwar Saeed's

use of collages can be understood as that which explores and consequently exposes relations of representation and hierarchies in unexpected ways. In *Alternate Faces and a Heavenly Creature to Play With* [fig. 3], it is, above all, the popular culture of the 1970s that defies politics. In the works of the series *History is a Court Dancer* [figs 2, 4-8], it is different cultural, religious, mythological and art historical images that, combined with fragments from Arabic war-strategy books and astronomy, along with pieces of calendars and excerpts from Persian, Urdu, Sanskrit and European language texts, see the unfolding of both Pakistan and South Asia in their "creative and destructive"⁴¹ ways.

The significance of the transfer process through the printing technique now adds another layer of complexity to these works, both in conceptual

³⁸ Mercer 2005, 126.

³⁹ Mercer 2005, 126.

⁴⁰ Mercer 2005, 142.

⁴¹ Dadi 2010, 223.

artistic and in ideological ways. The question of why the artist chose the printing technique for this series is surely due to the experimental artistic nature of the medium. Saeed learned etching in London at the Royal College of Art, but in Lahore he was forced to experiment and to apply his skills to teach others, for lack of technically well-equipped workshops.⁴² However, there are principles that apply to printing in general, whether they are created when technical equipment is available or not. In particular, I would like to refer here to the principle of reversal, pressure and transfer, and to the fact that the exact result of a print is indeterminable.⁴³ Kathryn Reeves writes about “the printmaker’s understanding of the mirror images”⁴⁴ by saying that “printmakers have the capability to see the dual nature of all images/texts/identities which exist always as themselves and always as their mirror images.”⁴⁵ The transfer of the image from one medium to another through the printing press allows the figure to be placed in another space. The printing process thus authorises this figure as being logically present in this new space.

This then leads to the creation of a critical social space, as, for example, in the work *Shahadat* [fig. 2]. The title means ‘witness’ in the sense of bearing witness or testimony. In reference to the martyrdom of the Prophet Muhammad’s grandson Husain and to the Karbala tragedy, Indo-Muslim cultural historian Syed Akbar Hyder explains that “the word that most commonly signifies martyrdom in the Islamic cultural lexicon is *shahādat* (witnessing), the word for martyr being *shahid* (witness).”⁴⁶ Hyder continues by explaining that “*shahādat* itself literally means ‘bearing witness’”⁴⁷ and sees this “forever etched into the historical memories of his [Husain’s] devotees.”⁴⁸ Historical memory against “political forgetting” is also required when locating the central figure of a dancing Shiva, from a transcultural point of view, in the Indus or Harappan civilisations (ca. 2250-1750 BC), where terracotta seals were found depicting figures seated in yogic positions on low thrones.⁴⁹ The fact that some of these figures were horned establishes a link between Anwar Saeed’s work *Shahadat* [fig. 2] and Mohenjo-daro. The large calligraphic motif (perhaps a



Figure 8 Anwar Saeed, *History was a court dancer III*. 1993. Photo etching and aquatint, 60 x 41 cm. Image courtesy of the artist

shield) in the central figure’s left hand is made of the intertwined words of Allah and Mohammad. In the upper part of the calligraphic shield, a face-like image appears to pop up, which is mirrored and intertwined as the shapes of two abstract faces looking at each other to signal oneness.

Artists who work with printing are used to thinking about reversal even when not applying it directly, since photo etching does not flip the image. The ability to imagine things from the other side, however, is something that is required in

⁴² Anwar Saeed explained that, initially, it was difficult to find a well-equipped printing studio in Lahore. Over the years, the NCA’s printmaking studio acquired technology and became a well-equipped workshop. From a personal conversation with the artist in Lahore, 2 February 2018.

⁴³ Jennifer L. Roberts elaborates on pressure and reversal in her online lecture series, Roberts 2021 (last visited 20 August 2023).

⁴⁴ Reeves 2018, 78.

⁴⁵ Reeves 2018, 78.

⁴⁶ Hyder 2006, 4.

⁴⁷ Hyder 2006, 123.

⁴⁸ Hyder 2006, 4.

⁴⁹ Due to the extensive time gap, however, experts are hesitant to call these figures proto-Shivas.

printmaking and this, in fact, allows us to summarize some of the artistic strategies applied by Saeed – bodily transformation, on the one hand, and migration of historiography, on the other. The myriad transformations that Saeed expresses in his work – from using and blurring body parts to hybridisation as seen in figures 1 and 3; or the

recontextualising of bodies in a constructed historic setting such as the *yakshi/yakshini* in figures 4, 7 and 8, or the transformed Shiva in figures 2 and 5.

Saeed's work does not suggest a fixed meaning, but provokes the need for passage and transfer, which is anchored in his artistic method.

Bibliography

- Akhtar A. (2012). "Shedding the Fig Leaf". *Sohbet. Journal of Contemporary Arts and Culture*, 3, 8-26.
- Ali, K.A. (2015). *Communism in Pakistan: Politics and Class Activism 1947-1972*. London.
- Asif, M.A. (2008). *The Many Histories of Muhammad B. Qasim: Narrating the Muslim Conquest of Sindh* [PhD diss.]. Chicago.
- Asif, M.A. (2014). "Advent of Islam in South Asia". Long, R.D. (ed.), *History of Pakistan*. Karachi, 135-65.
- Asif, M.A. (2020). *The Loss of Hindustan: The Invention of India*. Cambridge (MA); London.
- Ata-Ullah, N. (2009). "Conflicts and Resolutions in the Narrative". Hashmi, S. (ed.), *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*. New York, 51-7.
- Ataullah, N. (2015). "Of Whispers and Secret Callings: On Anwar Saeed and Lahore". Hashmi, S. (ed.), *The Eye Still Seeks. Pakistani Contemporary Art*. Gurgaon, 71-81.
- Bachmann, P.; Klein, M.; Mamine, T.; Vasold, G. (eds) (2017). *Art/Histories in Transcultural Dynamics: Narratives, Concepts, and Practices at Work, 20th and 21st Centuries*. Paderborn.
- Cixous, H. (1998). "'Mamãe, disse ele', or Joyce's Second Hand". *Stigmata: Escaping Texts*. London, 105.
- Dadi, I. (2010). *Modernism and the Art of Muslim South Asia*. Chapel Hill.
- Guha-Thakurta, T.; Zamindar, V. (2023). "Introduction". Guha-Thakurta, T.; Zamindar, V. (eds), *How Secular is Art? On the Politics of Art, History, and Religion in South Asia*. Cambridge, 1-30.
- Harle, J.C. (1986). *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*. London.
- Hashmi, S. (2002). *Unveiling the Visible: Lives and Works of Women Artists of Pakistan*. Islamabad.
- Höh, M. von der.; Jaspert, N.; Oesterle, J.R. (eds) (2013). *Cultural Brokers at Mediterranean Courts in the Middle Ages*. Paderborn.
- Hyder, S.A. (2006). *Reliving Karbala: Martyrdom in South Asian Memory*. New York.
- Khan, N. (2003). "Lines of Desire: A Comment on Anwar Saeed's Drawings that Are 'Deeply Rooted in His Lived Experience'". *The News*, n.p.
- Mahon, A. (2022). "Daughters of the Minotaur: Women Surrealists' Re-Enchantment of the World". Alemanni, C. (ed.), *The Milk of Dreams: Il Latte dei Sogni* = catalogue of the exhibition. Venice, 88-93.
- Mercer, K. (2005). "Romare Bearden, 1964: Collage as Kunstwollen". Mercer, K. (ed.), *Annotating Art's Histories: Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge. London.
- Rancière, J. (1994). *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*. Transl. by H. Melehy. Minneapolis.
- Rancière, J. (2006). "Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory". *Film Fables*. Transl. by E. Battista. Oxford; New York, 157.
- Reeves, K. (2018). "The Re-vision of Printmaking". Pelzer-Montada, R. (ed.), *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing Since 1986*. Manchester.
- Rice, Y. (2023). *Books That Bind: The Persianate Album and Its Widespread Circulation*. Seattle, 129-54.
- Roberts, J.L. (2021). "The 70th A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Contact: Art and the Pull of Print, Part 1: Pressure". <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>.
- Shehab, R.U. (1990). *Fifty Years of Pakistan*. Lahore.
- Tarar, N.O. (2022). *The Colonial and National Formations of the National College of Arts, Lahore, circa 1870s to 1960s: De-scripting the Archive*. London; New York.
- Wille, S. (2015). *Modern Art in Pakistan*. New Delhi; London.
- Wille, S. (2023). *The Significance of Mobility and the Artistic Practice of Zahoor ul Akhlaq*. Heidelberg, 76-111. <https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/transcultural/issue/view/2442>.
- Zebrowski, M. (1983). *Deccani Painting*, pl. XXII. Berkeley.

Rivista annuale

Rivista del Dipartimento
di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

