

la rivista di **engramma**
novembre **2021**

186

**Per insufficienza
di prove.
Arte, storia, metodi**

La Rivista di Engramma
186

La Rivista di
Engramma

186

novembre 2021

Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi

a cura di

Maria Bergamo, Giacomo Confortin
e Fabrizio Lollini

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla
bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, giacomo confortin,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, francesco monticini,
ada naval, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira, elizabeth enrica
thomson, christian toson, chiara velicogna,
giulia zanon

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
186 novembre 2021
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**
Tutti i diritti riservati
ISSN 1826-901X
ISBN carta 978-88-31494-70-0
ISBN digitale 978-88-31494-73-1
finito di stampare febbraio 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=186> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi. Editoriale*
a cura di Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini
- 15 *Le prove degli altri. A dialogo con Peppe Nanni
e Umberto Santino*
Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini
- 27 *Searching for Evidence in Late Antique Visual
and Material Studies*
Klára Doležalová, Ivan Foletti
- 49 *Da spazio liminale a spazio estetico. La Porta dei Leoni
di San Pietro a Bologna*
Luca Capriotti
- 73 *“Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?”.
Piccole mani e un pezzo di volto*
Fabrizio Lollini
- 85 *I vestiti della principessa. Laura Dianti fra Tiziano
e qualche xilografia*
Lorenzo Gigante
- 109 *La prova e il perdono. Il sacramento della Riconciliazione
nel ciclo veronesiano per San Nicolò dei Frari:
una lettura iconologica*
Maria Bergamo
L'evidenza in questione.
- 145 *L'arte alla prova del gioco sociale*
Francesco Trentini
- 165 *Lü Peng e il Rinascimento. Caso di studio sui limiti
e le difficoltà della traducibilità culturale*
Veronica Di Geronimo
- 185 *Pratiche di display nell'epoca della Truthiness*
Antonella Huber



Lucas van Leyden, *Tentazioni di Cristo*, 1518, bulino (dettaglio).

Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi

Editoriale di Engramma n. 186

a cura di Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

There is nothing more deceptive than an obvious fact.
Arthur Conan Doyle, *The Boscombe Valley Mystery*, 1891

[C]i limitiamo all'ipotesi oltremodo verosimile
e per noi soddisfacente,
che al momento dell'entrata nell'arca Mathusala
in certo qual modo viveva ancora,
mentre sotto un certo rispetto era già morto.
Mario Brelich, *Il navigatore del diluvio*, 1979

Un diavolo tentatore apre questo numero di Engramma (si ripresenterà in uno dei saggi). Un diavolo incappucciato, nel bulino di Luca di Leida, che chiede a Gesù di provare, con dei miracoli patenti, che lui è veramente Cristo, il figlio di Dio (*Mt* 4, 1-11; *Lc* 4, 1-13). È con questo significato che la *lectio difficilior* dell'Esegetica accosta il passo dei Vangeli alle insistenti invocazioni di un miracolo da parte degli Ebrei nel deserto (*Es* 17, 2-7) o alla "generazione incredula e perversa" che esige i segni rivelatori del Messia (*Lc* 11, 29). Ma non li avranno; perché è chiesto loro un atto di fede, di credere oltre il visibile, ricusando la tensione verso una prova inoppugnabile.

Allo studioso di Storia dell'arte è chiesto il contrario di un atto di fede. Tuttavia, "per insufficienza di prove" troppe ricerche sono tacciate di inattendibilità, tanto che la prova talvolta appare come una potenziale insidia di metodo. Nel numero che qui presentiamo, ci siamo interrogati su alcuni dei temi che ruotano intorno al vuoto lasciato dalla mancanza di prove nella ricerca storico-artistica - dapprima in un seminario di studi,

quindi raccogliendo otto saggi, e due interviste a esperti di discipline diverse.

Dunque, il problema dello studioso di Storia dell'arte, che si impegni in un'interpretazione iconologica, in un'analisi del rapporto col pubblico, o – di modo più tradizionalmente filologico – in un'attribuzione su base stilistica, è quasi sempre quello di recuperare un nesso, una congiunzione che gli permetta di comprendere l'azione o la circostanza, creativa o esistenziale, che ha portato alla produzione di un oggetto determinato; il quale, per come è descritto da Michael Baxandall in *Patterns of Intentions*, costituisce la risposta a un determinato problema, di cui a distanza spesso non vediamo i termini, e di cui rischiamo perciò, da un lato, di sovrainterpretare e, dall'altro, di fraintendere l'essenza.

Nessuna pratica della Storia dell'arte è intatta da vizi ermeneutici. Tante volte l'Iconologia, per esempio, è accusata di omissioni e approssimazione: interpretare un dipinto o una scultura sulla base di un'oscura leggenda, nota secoli prima o in un'area geografica del tutto diversa, o di raffinate ma poco diffuse varianti testuali alla forma di un mito comporta, di norma, un peccato di presunzione, se non si ricostruisce una sorta di *stemma codicum* che permetta a due Dove e Quando di connettersi; se ci si rifugia in comodi paradigmi antropologici senza gli strumenti di una vera Antropologia.

Lo stesso vale per lo studio dello stile e della semantica delle forme, quando, ad esempio, si scruta l'operatività di un artista ipotizzando tappe stilisticamente seminali senza solidi appoggi sulla sua biografia; o quando si postula la circolazione di alcuni modelli senza ricostruirne l'effettiva attivazione; o, ancora, quando si assume un'idea di autografia esemplata su pratiche generaliste o contemporanee, e non su quelle produttive del tempo preso in esame.

Talora si è poi proceduto a letture basate su alcune consuetudini percettive, per motivare alcune scelte nella produzione e nella fruizione dell'arte, senza poter ritornare con sicurezza a quel dato momento considerato; estendendo le competenze, le sensazioni e le abitudini documentate per certi pubblici e artefici ad altri, il cui statuto socio-culturale non è di fatto possibile ricostruire. Soprattutto, sono esposti a

difetti di metodo gli studi che si orientano esclusivamente secondo teorie e ideologie più o meno recenti, e che a gradi diversi di consapevolezza ritagliano i dati storici secondo la propria esigenza interpretativa, o li accostano ad altri dati in un miscuglio analogico che ignora la pluralità dei contesti e degli sguardi su di essi.

Il tema è la ricerca del nesso – la connessione, *in primis* col pubblico dell’oggetto allo studio (e in generale con il contesto dell’arte). La Prova, in sostanza. Ciò che oggi si vuole chiamare “evidenza”, cioè che appare interamente; che si dimostra quantomai necessaria, e la cui mancanza viene contestata, dinanzi ai frequenti cortocircuiti metodologici nel campo odierno della Storia dell’arte. Un concetto che ne porta con sé molti altri: l’Indizio, la tripartizione Deduzione-Induzione-Abduzione, le categorie aristoteliche del Segno da analizzare (*Rhet.* 1402b 8: εἰκὸς παράδειγμα τεκμήριον σημεῖον), quelle delle differenti possibili *auctoritates* (la *communis opinio*, o i *praejudicia*). Un concetto a cui mancano, nella nostra disciplina, le globali ri-definizioni ermeneutiche conseguite in altri campi: la Storia pura – per esempio con il “paradigma indiziario” – o l’Archeologia – per esempio con la critica di Giuseppe Pucci del *Paradigma indiziario* (s.v. nel *Dizionario di Archeologia* diretto da R. Francovich e D. Manacorda, 2000, 59-74; i cui punti nodali erano già nel saggio *La prova in Archeologia*, “Quaderni storici” a. 29, 85/1 (1994), 59-74). È nel saggio di Pucci che compare Sherlock Holmes, ipostasi dell’impiego più efficace della prova, da noi richiamato sommessamente nell’*exergo*. Ed è sempre qui che Pucci distingue, non solo in materia archeologica ma storica *tout court*, tra un regime di *provabilità* e uno di *probabilità*, per concludere che se rifiuta di far ricadere i propri risultati anche nel secondo, la ricerca è semplicemente, “estremamente più povera” (Pucci 1994, 70).

Di conseguenza, si rileva ancora più forte la necessità del lavoro dello storico dell’arte su sé stesso e sulle proprie possibilità (e volontà, e consapevolezza di queste) di controllo dell’oggetto di studio: in modo da attivare una connessione accertabile, dunque accettabile. Questi infatti è sempre chiamato a un atto critico doppio – ogni problema di Storia dell’arte esige dai propri interpreti che si pongano una domanda e che diano una prova alla propria risposta. Peraltro, ogni schema operativo contratto su sé stesso – e non solo quelli applicati alle Scienze umane – può dare luogo a percorsi esegetici alternativi: divergenti o intersecati a

esso dopo un tratto parallelo. Da un lato, sono da dibattere le teorie inverificate, perché sebbene i ‘testi’ siano informati da ‘grammatiche’ diverse, gli Studi visuali non possono prescindere dal rigore che in genere associamo alla Filologia. Di converso, spesso, la storia degli studi dimostra che il conforto a una tesi può trovare strade alternative, appunto, passando dal livello *stricto sensu* documentale a quello, per esempio, demandato a un affondo coerente di analisi stilistica.

Si pone però un ulteriore scarto logico: se rimane essenziale sorvegliare gli strumenti della ricerca – dalle analisi dei materiali agli spogli d’archivio, dal confronto delle serie iconografiche alla contestualizzazione storica, tutti giovando ai fini della storia delle immagini – resta forte la domanda ontologica sottesa al concetto stesso di prova. Il criterio positivista di causalità – già criticato nelle scienze dure – ha senso di essere nelle discipline storiche? Esiste il dato oggettivo (il *tekmerion*) e sono neutri gli strumenti della ricerca? Cosa si apprende, per esempio, dal lunghissimo dibattito sugli affreschi di Castelseprio (cui accennano qui Doležalová e Foletti), che hanno oscillato paurosamente nella loro datazione e trovato una collocazione che dovrebbe essere definitiva solo grazie al ricorso a strumenti scientifici in senso tecnico, i risultati dei quali hanno portato a riconsiderare la nascita di questo cortocircuito pittorico tra Oriente e Occidente? Dunque, un quesito cruciale: non è piuttosto il percorso ermeneutico a poter dare validità alla ricerca? E, di più, esistono ancora i confini disciplinari, scanditi dai codici di settore, o esiste appunto solo una diversa strumentazione, nell’orizzonte di una comune storiografia delle *scholarship* diverse?

Da ultimo, ma da una prospettiva che riscopra *ab imis fundamentis* i discorsi sulle immagini, nel quesito sulla Prova in Storia dell’arte, quale valore va confidato al processo argomentativo? Alla congiunzione tra Immagine e Parola, sul piano specifico della Letteratura artistica, quale reazione si produce tra la scrittura dello storico e l’eloquenza degli oggetti dell’arte? Se le figure del desiderio del primo e il suo impiego consapevole della retorica non sono davvero soggetti a “proof or disproof” (J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, Pennsylvania 1997, 291), tuttavia, dovremmo interrogarci sui diversi principi all’opera nelle ri-creazioni verbali del visuale. Il principio poetico, della scelta degli argomenti, quello ordinatore, del loro montaggio critico, e quello

esornativo, che in certa misura rende partecipi i saggi degli stessi fenomeni di superficie della letteratura; in che modo questi preparano l'esposizione di una prova estrinseca? O ne sono piuttosto gli artefici?

La "Rivista di Engramma", per questo numero di novembre 2021, si propone dunque di raccogliere degli interventi che traccino queste possibilità, in mancanza, o in scarsità (talora apparente) di prove; per sancire una sorta di Principio di congiunzione tra il giudizio ermeneutico e la sua conferma nella storia delle immagini. Lo farà in due modi. Nel primo, interrogando due esperti di altri ambiti disciplinari, in cui l'idea di prova assume un carattere di particolare rilevanza: quello giuridico e quello sociologico, con l'avvocato Peppe Nanni e lo studioso antimafia Umberto Santino. Qui, le *Prove degli altri* spostano il piano della visione e consentono uno sguardo obliquo anche sulle materie artistiche. Nel secondo, in forma più consueta a questa sede, dopo aver chiesto a studiosi di Storia dell'arte di differente orientamento di metodo di contribuire al numero con un proprio saggio, raccogliendo questa pluralità di interventi.

Klára Doležalová e Ivan Foletti tratteggiano un *excursus* assai denso di casi tardoantichi del concetto di prova nelle arti visive, tra datazione, funzione e committenza, in un periodo in cui la natura sovente frammentaria dei manufatti, combinata alla scarsità di fonti dirette, rende il compito dello studioso assai difficile, con un possibile aiuto (come nel caso sopra citato di Castelseprio) che può giungere dall'ambito delle scienze cosiddette dure. Luca Capriotti tenta di ricostruire non solo e non tanto la storia della porta 'romantica' dei Leoni della Cattedrale di San Pietro a Bologna, quanto il passaggio di senso tra il concetto coevo di temporalità che esprimeva attraverso il suo perduto ciclo dei Mesi e quello che testimoniano le uniche prove che abbiamo sul complesso architettonico e scultoreo in questione: le fonti cinquecentesche che ce lo descrivono prima della sua distruzione, quando ormai il legame tra le attività mostrate nelle scene delle partizioni dell'anno e il fedele (un legame antropologico e insieme religioso) era venuto a mancare nella mentalità pre-moderna. Fabrizio Lollini evidenzia una curiosa presenza in una miniatura ritagliata di Nerio, nella Bologna del primo Trecento, che costituisce forse un tentativo di esegesi testuale del passo dei Vangeli che racconta l'apparizione angelica al Sepolcro alle Marie.

Un trittico di contributi è dedicato al Cinquecento veneziano. Lorenzo Gigante analizza il celeberrimo ritratto tizianesco di Laura Dianti, e attraverso lo scrutinio attento dell'aspetto vestimentario, anche in collegamento ad alcune incisioni legate al contesto ferrarese, fa emergere la caratterizzazione del dipinto come espressione dell'*hic et nunc* relativo a questa affascinante figura femminile, in rapporto al gusto e alla moda legati al suo percorso biografico e socioculturale. Il complesso intervento di Francesco Trentini tenta di esprimere una consapevole epistemologia della prova come tema al centro di questo numero; lo specifico *case study* impiegato è quello del *Compianto* di Cima da Conegliano ora a Mosca, cui applica una lettura fondata su un paradigma sociologico di Pierre Bourdieu. Maria Bergamo legge i soggetti del grande dipinto veronesiano con *Il Battesimo e le Tentazioni di Cristo*, eseguito verso il 1582 e parte della serie per la chiesa ora non più esistente di San Niccolò della Lattuga ai Frari, insieme al suo *pendant* raffigurante *La Lavanda dei piedi e l'Ultima Cena* di Benedetto Caliari: solo dal rapporto tra i due dipinti, e nel contesto della comunicazione religiosa post-tridentina, con le sue esigenze catechetiche, è possibile riconoscere il tema sacramentale; la studiosa evidenzia poi come il concetto di prova sia presente nei testi delle Scritture.

L'applicazione delle tematiche relative all'*evidence* si declina qui nel panorama contemporaneo tramite i contributi di Veronica Di Geronimo e di Antonella Huber. La prima evidenzia le difficoltà dello studioso nell'analisi dell'arte cinese dei nostri giorni in rapporto al *gap* culturale con questo contesto; lo fa valutando la possibilità e l'opportunità di rintracciare i reimpieghi visivi del Rinascimento occidentale nell'opera dell'artista Lü Peng (con cui la studiosa si è direttamente confrontata, andando dunque in questo caso – per così dire – alla fonte stessa dell'ipotesi da provare), ed espandendo poi il problema al fenomeno definito come *Cultural Boomerang*. La seconda lavora invece sul concetto di *Truthiness*, entro il problema dell'*information processing* che costituisce una delle tematiche più attivate dell'arte contemporanea, sia da parte degli artisti, sia da parte dei curatori, come emerge per esempio nel clamoroso caso (anche mediatico) dei *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* di Damien Hirst (sulla mostra del 2017 a Palazzo Grassi e Punta della Dogana a Venezia, vedi una recensione/presentazione in Engramma 147).

English abstract

In the presentation of this issue of “La Rivista di Engramma”, we introduce the theme of Evidence in art history scholarship, in close relation to its different methodologies (iconography, stylistic and functional analysis, and more). In the first section it will be possible to read two interviews on this subject, with two experts in different fields: Peppe Nanni, lawyer and law scholar, and Umberto Santino, a sociologist who, in specific, studies mafia issues (*Le prove degli altri. A dialogo con Peppe Nanni e Umberto Santino*, ed. by Maria Bergamo, Giacomo Confortin e Fabrizio Lollini). In the second section, we present the contribution of the scholars who have undertaken to provide – each one from her/his point of view – examples of the concept and/or of the use of evidence in art history. For Middle Age, Klara Doležalová and Ivan Foletti (*Searching for Evidence in Late Antique Visual and Material Studies*), Luca Capriotti (*Da spazio liminale a spazio estetico. La porta dei Leoni di San Pietro a Bologna*), and Fabrizio Lollini (“*Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?*”. *Piccole mani e un pezzo di volto*). For modern times, Lorenzo Gigante (*I vestiti della principessa. Laura Dianti tra Tiziano e qualche xilografia*), Maria Bergamo (*La prova e il perdono. Lettura iconologico-sacramentale della Riconciliazione nel ciclo veronesiano per San Nicolò dei Frari*), and Francesco Trentini (*L’evidenza in questione. L’arte alla prova del gioco sociale*). And, for contemporary art, Veronica Di Geronimo (*Lü Peng e il Rinascimento. Caso di studio sui limiti e le difficoltà della traducibilità culturale*) and Antonella Huber (*Pratiche di display nell’epoca della Truthiness*).

keywords | Evidence; Art History; Methodology.

Le prove degli altri

A dialogo con Peppe Nanni e Umberto Santino

a cura di Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

Il primo modo con cui Engramma vuole sondare il concetto di 'prova' in questo numero monografico incentrato sul metodo storico-artistico è rivolgersi all'esterno del campo della Storia dell'arte. Abbiamo interrogato due esperti di ambiti disciplinari in cui la prova assume un carattere di particolare rilevanza: quello giuridico e quello sociologico e di inchiesta, con l'avvocato Peppe Nanni e con lo studioso antimafia Umberto Santino. Da questa prospettiva le Prove degli altri spostano il piano della visione e consentono uno sguardo obliquo anche sulla materia artistica.

"Nell'attrito della lotta"

Giuseppe Nanni, avvocato

Il documento è monumento. [...] Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico di non fare l'ingenuo.
Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, 1978

Actore non probante, qui convenitur, etsi nihil ipse praestat, obtinet. Il principio cardine del processo, che il rozzo latino di questo brocardo sintetizza, impone a chi promuove un'azione legale – civile o penale – di fornire la prova del proprio assunto, mentre chi è chiamato in causa – convenuto o imputato – gioca di rimessa e deve dimostrare le proprie ragioni solo di fronte alla produzione di fonti convincenti che l'attore abbia riversato in giudizio.

La materia probatoria quindi rappresenta un elemento essenziale nella sfera del diritto e la riflessione dottrina al riguardo ha dato luogo a una tradizione speculativa che si è estremamente raffinata intorno alle definizioni di prova, indizio, presunzioni (semplici e legali, relative e assolute). Ma occorre tener presente che non si tratta di un dibattito avulso dallo scorrere della concretezza storica, non si tratta di discettare sulla giustizia archetipica, metafisicamente vigilata da *Themis*, quanto di seguire le pieghe in divenire del pronunciamento giudiziale, di quel 'fare giustizia' che va sotto il nome di *Dike*, della sentenza pronunciata - giurisdizione - per dirimere una concretissima controversia, che contrappone gli interessi nella scena attuale della Città. Con due rilevanti conseguenze: il rispetto formale paritario, bilanciato, che deve essere riconosciuto ai contendenti per non falsare il risultato; e l'attenzione non solo per le prove ma anche per le regole di assunzione delle prove, per le norme procedurali che disciplinano il modo in cui, attraverso una schermaglia dialettica, il verdetto viene a formarsi, in una progressione operativa che 'produce' la verità sentenziata come risultato finale. E il gioco consiste nell'armare di forza persuasiva - l'incanto di *Peitho* - le proprie tesi, degradando il lignaggio probatorio, la valenza 'certificata' della documentazione avversaria. "Ogni documento è monumento". Proprio per la sua natura così geneticamente agonistica (e quindi così greca), la contesa giudiziaria pretende che venga sorvegliato il rispetto delle regole del gioco, stabilite con il consenso delle parti: le modalità di assunzione degli elementi di convincimento, più che il contenuto della decisione, destinato immancabilmente a scontentare qualcuno, che cercherà molto spesso la rivincita, impugnando la sentenza secondo le modalità che lo stesso diritto procedurale di volta in volta già prevede come prolungamento della partita, quasi a voler concedere ulteriore sfogo alla domanda individuale di giustizia e non solo in funzione nomofilattica (di salvaguardia dell'esatta e uniforme applicazione del corpus legislativo, che è invece un'esigenza pubblica).

La prova, nel sistema giuridico, è l'elemento che forma il convincimento circa l'esistenza o l'inesistenza di un fatto storico, considerato rilevante dal diritto, nella mente di chi è chiamato a giudicare. I mezzi di prova sono svariati, dal documento alle dichiarazioni testimoniali, alle perizie tecniche degli ausiliari del giudice che forniscono consulenze - ma senza poteri decisori - nei settori più disparati. Il libero convincimento si travasa nella

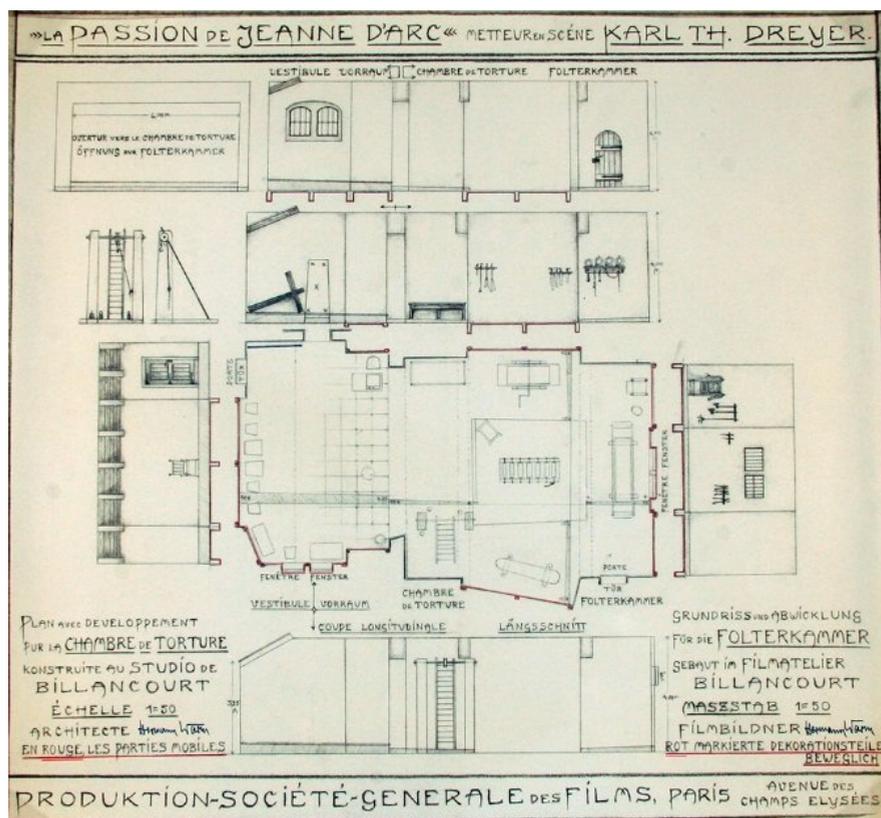
decisione, che deve essere ampiamente motivata per consentire il controllo dell'iter logico che ha portato a una certa conclusione sulla base del materiale probatorio versato nel processo. La prova può essere diretta, se riguarda immediatamente il fatto oggetto di causa, o indiretta, se poggia su indizi che, accertando un certo presupposto, consentono di presumere in via mediata l'esistenza del fatto storico principale. Gli indizi per assumere validità devono essere gravi, cioè dotati di forza persuasiva, precisi – e quindi non suscettibili di interpretazioni contrastanti – e devono essere concordanti tra loro a supporto di un'interpretazione univoca. Una recente sentenza della Corte di Cassazione chiarisce la portata di questo canone ermeneutico:

In tema di valutazione della prova indiziaria, infatti, il giudice di merito non può limitarsi ad una valutazione atomistica e parcellizzata degli indizi, né procedere ad una mera sommatoria di questi ultimi, ma deve valutare, anzitutto, i singoli elementi indiziari per verificarne la certezza (nel senso che deve trattarsi di fatti realmente esistenti e non solo verosimili o supposti), saggiarne l'intrinseca valenza dimostrativa (di norma solo possibilistica) e poi procedere ad un esame globale degli elementi certi, per accertare se la relativa ambiguità di ciascuno di essi, isolatamente considerato, possa in una visione unitaria risolversi, consentendo di attribuire il reato all'imputato "al di là di ogni ragionevole dubbio" e, cioè, con un alto grado di credibilità razionale, sussistente anche qualora le ipotesi alternative, pur astrattamente formulabili, siano prive di qualsiasi concreto riscontro nelle risultanze processuali ed estranee all'ordine naturale delle cose e della normale razionalità umana (Cass. pen., sez. 3, n. 30382, 08.03.2016, p. 5).

Un dispositivo di tecnologia giuridica, quello enunciato dalla Cassazione, congruo e funzionale all'economia dei processi che quotidianamente impegnano le aule dei tribunali e che tuttavia lascia, rispetto allo scavo interrogativo che inquieta la ricerca proposta da Engramma, un largo margine di inappagamento: soprattutto se mettiamo al fuoco di un obiettivo critico l'ultimo richiamo "all'ordine naturale delle cose e della normale razionalità umana".

Se ambientassimo questa statuizione, di così apparente innocenza, nel clima dei processi per stregoneria arrivati a lambire l'inizio dell'età

moderna, potremmo capire perché alcuni autori hanno potuto concludere che quei processi, nel tribunale dell'Inquisizione e negli analoghi di area protestante, erano connotati da forti garanzie difensive. Se la normale razionalità umana ritiene che i sortilegi rientrino nell'ordine naturale delle cose, il regime della prova indiziaria non può che uniformarsi a quest'ordine comunemente inteso.



Studio per il set del film *La passione di Giovanna d'Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), Copenhagen, Danish Film Museum.

Simmetricamente, fintanto che la prassi mafiosa fu relegata tra le espressioni folcloriche del costume siciliano, la giurisprudenza si limitò a registrarne l'incatturabilità nelle maglie della giustizia, sancita da una pluridecennale scia di assoluzioni "per insufficienza di prove". Solo quando l'insistente azione di pochi apripista ha condotto alla celebrazione del primo Maxiprocesso alla Mafia, l'esistenza di Cosa nostra è stata

riconosciuta come un fatto ontologicamente innegabile. Infine le prove sono risultate sufficienti, perché la concentrazione di ipotesi delittuose, processate con un unico atto giudiziario, contro uno scenario suggestivo, con centinaia di imputati e con la presentazione serialmente scandita di un grande volume di prove e di circostanze indiziarie (che, individualmente considerate, avrebbero prestato il fianco al sistematico dubbio sollevato da chi aveva un proprio interesse) hanno consentito la percezione sociale del fenomeno criminale.

L'insistenza dello sguardo investigativo ha prodotto una modificazione della realtà: la stessa tecnica, la stessa strutturata intenzione che ha modificato l'estetica del mondo nella piega operativa assunta dagli artisti del Rinascimento. Ecco perché appare troppo facile parlare di "ordine naturale delle cose" e "normale razionalità umana". Col linguaggio di James Hillman:

Non sto facendo il paladino di un romanticismo barocco o dell'orrore gotico, né di un nuovo culto del bizzarro per scandalizzare i borghesi. Queste cose non sono che l'altra faccia della normalità. Vorrei piuttosto richiamarmi al *Timeo* di Platone: la ragione da sola non governa il mondo né fissa le sue regole. Cercare nelle vie di mezzo le norme, norme senza enormità, è ricusare la causa errante di Ananke. Norme del genere sono illusioni, false credenze, che non tengono conto della natura delle cose nella sua interezza. Le norme senza patologizzazioni nelle loro immagini attuano un processo di normalizzazione sulla nostra visione psicologica, fungendo da idealizzazioni repressive, che ci fanno perdere il contatto con le nostre individuali anomalie. La fantasia della normalità diventa a sua volta una rappresentazione distorta di come sono realmente le cose (J. Hillman, *Ananke e Atena. La necessità della psicologia anormale* [On the Necessary of Abnormal Psychology, "Eranos Jarburch" 43, 1974], in *Id.*, *La vana fuga dagli dèi*, trad. di A. Bottini, Milano 1991, 135).

"Norme senza enormità", che tentano vanamente di negare le dinamiche di eccedenza semantica e le logiche di intensificazione dei significati che hanno già sfrattato i residui di una concezione tardo positivista, di un realismo feticista o rassegnato che assume lo stato di cose esistente come imm modificabile. O che si rovescia, per disperazione, in un soggettivismo onirico.

Una miscela regressiva che, nel campo della legislazione, sta conducendo da un lato alla frammentazione delle pretese, purtroppo espresse più in modalità proibizionista che lungo una spirale di espansione libertaria, alla moltiplicazione conflittuale delle rivendicazioni microidentitarie che proliferano senza sosta – vanificando la figura politica della cittadinanza partecipe della *res publica* – e, dall’altro, proclama le forme vuote e astratte di un diritto vittimario schizofrenico, che inibisce la ricerca storica e contraddice la pretesa di universalità nel momento stesso che la decreta. Per fare un esempio notorio, consideriamo la vicenda dello sterminio degli Armeni durante gli ultimi anni dell’Impero Ottomano: in Francia era penalmente vietato negare questo fatto storico, in Turchia è proibito per legge affermare che il genocidio armeno è stato perpetrato.

Ad altro pensava Giordano Bruno quando invitava a coniugare rigore e passione, esattezza tecnica calibrata con progetto trasformativo, sapendo che è nell’attrito della lotta che le verità storiche del mondo misurano le incandescenze, le cristallizzazioni materiali e le scale d’intensità dei movimenti di luce che le attraversano.

“Il paradigma della complessità”

Umberto Santino, studioso antimafia, fondatore del Centro siciliano di documentazione “Giuseppe Impastato” di Palermo

Redazione di Engramma: *Nella sua attività professionale, è rilevante il concetto di Prova, cioè di elemento che convalida una proposta interpretativa, una teoria, un protocollo operativo o una decisione?*

Nei miei studi, specialmente in quelli sulla Mafia, che ho condotto all’interno del Centro siciliano di Documentazione “Giuseppe Impastato”, intreccio Sociologia e Storia, aspetti qualitativi e quantitativi. Le indicazioni di metodo che seguo si possono elencare così: vaglio delle idee correnti;

formulazione di un'ipotesi definitoria; elaborazione delle linee fondamentali di un progetto di ricerca; la loro verifica attraverso la ricerca. Perciò sostituirei il concetto di Prova con quello di Verifica, nel senso che la ricerca, condotta con onestà intellettuale nell'utilizzo dei dati rilevati, verifica o smentisce le ipotesi iniziali. La ricerca è un'avventura e come tale va vissuta. A proposito dell'onestà intellettuale: ho potuto constatare che, studiando le stesse carte, sono giunto a conclusioni diametralmente opposte a quelle cui sono giunti altri studiosi. Questi, evidentemente, avevano condotto la propria ricerca con l'intenzione di confermare la tesi da cui erano partiti, selezionando i dati che servivano a sostenerla e tralasciando quelli che la confutavano.

RdE: Come viene definita la prova? Sulla base di elementi concreti e materialmente misurabili? E secondo lei esiste una correlazione tra prova e modelli matematici di tipo statistico; vale a dire, la prova si rinforza o viene presa per valida sulla base di ricorrenze frequenti o di percentuali?

La prova, intesa, come indicato, quale una verifica, deve fondarsi su elementi concreti che, siano essi convergenti o contraddittori, vanno utilizzati nella propria complessità. Le ricerche su aspetti quantitativi poi devono necessariamente essere corredate da dati numerici, inquadrati in modelli di tipo statistico. E chi non avesse competenze su questo terreno deve rivolgersi a chi le possiede. Porto un esempio concreto: nella nostra ricerca sugli omicidi a Palermo, i cui risultati sono stati pubblicati nel volume *La violenza programmata. Omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli anni '60 ad oggi* (Milano 1991), si era reso necessario l'impiego di un gran numero di dati quantitativi, perciò chiedemmo la collaborazione di un docente di Statistica giudiziaria, Giorgio Chinnici (co-autore dell'opera, il quale ci ha lasciati l'anno scorso).



1 | I binari dove fu abbandonato il corpo di Peppino Impastato (© Franco Zecchin).

Questa fu senz'altro una collaborazione felice, e Statistica, Sociologia e Storia si correlarono perfettamente, dando vita a una ricerca che, nell'ambito di quelle sulla violenza mafiosa, considerata nei suoi risvolti strumentali ma anche culturali e simbolici, fu ritenuta un modello di riferimento. Tuttora è utilizzata, per esempio nel recente volume sulla violenza camorristica: *Mafia Violence: Political, Symbolic, and Economic Forms of Violence in Camorra Clans* (ed. by Monica Massari and Vittorio Martone, London-New York 2019).

RdE: Basandosi sulla sua esperienza, pensa che tanti indizi possano formare una prova? E quanto questo dipende dalla loro disposizione e organizzazione retorica all'interno del discorso ermeneutico? Nella sua professione, che passaggi si propone di seguire per ottemperare a un rigore metodologico? E quali strumenti di controllo e autocritica esercita per salvaguardarsi da vizi interpretativi?

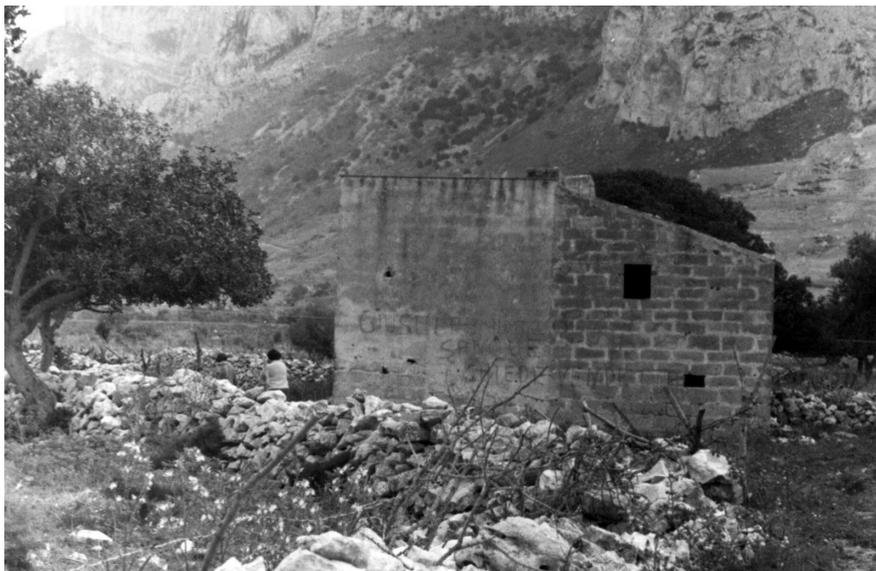
Quanti indizi formino una prova è una domanda che credo andrebbe bene per un investigatore o un magistrato. La prospettiva di un ricercatore che si muove sul campo delle Scienze sociali è un'altra; deve verificare la bontà, l'affidabilità di una tesi, una valutazione, un'analisi pregressa. Tornando alle mie indicazioni metodologiche, nello studio delle idee correnti sulla Mafia, sono giunto a distinguerle in stereotipi e paradigmi. I primi sono frutto di pregiudizi e luoghi comuni, come: "La Mafia prima era buona, ora è cattiva"; "La Mafia esiste solo quando spara"; è "un'emergenza temporanea"; è "un fenomeno anti-Stato". I paradigmi al contrario sono idee che hanno un fondamento scientifico, sono elaborate in base a un criterio e con una massa di dati; esempi: la Mafia come associazione tipica, come impresa, modello culturale, etc. La mia analisi ha cercato di demistificare gli stereotipi – la Mafia è sempre stata un fenomeno criminale, continuativo, il suo rapporto con lo Stato e le istituzioni è complesso, va dalla conflittualità all'interazione e alla complicità. Ma è una guerra perdente, perché le idee-stereotipo sono continuamente diffuse dai media di informazione, sono condivise da gran parte della popolazione, e sono fatte proprie dai legislatori. La Legge antimafia è venuta pochi giorni dopo il delitto Dalla Chiesa del 3 settembre 1982: se non avessero ucciso Dalla Chiesa, non ci sarebbe stata. I paradigmi peraltro colgono solo un aspetto del fenomeno mafioso. Con il mio "Paradigma della complessità" ho proposto una sintesi in cui

convergono aspetti diversi: criminologici, sociali, economici, politici, culturali. Ma nemmeno questo è un dogma, è un'ipotesi soggetta a verifica.

RdE: Potrebbe citare, come titolo d'esempio, un momento fondante della sua concezione di prova nella sua esperienza professionale?

Sul terreno giudiziario, posso fare riferimento alla nostra esperienza a riguardo dell'assassinio di Peppino Impastato, avvenuto a Cinisi il 9 maggio 1978. La tesi condivisa da magistrati, con qualche eccezione, e forze dell'ordine, in blocco, era che si trattasse di un attentato compiuto da un criminale inesperto o da un suicida. Peppino era figlio di un mafioso e nipote di un capomafia, la Mafia l'aveva in casa e non a "cento passi" (vd. Felicia Bartolotta Impastato, *La mafia in casa mia*, con Anna Puglisi e Umberto Santino, Trapani 2018, nel quale abbiamo raccolto la storia di vita di sua madre).

Accanto ai suoi familiari che avevano rotto con la parentela mafiosa e alcuni suoi compagni di militanza, il Centro di documentazione – che era nato prima, nel 1977, e gli è stato dedicato dopo l'assassinio – ha condotto per anni un'azione che all'inizio sembrava senza sbocco. Abbiamo raccolto prove, appunto, più che indizi: abbiamo trovato le pietre macchiate di sangue nel casolare in cui era stato tramortito o ucciso; abbiamo documentato l'attività decennale di Peppino, rivolta soprattutto contro il capomafia Gaetano Badalamenti. Ma per i magistrati questo non è bastato. Ci sono volute le dichiarazioni dei cosiddetti pentiti. E solo queste sono state considerate delle prove. A mio giudizio lo erano anche le nostre. Questo può sembrare un caso particolare in cui si incrociano indizi e prove, invece è lo specchio della prassi giudiziaria nei processi per Mafia, dove la figura del collaboratore di giustizia prevale sul resto del materiale versato nel processo. Certamente i mafiosi-collaboratori, quando le loro dichiarazioni sono riscontrate, hanno dato un contributo decisivo alla lotta giudiziaria alla Mafia, ma il processo ai mafiosi non può avere come unica prova ciò che dicono i pentiti.



2 | "GIUSEPPE IL TUO SANGUE CHIEDE VENDETTA". Il casolare dove fu tramortito o ucciso Peppino Impastato (© Franco Zecchin).

Per concludere, leggendo il titolo che avete dato a questo numero, *Per insufficienza di prove*, desidero ricordare che per molti anni "l'insufficienza di prove" è stata la conclusione, prevista e prevedibile, si potrebbe dire naturale, di quasi tutti i processi per Mafia. È stata una forma di impunità e di legittimazione della violenza e della delittuosità mafiosa che ha fatto parte del profilo identitario del mafioso. La giustificazione dei magistrati era l'ostacolo dell'omertà: i testimoni non parlavano o, per paura, ritrattavano le dichiarazioni; o ancora che non ci fosse una legge che prevedesse la Mafia come reato. Penso che si possa parlare più realisticamente di una valutazione diffusa della Mafia come di un soggetto a cui veniva appaltata la violenza altra rispetto alla repressione istituzionale. Mi riferisco soprattutto alla repressione dei movimenti popolari, in particolare alle lotte contadine. I delitti che colpivano dirigenti, militanti, partecipanti alle manifestazioni e agli scioperi sono rimasti impuniti, nonostante le denunce dei loro compagni di lotte, perché magistratura e forze dell'ordine erano parte di un blocco di potere che si sentiva minacciato da quei movimenti. E questo spiega la persistenza della Mafia. Solo negli ultimi decenni, quando questa violenza prese a colpire le istituzioni, coi delitti Dalla Chiesa, Falcone, Borsellino, e

in seguito alla ratifica della Legge antimafia, l'impunità dei mafiosi non è più la regola, e quasi tutti i capi, e molti dei gregari, sono stati condannati.

RdE: Vuol dire che ora ci sono le prove sufficienti?

Vuol dire che, cadute le prospettive alternative al sistema capitalistico e all'assetto di potere dominante, la Mafia non ha più l'appalto della violenza e non è più legittimata dall'impunità. Il problema, più che giudiziario, è politico.

English abstract

For this monographic issue of "La Rivista di Engramma", we asked two experts from other fields than Art History to give their opinion about the concept of Evidence: the lawyer Peppe Nanni explained us his project-based and participated point of view on the legal proof; while the antimafia scholar Umberto Santino, to whom we send four questions, replied commenting on the legal matter about the Peppino Impastato murder.

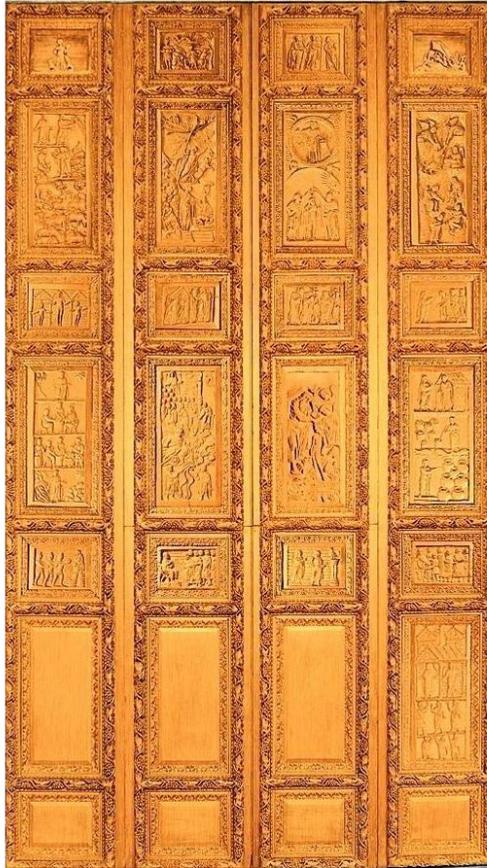
Keywords | Evidence; Law; Sociology; Mafia.

Searching for Evidence in Late Antique Visual and Material Studies

Klára Doležalová, Ivan Foletti

The concept of evidence in art history – especially concerning the fourteenth century onward – involves a series of tools specific to the field, such as comprehensive formal analysis. The more recent the epochs and monuments being studied, the greater the number of external pieces of evidence, such as archival documents, directly linked to cultural production. These provide additional information on the social background, intentions, perceptions, and the popularity of artists and their works. The figure of a work of art's creator – the *factor* and later the artist – can thus be viewed and studied from multiple perspectives, since his own thoughts and ideas, as well as the reception of his work by contemporary audiences, can be taken into account.

Art historians dealing with Late Antique material and visual culture usually have virtually none of this basic evidence. Instead, they face several fundamental limits in their research: first of all, the issue of the originality of the object, which is sometimes preserved only in decontextualised fragments or heavily reworked throughout the centuries. Another issue is the near inexistence of written sources related to physical monuments, apart from inscriptions on the monuments themselves and of the very problematic tradition of the *ekphrasis* – texts having mainly literary and poetic function which can be only hardly regarded as reliable description of artistic monuments. Naturally, the names of the *artifex* and his workshop are almost always absent (Kessler 2004, 45-64; Castelnuovo 2004). In terms of patronage, the situation is slightly more clear – bishops, emperors, or consuls are sometimes explicitly mentioned or 'present' on the objects. However, we usually have only very little information about them, and their role in the conception and creation of the work of art is oftentimes hard to determine.



1 | Reconstruction of the original setting of wooden cypress doors, c.422-432, Rome, Basilica of Santa Sabina (© Ivan Foletti, Petr Vronský).

In some cases, dating the object is nearly impossible using formal analysis – an indicative example could be the church of Castel Seprio. Dated to somewhere between the sixth and tenth centuries based on its formal features, its true chronology was determined only through dendrochronology and C-14 analysis (Brogiolo *et al.* 2014). Another major issue in the field is the extremely limited number of surviving monuments and objects. Even being optimistic, only a small fraction of objects and monuments have survived. Thus, the issue of representativity itself must be revisited regularly. Last but not least, we cannot forget the limitations of previous research and the history of the field itself, which is still deeply rooted in sixteenth-century Reformation and Counter-Reformation. Throughout the centuries, catholic, protestant, marxist, neoliberal, and

multicultural concepts have been projected onto the study of cultural heritage (on the history of art history, see the recent overviews by Passini 2017; Wood 2019).

In a panorama as complex as this, the issue of evidence is turning into a question of the very purpose of scholarly inquiries. In some cases, the first aspect investigated is dating, in others, function, and still other objects are analyzed from the perspective of sponsorship or perception. Each of these issues under investigation requires a different approach. Of course, in most cases, the inquiry progresses gradually, step by step, by collecting and combining evidence on several levels. Any scholarly work in the field of medieval art history could then be compared to a sort of criminal investigation, dealing with very complex 'crimes', in which a single clue is almost never conclusive. We are forced to gather tiny bits of evidence from a wide range of indications to depict the 'crime scene' to the greatest extent possible.

In the following pages, we would like to illustrate the complexity that is searching for evidence in the Late Antique world, and to offer a few indicative examples we have come across in our research careers. We will begin with crucial pieces of evidence that provide valuable information on the question of dating, and then proceed to methods for determining the objects' functions. We will then attempt to understand methods used to find evidence to ascertain patronage, and will conclude with a few final remarks dedicated to the notion of bodily experience in front of works of art. Before we begin, we would like to once again emphasize the importance of epistemological reflection, mentioned above, in our field. Indeed, before starting any serious inquiry, one should ask why the monuments and objects under investigation were considered relevant in the past, why we consider them worthy of our attention today, and what the role of past and present historicity is in their understanding. In other words, we believe that any research into Late Antique and early medieval art history should be preceded by historiographical reflection.

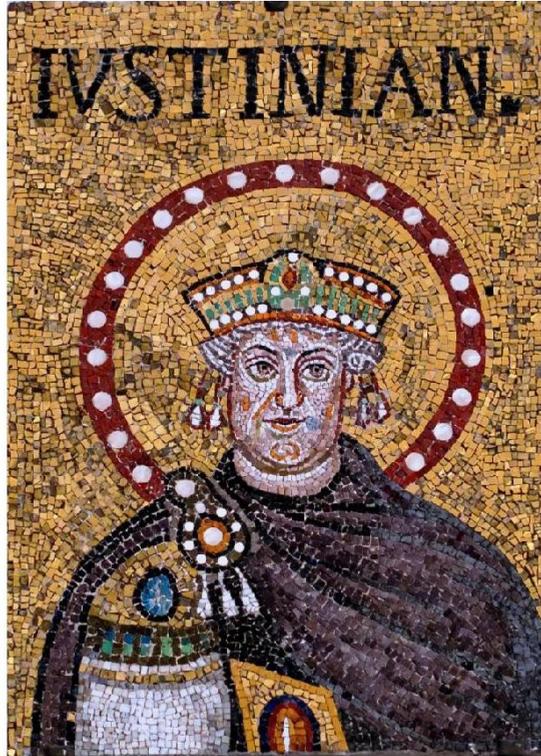
Dating: From Text to Visual Evidence and Archaeometric Analysis

The wooden cypress doors preserved in the narthex of the Basilica of Santa Sabina in Rome provide an illustrative example of evidence in dating (Fig. 1). As early as the sixteenth century, the dating of this monumental

carved object was correlated to a similarly monumental inscription on the basilica's counter façade (Ugonio 1588, 8; Kondakov 1877; Berthier 1892; Wiegand 1900; Strzygowski 1893; Darsy 1957; Jeremias 1980; Spieser 1991; Foletti, Gianandrea 2015; Leardi 2006). The inscription mentions a patron, a certain Peter from Illyricum, as well as the acting bishop of Rome, Celestine. The latter has been identified as Pope Celestine I, who occupied the seat of Rome from 422 to 432. There is, however, no direct connection between the door and the inscription, aside from the fact that the former fits perfectly into the original marble frame. The door has been examined by art historians using formal analysis, revealing at least two very different 'styles'. The first belongs to a visual pattern common in Rome at the time and can thus be dated to the beginning of the fifth century, and the second has many 'Hellenistic' features, which have been considered a later, possibly Early Modern addition (Kondakov 1877, 372). Subsequently, however, it was determined that these two different styles must have coexisted in early fifth-century Rome, and their inclusion in a single object should be considered an element of visual rhetoric (Venturi 1901, 476; Foletti, Gianandrea 2015, 137-152). This reflection was partly speculative – too few objects survive from early fifth-century Rome. However, in a collaborative project involving specialists in wood analysis, the doors were subjected to a series of tests, combining dendrochronological data with C-14 analysis (Foletti *et al.* 2019). The results of this project proved, with considerable precision, that the previous hypotheses were actually true. The wooden panels belong to the early decades of the fifth century, the years of the basilica's construction, during the bishopric of Celestine I (422-432) (Gori 2000).

Another example is provided by the mosaic portrait of the Emperor Justinian on the western façade of Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna. This mosaic shows the bust of a figure in imperial clothing, and an accompanying inscription states his identity – IVSTINIANVS (Fig. 2). The inscription itself may be credited to nineteenth-century restorations conducted by Felice Kibel (Deliyannis 2010, 173; Baldini Lippolis 2000; on Kibel's restorations more in general, see Bovini 1966). Despite this, historical sources seem to confirm the interpretation. Agnellus of Ravenna, the author of the Ravennate *Liber Pontificalis*, specifically mentions a portrait of Justinian in gold mosaic on the counter façade of the basilica (Agn. Rav. *LPR* 86; Mauskopf Deliyannis 2003, 200). This is confirmed

again in later written records and drawings (Baldini Lippolis 2000; Ricci 1933, 100-106; Bovini 1954).



2 | Portrait bust of an Emperor Justinian/Theoderic the Great, c. 490–524, Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo (© Wikimedia free commons).

Nevertheless, comparing this bust to other known images of Justinian – for example, the one in San Vitale – the features are completely different. The panel was heavily reworked over the centuries, and it is impossible to determine its precise chronology. However, in 1992, Maria Andaloro suggested that the imperial insignia, in addition to the inscription, could be later additions, thus proposing a reading of the image as the Ostrogothic king Theoderic the Great (r. 471–526), transformed into Justinian after his death in 526 as part of a process of *damnatio memoriae* (Andaloro 1993; for more about the *damnatio memoriae* in Sant'Apollinare Nuovo see Urbano 2005). In the end, Theoderic's body was cut into four parts and sent to four corners of the Empire to punish the heretical king

post mortem (Andaloro 1993). In this view, the mosaic could be dated to the pre-Justinian period.

We can conclude that the traditional tools of art history, such as formal and iconographic analysis, can be extremely useful in provisionally dating monuments, but at the same time, restorations and 'fakes' from the Early Modern period and nineteenth century can only be avoided by combining traditional art historical methodology with archaeometric analysis. Only a transdisciplinary approach like this can provide a truly solid base for further research. Still, we do not mean to glorify the fields of archaeology and the natural sciences. Using them can be highly problematic and they should always serve as a supportive tool. Their results should be verified and discussed, and not taken as an absolute and unquestionable truth.

Function: Literary Sources, Inscriptions, and Visual Indications

Ascertaining the function of Late Antique objects and monuments can sometimes be very straightforward. Take the example of the basilica, where – as in the case of Santi Cosma e Damiano in Rome (526–530) – its function is included in the apse inscription (Tiberia 1998; Davis-Weyer 1999; Wisskirchen 1999; Osborne 2008; Foletti 2017a). In other cases, however, it is much more complicated. This is especially true for mobile objects, such as Christian ivory diptychs, or specific areas of Christian cult buildings.

The Orthodox Baptistery in Ravenna is an example of this. Built in the early fifth century and decorated only a few decades later by the Bishop Neon (c. 450–473), this building was obviously used for rites of Christian initiation, *i.e.* baptism (Ciampini 1690, 1, 233–238; Lanciani 1871, 7–8; Ricci 1889; Sangiorgi 1900; Mazzotti 1960; Kaspersen 1967; Kostof 1967; Deichmann 1974, 15–47; Wharton 1987; Rizzardi 2001; Foletti 2008; Tvrzníková 2016). What is trickier is the issue of exactly what kind of rituals were performed in this space. To provide a comprehensive description of the situation, it should be noted that there are no surviving liturgical texts or other evidence for fifth-century Ravenna (the general setup of the liturgical year was reconstructed only following the preachings of Peter Chrysologus; see Sottocornola 1973).



3 | The inscription of *John* 13:14-17, c. 451-458, Ravenna, Orthodox Baptistery (© CEMS, photo: Ivan Foletti).

4 | Scheme of floor decorations in Church 1, half of the 5th c.-beginning of the 6th c., Yasileh (Jordan) (photo from: Watta 2018, 307).

A clue, however, may lie in inscriptions that are preserved in the present-day building, and were well attested before any restoration. The inscriptions are taken from the thirteenth chapter of John's Gospel and address the moment when Jesus washes the feet of his Apostles (John 13:14-17) (Fig. 3). This passage leads us to believe that, very plausibly, the liturgy performed in the baptistery was not Roman liturgy. The writings of the Milanese Bishop Ambrose make it clear that, in Rome, they were quite skeptical towards the ritual of washing feet during the rite of baptism (Ambr. *De Sacr.* III, 5; Deferrari 1963, 291-292). On the contrary, we know that in Milan and Aquileia this ritual was commonly performed during the Christian initiation (Beatrice 1983; Foletti 2008; Menis 2001).

Further evidence may be provided by the position of the inscription in the space - the eastern part of the baptistery. We know that, in Aquileia, the washing of the feet was performed before the baptism, while in Milan, it happened *after* immersion in the baptismal waters. Since it is well established that the baptismal ritual progressed from West to East, it is very plausible that the Milanese form of baptismal ritual was performed in Ravenna. Thus, the neophytes would encounter John's verses after coming out of the baptismal font. The next step would be to examine the interaction between space, images and rituals in the Neonian baptistery in a truly innovative way.

In this case, the epigraphical evidence serves to better understand the arrangement and function of an ecclesiastical space. Furthermore, the interaction between ritual, texts, and images allows us to reconstruct the

building's possible perception by its beholders in a much deeper way. On the other hand, the monument and its epigraphy provide essential evidence for reconstructing Late Antique Ravennate liturgy.

Similar issues could be presented for Late Antique basilicas. Basilicas, as common examples of Christian cult buildings, had a quite clear purpose – they housed the Christian liturgy and accommodated Christian communities. However, examining the space of Late Antique basilicas in more detail, we suddenly find fairly hierarchized spaces with multiple spatial units and rich decorations, which helped to define the main focal points of the performed rituals. There are plenty of examples of internal decorations in direct relationship with liturgical practice: apsidal mosaics are a significant example (see e.g. the above-mentioned case of Santi Cosma e Damiano in Rome, where the apse decoration can be seen in interaction with both the regular Eucharist and the papal stational liturgy; see Foletti 2017a). Other interior areas, such as lateral naves, are however visually excluded from the liturgical epicenter, which of course raises the question of their use. This separation is further indicated by a series of ‘tangible pieces of evidence’: floor decorations indicating an interior division as visible in a number of churches from the Eastern Mediterranean in late Antiquity, e.g. the Church in Yasileh (Jordan) (Fig. 4), dated around the year 500, remains of physical barriers in marble, or traces of curtain rods (Watta 2018; Verstegen 2009; Peschlow 2006; De Blaauw, Doležalová 2019).

All these elements testify to a very peculiar use of lateral naves. These traces are quite exceptionally mentioned in written sources; however, a variety of texts can be found which describe the social and gender stratification of the Christian congregation (for a general overview, see Mathews 1971, 117-137; Taft 1998; Ruggieri 1993). Although these pieces of evidence are not explicitly correlated to each other, their combination leads us to a new way of viewing the basilican space and to explore the interaction between spaces and their use. Tangible decorations – present in the lateral naves, or visible from there – suddenly receive a very different meaning and can be interpreted in new ways (see, for example, the recent article of Anderson 2020). This perspective helps us better understand the basilican space, possibly also beyond its liturgical use.

In this particular case, the evidence comes mainly from the worlds of archaeology and philology. Its impact on visual culture can be, however, revolutionary.



5 | Ivory pyxis with Women at the Tomb, around the year 400, New York, Metropolitan Museum of Art (© Metropolitan Museum of Art).

6 | Altar with a gospel, c. 451–458, Ravenna, Orthodox Baptistery (© CEMS, photo: Ivan Foletti).

Some of the most complicated and important examples are mobile objects, free of any inscriptions or explicit images. Ivory pyxides are preserved in museum collections all around the world and were produced mainly between the fourth and sixth centuries, based on formal analysis and comparisons with well-dated ivory consular diptychs (Volbach 1976). If we consider the example of an ivory pyxis, now held in the collections of the Metropolitan Museum of Art (Fig. 5), the object itself provides no evidence about its original use – except for its very nature as a container (Volbach 1976, 111, n. 177). It was postulated that it may have originally been used to store the Eucharistic bread without, however, any convincing evidence linking the Early Christian practice of the Eucharist with this specific object (St. Clair 1979).

In this case, further evidence is given by the object's iconography, depicting Women at the Sepulcher approaching the empty tomb of Christ, with an empty altar at its center. This clue may suggest a link between the ritual in the image and the function of the container. Logically, this could be the ritual unction of the dead, or the symbolic unction of neophytes' bodies during baptism, reenacting the death and resurrection of Christ (Foletti 2021). This hypothesis may be supported by further evidence,

including iconographic comparisons – similar depictions of an empty altar with a book are present in the above-mentioned Orthodox Baptistery in Ravenna (Fig. 6). This may be another argument for placing the object within the ritual space of a baptistery. Simple iconographic comparison and a metaphorical understanding of the depicted scene have made it possible to imagine an entirely new interpretation and function for the object in question.

Patronage: From traces to concepts



7 | Medallion with an inscription of Bishop Theodore, first quarter of the 4th c., floor mosaic, Aquileia, Santa Maria Assunta (© CEMS, photo: Anna Kelblová).

8 | Honking Judas and the Crucifixion, Maskell casket, c. 440–460, London, British Museum (© British Museum).

It may be tempting to claim that evidence of sponsors, commissioners, or conceivers of this period's objects and monuments is relatively common. However, many of these clues are more 'traces' than significant proof of the work's sponsor. A representative example of this is the Early Christian complex of Aquileia. As part of the extensive floor decorations, there is a medallion ascribing the construction of the complex to a certain Theodor (Fig. 7):

Happy Theodore, with the help of God Almighty and the flock given to you by Heaven, you have blessedly finished everything and gloriously dedicated [the pavement] ("XP / THEODORE FELI[X] / [A]DIUVANTE DEO / OMNIPOTENTE ET / POEMNIO CAELITUS TIBI / [TRA]DITUM OMNIA / [B]EATE FECISTI ET /

GLORIOSE DEDICAS / TI"; the English translation is taken from Leatherbury 2020, 111).

The information given about the patron is quite scarce. However, based on further analysis of Early Christian written sources, he has been identified as Bishop Theodore of Aquileia, who reportedly attended the Council of Arles in 314 (Bratož 2010, 20-27; Sotinel 2005, 72-89). This serves as a basis for dating the complex to the very beginning of the fourth century, making it one of the oldest surviving places of Christian (public) worship (Cuscito, Lehmann 2010; Bertacchi 2000; Lehmann 2013; Cat. Aquileia 2013). At the same time, we have a very limited idea about Theodore's life, his social and political background, his ideas or the intentions behind this commission. Therefore, we cannot connect his personal story, values, faith or political ambitions with this building in any solid way.

The very contrary example is the so-called Maskell casket at the British Museum (Fig. 8). Without any kind of inscription, this object has been dated and placed to the Roman context of the fifth century because of its formal features, resembling ivory diptychs of the same period, namely of the Roman consul Flavius Felix from 428 (Volbach 1976, 82, n. 116; Harley 2007; Ead. 2013). Apart from this very general observation, it is impossible to connect this lavishly carved object depicting the story of the passion of Christ with any individual figure. Nevertheless, a very impressive and non-traditional feature has been preserved on the box's front panel. Next to each other, side by side, Hanging Judas and Crucified Christ are represented. Such a parallel is terribly audacious: the death of the Savior is placed beside that of his betrayer. The only evidence to explain such a juxtaposition is a homily by Leo the Great (440–461), who thematizes the death of Judas with Christ's Crucifixion, putting these two events in direct relation:

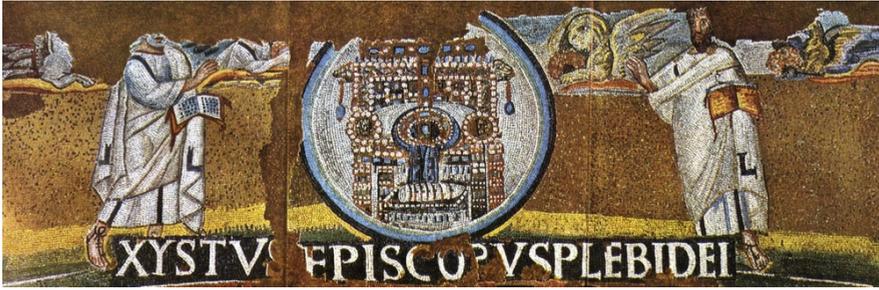
You stand out, Judas, as more wicked than all the rest, and more unhappy, for penitence did not call you back to the Lord, but despair drew you to the noose. If only you had waited for the completion of your crime until the blood of Christ had been poured out for all sinners, you would have put off the gruesome death of hanging (Leon. Mag. *Serm.* (Dolle) LIV, III, 41, 3, 1; Freeland, Conway 1996, 234).

In the absence of other possible explanations, this might reveal something more about the patron of this small object: the homilies of Leo the Great were regularly repeated throughout his pontificate every year. Thus, the person who conceived this marvelous object, very plausibly from a wealthy background, must have been aware of Leo's ideas and even partially shared them. This anonymous figure shows us the interaction between Christian theory and art practice in fifth-century Rome

A final example can be found in the monumental mosaic placed at the peak of the triumphal arch of the Basilica of Santa Maria Maggiore (Fig. 9), where the inscription – *Sixtus episcopus plebi dei* – leaves little doubt as to the sponsor (and possibly also conceiver) of the sophisticated decorative program, but at the same time opens up the question of this figure's relatively unknown intellectual background (Menna 2006; Foletti 2017b). Crucial to coeval religious politics, the inscription provides very important evidence to link the monument with its patron, and is equally important to reconstructing the mentality of the Roman pontifical court of the time.

The scenes from the life of Christ depicted on the triumphal arch, as well as the Old Testament stories in the main nave, provide a better understanding of the Christological position of Rome in the debate initiated at the Council of Ephesus (431). In this debate, Sixtus (432-440) held an anti-Nestorian position, recognizing Mary with the title of *Theotokos* (Marini Clarelli 1996). The pictorial narratives can be seen as a manifestation of the new position taken by the pope within the cityscape of Rome, while explicitly referencing the tradition of imperial arches (Bordi, Mancho 2020).

Like in the previous cases, the course of time has cast a shadow on the individuals behind Late Antique objects and monuments. Once again, however, carefully researching a large corpus of texts can provide tiny clues that allow us to, if not identify the figure itself, at least reconstruct the minds and ideas at the root of the visual cultures of the time.



9 | Detail of the arch, c. 432–440, Rome, Santa Maria Maggiore (watercolour from: Wilpert 1917).

Perception: Literary Criticism and Embodied Experience

One of the main gaps in our understanding of the past, and especially medieval and Late Antique cultures, is how works of art and their ritual and performative context were perceived. On the one hand, of course, it is impossible to speak with coeval beholders, and on the other, monuments are oftentimes altered in such drastic ways – by the course of time, restoration work, formal reinterpretations, or damage – that it is very hard to even imagine their overall impact on the viewer. Still, especially in the last decades, the issue of perception is crucial in art historical studies (Lidov 2009; Pentcheva 2010; Palazzo 2014; Bagnoli 2016). One element providing a better understanding of past visual culture is certainly, once again, literary production – especially homilies, catecheses, personal testimonies, and hagiographical texts. The latter, as for example the iconic *Liber Peristephanon* by Prudentius, explicitly mention the viewer's experience in front of a work of art (Prud. *Lib. Per.* IX, Pas. San. Cass., 1-20; Bordino 2020, 230-233). Philological investigations have shown how complicated this evidence can be (Bordino 2020, 59-63).

Rather than describing a real feeling of facing the images, they should be understood as a rhetorical exercise, following very specific rules of Antique poetry and textuality. In this regard, something that may have been taken as evidence is actually the pretext for a more complex understanding of Late Antique society. Other texts, which do not explicitly refer to images, are no less problematic: with the very creative and metaphorical language of the Church fathers – high intellectuals producing normative speeches – should certainly not be taken literally. We are therefore faced with a very complex situation (for a selection of major

texts about images in Late Antiquity, see Bordino 2020). The art historian alone is basically 'unarmed' to deal with the vast and complex range of written sources. A proper understanding of the visual experience can be reached only through an interactive reconstruction of possible evidence, in dialogue with philologists, religious historians, and liturgists.

Another option for understanding the Late Antique experience of sacred space and its decoration includes a reconstruction of the original setting and the possible biological reactions it arouses in the human body (in medieval art, initial experimental research has been proposed by one of the authors of this text, with his research team: Foletti *et al.* 2018; for an investigation of pre-cultural and biological reactions in front of the images, see *e.g.* Kesner *et al.* 2018). Although this is still not a broadly accepted approach in the field of art history, the study of precultural bodily reactions to cultural elements may provide abundant evidence, explaining both the conception and reception of artworks. Once more, this reflection would be impossible without the collaboration of neurologists and other specialists in the medical sciences. For the interpretation of data emerging from this analysis, the fields of psychology and anthropology are needed to complete this interdisciplinary dialogue (Cavanagh 2013).

Conclusion: Collaborative Protocols and Research Groups as an Answer?

To sum up, if we think about what evidence means in our field, the answer is very simple. We are forced to work on two levels. On the one hand, we should work with the 'innate' information of the monument itself, its material nature, its decoration, its inscriptions, etc. However, at the same time, we should acknowledge its equally important external elements, which should be obtained at the crossroads of multiple fields: from archaeometry to psychology, archaeology to neurology, philology to epigraphy. Moreover, we would argue that contemporary art history focused on Late Antique heritage cannot move forward without evidence stemming from transdisciplinary research.

Of course, we are aware of the limits of such an approach. We are art historians by training, capable of dealing with iconography and iconology, but certainly not brain scans or dendrochronology. The answer to this situation appears to be both simple and, at the same time, complex. If we

want to collect new, essential evidence to propose revolutionary narratives in our fields, our future lies in the collaborative work with interdisciplinary research groups, similar to those in the natural sciences. Only at the intersection of all these fields will we be able to truly understand a time period as distant and, at the same time, as fascinating as Late Antiquity.

Bibliography

Sources

Ciampini 1690

G.G. Ciampini, *Vetera monimenta, in quibus praecipuè musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, 1-2, Roma 1690-1699.

Deferrari 1963

R.J. Deferrari (ed.), *Saint Ambrose: Theological and Dogmatic Works*, Washington 1963.

Mauskopf Deliyannis 2003

Agnellus of Ravenna, *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, ed. by D. Mauskopf Deliyannis, Washington 2003.

Leon. Mag. *Serm.* (Dolle)

Léon le Grand, *Sermons*, éd. par R. Dolle, 1-4, Paris 1964-1973.

Freeland, Conway 1996

St. Leo the Great, *Sermons*, ed. by J.P. Freeland, A.J. Conway, Washington 1996.

Ugonio 1588

P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma: Che si celebrano la Quadragesima di Pompeo Ugonio all'Illystrissima & Eccell. Sig. Camilla Peretti. Dove oltre le vite de santi alle chiese de quali è stazione, si tratta delle origini, fondazioni, siti, restorationi, ornamenti, reliquie, & memorie di esse chiese, antiche & moderne*, Roma 1588.

Studies

Andaloro 1993

M. Andaloro, *Tendenze figurative a Ravenna nell'età di Teoderico*, in *Teoderico il Grande e i goti d'Italia*, atti del XIII congresso internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Milano 1992), 1-2, Spoleto 1993, 2, 555-583.

Andaloro, Romano 2006

M. Andaloro, S. Romano (cur.), *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, 1-6, Roma 2000-2017, 1. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468*, 2006.

Anderson 2020

B. Anderson, *Images Down Low*, in S. Feist (ed.), *Transforming Sacred Spaces*, Wiesbaden 2020, 161-187.

Bagnoli 2016

M. Bagnoli (ed.), *A Feast for the Senses: Art and Experience in Medieval Europe*, Baltimore 2016.

Baldini Lippolis 2000

I. Baldini Lippolis, *Il ritratto musivo nella facciata interna di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in F. Guidobaldi (cur.), *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna 2000, 647-658.

Beatrice 1983

P.F. Beatrice, *La lavanda dei piedi. Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane*, Roma 1983.

Bertacchi 2000

L. Bertacchi, *Le fasi architettoniche del complesso episcopale di Aquileia nelle variazioni dei mosaici*, in S. Tavano, G. Bergamini, S. Cavazza (cur.), *Aquileia e il suo Patriarcato*, atti del convegno internazionale di Studio (Udine 1999), Udine 2000, 67-74.

Berthier 1892

J.J. Berthier, *La Porte de Sainte-Sabine à Rome*, Fribourg 1892.

Bovini 1954

G. Bovini, *Beobachtungen zum sogen. Justinian-Mosaik in San Apollinare in Ravenna*, in *Atti del VI congresso di Studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, Milano 1954, 37-39.

Bovini 1966

G. Bovini, *Principali restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, "Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina" 13 (1966), 83-104.

Bordi, Mancho 2020

G. Bordi, C. Mancho, *Con i santi nella Gerusalemme nuova. Il presbiterio di Santa Prassede tra pittura e mosaici*, in C. Bordino, C. Croci, V. Sulovsky (eds.), *Rome on the Borders: Visual Cultures during the Carolingian Transition*, Brno-Turnhout 2020, 206-235.

Bordino 2020

C. Bordino (ed.), *Teorie obrazu v raném křesťanství? Výběr textů pozdně antických myslitelů s komentářem*, Brno 2020.

Bratož 2010

R. Bratož, *La basilica di Aquileia nelle fonti letterarie dal IV al VII secolo*, in G. Cuscito, T. Lehmann (cur.), *La Basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte*, 1-2, Trieste 2010, 1, 19-66.

Brogiolo et al. 2014

G.P. Brogiolo, V. Gheroldi, F. de Rubeis, J. Mitchell, *Nuove ricerche su sequenza, cronologia e contesto degli affreschi di Santa Maria Foris Portas di Castelseprio*, "Hortus atrium medievalium" a. 20 (2014), 720-737.

Castelnuovo 2004

E. Castelnuovo (cur.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma 2004.

Cat. Aquileia 2013

C. Tiussi, *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo*, catalogo della mostra (Aquileia 2013), Milano 2013.

Cavanagh 2013

P. Cavanagh, *Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir: points de vue de Patrick Cavanagh, Bevil R. Conway, David Freedberg et Raphaël Rosenberg avec Étienne Jollet*, "Perspective" 1 (2013), 101-118.

Cuscito, Lehmann 2010

G. Cuscito, T. Lehmann (a cura di), *La Basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte*, 2 voll., Trieste 2010.

Darsy 1957

F.M.D. Darsy, *Le portes de Sainte-Sabine dans l'archéologie et l'iconographie générale du monument*, in *Actes du Ve congrès international d'archéologie chrétienne* (Aix-en-Provence 1954), Città del Vaticano-Paris 1957, 471-485.

Davis-Weyer 1999

C. Davis-Weyer, "Discendete Loth a Sodomis": A Ticonian Reading of the Mosaic on the Arch of Ss. Cosma e Damiano in Rome (526-530), in A. Cadei (cur.), *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, 743-753.

De Blaauw, Doležalová 2019

S. de Blaauw, K. Doležalová, *Constructing Liminal Space? Curtains in Late Antique and Early Medieval Churches*, in K. Doležalová, I. Foletti (eds.), *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space*, Brno-Turnhout 2019, 46-67.

Deichmann 1974

F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 1-4, Wiesbaden 1969-1989, 2/1 (1974).

Deliyannis 2010

D. Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.

Foletti 2008

I. Foletti, *Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne: autour du "Lavement des pieds" dans la liturgie baptismale*, in I. Foletti, S. Romano (éds.), *Fons vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation Ile-VIe siècle*, Rome 2008, 121-155.

Foletti 2017a

I. Foletti, *Maranatha: Space, Liturgy, and Image in the Basilica of Saints Cosmas and Damian on the Roman Forum*, in Foletti, Gianandrea 2017, 161-179.

Foletti 2017b

I. Foletti, *Sicut in caelo et in terra: Observations on the Cathedra Vacua in the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome*, in I. Foletti, M. Gianandrea (eds.), *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage*, Rome 2017, 41-62.

Foletti et al. 2018

I. Foletti, K. Kravčíková, S. Rosenbergová, A. Palladino (eds.), *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*, Brno-Rome 2018.

Foletti et al. 2019

I. Foletti et al., *Wiggle Matching Analysis of the Doors of Santa Sabina in Rome*, "RIHA Journal" (2019), 1-7.

Foletti 2021

I. Foletti, *Spaces and Objects of Initiation Expanding Our Perceptions of the Visual and Material Cultures of Late Antique Baptism*, in K. L. Bierbaum, S. Wittekind (eds.), *Baptism and Its Artefacts*, Cologne 2021 (in press).

Foletti, Gianadrea 2015

I. Foletti, M. Gianandrea, *Zona Liminare. Il narcece di Santa Sabina a Roma, le sue porte e l'iniziazione Cristiana*, Roma 2015.

Foletti, Gianadrea 2017

I. Foletti, M. Gianandrea (eds.), *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage*, Rome 2017.

Gori 2000

F. Gori, *Celestino I*, in M. Bray (cur.), *Enciclopedia dei Papi*, 1-3, Roma 2000, 1, 406-415.

Harley 2007

F. Harley, *Ivory Plaques with Passion and Resurrection of Christ (the "Maskell Ivories")*, in J. Spier (ed.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, New Haven 2007, 229-232.

Harley 2013

F. Harley, *The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art: Notes on the Iconography of Crucifixion*, in J. Mullins, J. Ní Ghrádaigh, R. Hawtree (eds.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin 2013, 13-33.

Jeremias 1980

G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980.

Kaspersen 1967

S. Kaspersen, *La decorazione musiva della cupola del Battistero degli Ortodossi di Ravenna*, "Felix Ravenna" 96 (1967), 33-43.

Kessler 2004

H. L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough-Ontario 2004.

Kenser et al. 2018

L. Kesner et al., *Perception of Direct vs. Averted Gaze in Portrait Paintings: An fMRI and Eyetracking Study*, "Brain and Cognition" 125/8 (2018), 88-99.

Kondakov 1877

N. P. Kondakov, *Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome*, "Revue archéologique" a. 33 (1877), 361-372.

Kostof 1967

S. K. Kostof, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven-London 1967.

Lanciani 1871

F. Lanciani, *Cenni intorno ai monumenti e alle cose più notevoli di Ravenna*, Ravenna 1871.

L'edificio battesimale 2001

L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi, atti dell'VIII congresso nazionale di archeologia cristiana (Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia 1998), Bordighera 2001.

Leardi 2006

G. Leardi, *Mosaici della controfacciata: le due ecclesiae, l'iscrizione dedicatoria, le perdute figure di Pietro e Paolo e i simboli dei quattro evangelisti*, in Andaloro, Romano 2006, 293-297.

Leatherbury 2020

S. V. Leatherbury, *Inscribing Faith in Late Antiquity: Between Reading and Seeing*, New York 2020.

Lehmann 2013

T. Lehmann, *Neue Untersuchungen zu den frühchristlichen Mosaiken im Dombereich von Aquileia*, in O. Brandt (acc.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae (Toleti 2008): episcopus, civitas, territorium*, 1-2, Città del Vaticano 2013, 2, 1451-1464.

Lidov 2009

A. Lidov, *Hierotopy: Spatial icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*, Moscow 2009.

Marini Clarelli 1996

M. V. Marini Clarelli, *La controversia nestoriana e i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in C. Barsanti et al. (cur.), *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, 323-344.

Mathews 1971

T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park, PA 1971.

Mazzotti 1960

M. Mazzotti, *Il battistero della cattedrale di Ravenna*, "Felix Ravenna" 84 (1960), 255-279.

Menis 2001

G. C. Menis, *Il battesimo ad Aquileia nella prima metà del IV secolo*, in *L'edificio battesimale* 2001, 2, 685-708.

Menna 2006

M. R. Menna, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in Andaloro, Romano 2006, 306-346.

Osborne 2008

J. Osborne, *The Jerusalem Temple Treasure and the Church of Santi Cosma e Damiano in Rome*, "Papers of the British School at Rome" 76 (2008), 173-181.

Palazzo 2014

É. Palazzo, *L'Invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris 2014.

Passini 2017

M. Passini, *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris 2017.

Pentcheva 2010

B. V. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park, PA 2010.

Peschlow 2006

U. Peschlow, *Dividing Interior Space in Early Byzantine Churches: The Barriers Between the Nave and Aisles*, in S. Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Cambridge, MA 2006, 52-71.

Ricci 1889

C. Ricci, *Monumenti Ravennati. Il battistero di S. Giovanni in fonte*, "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincia di Romagna" 7 (1889), 268-319.

Ricci 1933

C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma 1930-1937, 4/1. *Sant'Apollinare Nuovo: testo*, 1933.

Rizzardi 2001

C. Rizzardi, *I mosaici del battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna*, in *L'edificio battesimale* 2001, 2, 913-930.

Ruggieri 1993

V. Ruggieri, *Katechoumenon: uno spazio sociale*, in E. Carr (ed.), *ΕΥΛΟΓΗΜΑ. Studies in honor of Robert Taft*, Rome 1993, 389-402.

Sangiorgi 1900

C. Sangiorgi, *Il battistero della basilica Ursiana di Ravenna*, Ravenna 1900.

Sotinel 2005

C. Sotinel, *Identité civique et christianisme. Aquilée du IIIe au VIe siècle*, Rome 2005.

Sottocornola 1973

F. Sottocornola, *L'anno liturgico a Ravenna nei sermoni di Pier Crisologo*, Cesena 1973.

Spieser 1991

J.-M. Spieser, *Le Programme iconographique des portes de Sainte-Sabine*, "Journal des savants" 2 (1991), 47-81.

St. Clair 1979

A. St. Clair, *The Visit to the Tomb: Narrative and Liturgy on Three Early Christian Pyxides*, "Gesta" 18/1 (1979), 127-135.

Strzygowski 1893

J. Strzygowski, *Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Sta. Sabina in Rom. Mit fünf Abbildungen im Text*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen" 14 (1893), 65-81.

Taft 1998

R. F. Taft, *Women at Church in Byzantium: Where, When and Why?*, "Dumbarton Oaks Papers" 52 (1998), 27-87.

Tiberia 1998

V. Tiberia, *Il mosaico restaurato. L'arco della basilica dei Santi Cosma e Damiano*, Roma 1998.

Tvrzníková 2016

V. Tvrzníková, *Ritual, Hierotopy and a Cognitive Perspective on a Late Antique Baptistry*, MA Thesis, Masaryk University, a.y. 2016.

Urbano 2005

A. Urbano, *Donation, Dedication and Damnatio Memoriae: The Catholic Reconciliation of Ravenna and the Church of Sant'Apollinare Nuovo*, "Journal of Early Christian Studies" 13/1 (2005), 71-110.

Venturi 1901

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 1-11, Milano 1901-1940, 1. *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, 1901.

Verstegen 2009

U. Verstegen, *Die symbolische Raumordnung frühchristlicher Basiliken des 4. bis 6. Jahrhunderts. Zur Interdependenz von Architektur, Liturgie und Raumausstattung*, "Rivista di archeologia cristiana" 85 (2009), 567-600.

Volbach 1976

W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.

Watta 2018

S. Watta, *Sakrale Zonen im frühen Kirchenbau des Nahen Ostens. Zum Kommunikationspotenzial von Bodenmosaiken für die Schaffung heiliger Räume*, Wiesbaden 2018.

Wharton 1987

A. J. Wharton, *Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna*, "The Art Bulletin" 69 (1987), 158-175.

Wiegand 1900

J. Wiegand, *Das Altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom*, Trier 1900.

Wilpert 1917

J. Wilpert (hg.), *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1917.

Wisskirchen 1999

R. Wisskirchen, *Zur Apsisstirnwand von SS. Cosma e Damiano, Rom*, "Jahrbuch für Antike und Christentum" 42 (1999), 169-183.

Wood 2019

Ch.S. Wood, *History of Art History*, Princeton 2019.

English abstract

The present contribution aims to introduce different types of evidence in the field of Late Antique visual studies. On several examples of objects and monuments, the authors try to present different methodological approaches employed in the research on dating, patronage, functions, or perception of Late Antique works of art. Given the fragmentary nature of the objects themselves as well as the coeval reports preserved, the art historians are usually forced to gather the evidence at the crossroad of several fields, including not only the disciplines of humanities, but also of nature sciences. Thus, in the authors' opinion, the future of the field lies in the interdisciplinary collaboration, which could help to better understand the artistic production of Late Antiquity.

keywords / Evidence; Material Culture; Visual Culture; Late Antiquity; Function; Patronage; Dating; Perception; Transdisciplinary Research.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Da spazio liminale a spazio estetico

La Porta dei Leoni di San Pietro a Bologna

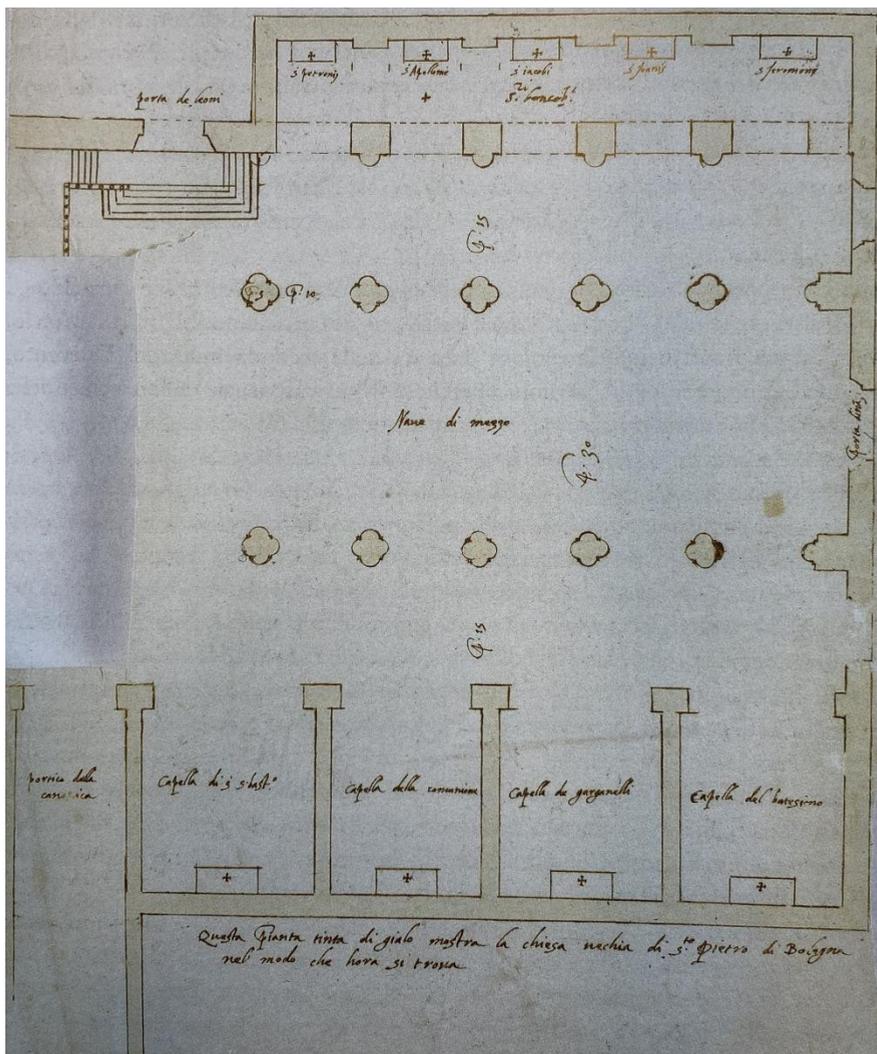
Luca Capriotti

Questo contributo verte sulla *Porta dei Leoni* che adornava e permetteva l'accesso nella Cattedrale di San Pietro a Bologna dal fianco destro, quello meridionale. L'obiettivo è di stabilire la tipologia scultorea del suo perduto *Ciclo dei Mesi* sulla base di una rilettura delle fonti storiografiche. Il contributo sarà dunque tripartito nel seguente modo: rilettura delle testimonianze che ci hanno riportato una sua descrizione; definizione dello *status quaestionis* in relazione agli interventi critici che ho reputato più significativi; esame sia dell'aspetto formale (per quel poco che possiamo ricostruirlo), sia della funzione dei *Mesi* e dei *Segni dello Zodiaco*.

1. Dal 1220 alla distruzione

La Porta dei Leoni fu realizzata secondo le fonti tra il 1220 e il 1223 nell'ambito dei lavori diretti da Maestro Ventura, ricordato nel 1217 come *dominus laborerii sancti Petri* (Testamento del notaio Orabona, 9 aprile 1217, Bologna, Archivio di Stato, Capitolo di San Pietro, 21/208, n. 20; per la datazione generale e una ricostruzione dell'opera cfr. Medica 2003).

Il portale è documentato in pianta da Pietro Fiorini in un disegno datato tra 1582 e il 1599, che testimonia l'impianto planimetrico medievale (Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 2499) (Fig. 1). Tuttavia, dal resoconto di Pellegrino Tibaldi, che si occupò a fine Cinquecento di ridefinire e armonizzare gli spazi interni ed esterni della cattedrale di San Pietro, si prefigurò il destino del sontuoso portale sull'fianco destro dell'edificio.



1 | Pietro Fiorini, Pianta del corpo principale della Cattedrale di San Pietro a Bologna, 1582-1599 ca., disegno a penna acquerellato su carta, Roma, Archivio storico dell'Accademia di San Luca, n. 2499.

Nonostante l'architetto ne rilevasse una certa bellezza, non mancò di notare sia il dislivello tra il piano stradale esterno e la quota del piano calpestabile interno, sia l'incongruenza con il ritmo delle colonne, delineando in tal modo la necessità di aprire un nuovo portale al centro del fianco meridionale. Le operazioni di adeguamento architettonico della Cattedrale di Bologna ebbero inizio nell'aprile del 1599, interrompendosi

nel 1605 a causa del crollo di alcune sezioni delle volte medievali, per poi riprendere seguendo le direttive progettuali di Floriano Ambrosini e Giovanni Ambrogio Magenta, che portarono allo smantellamento della struttura duecentesca tra il 1607 e il 1608. Le note manoscritte di Ambrosini e Magenta sulla pianta di San Pietro n. 6737, conservata al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi e databile circa al 1600, dettagliano gli elementi architettonici destinati alla demolizione, tra i quali è la Porta dei Leoni (Terra, Barton Thurber 2003, 205, 207-208, 215; in Medica, Battistini 2003, vedi anche la scheda a p. 312-314).

La Porta dei Leoni non è più ricostruibile sulla base dei resti scultorei superstiti – due leoni di marmo rosso oggi convertiti ad acquasantiera, una leonessa con cuccioli pure riutilizzata (con dubbi, come vedremo), e una colonna tortile sorretta da un telamone: ora posti in chiesa rispettivamente ai lati dell'ingresso principale, nell'area terminale dell'edificio, e nella sua prima cappella sinistra. A partire da questi pochi frammenti del portale, che saranno analizzati più avanti, è stato possibile dunque solo delineare un parziale assetto tettonico e, marginalmente, anche iconografico.

Sull'antico aspetto del portale, un ruolo determinante è stato svolto dalle fonti storiografiche, testimonianze dirette redatte da Leandro Alberti, Pietro Lamo e Giorgio Vasari, che hanno consentito di promuovere delle ipotesi relative alla struttura dell'accesso laterale, sebbene su di esse pesi un grado di approssimazione considerevole. Nelle *Historie di Bologna*, scritte intorno al 1540, Alberti si sofferma in due occasioni sul complesso di San Pietro. Il primo accenno è nel *Libro primo della deca prima*:

Vedesi primieramente la Chiesa di San Pietro Apostolo molto antica, e secondo quelli Tempi celeberrima, oue è una Porta di marmo, molto marauigliosamente con gran spesa lauorata, detta la Porta de Lioni, per esserui posti due Lioni di marmo, che la maggior parte d'essa arteficiosamente sostentano con due huomini molto dispostamente sedendo. Nell'arco di cui, ueggionsi li celesti segni accomodati alli dodeci mesi dell'anno con molti altri nobili lauorieri, secondo quelli tempi, nel marmo intagliati (Alberti 1541-1543, deca 1, lib. 1, s.n.p).

Successivamente torna sul portale nel *Libro nono della Deca Prima*, soffermandosi in modo più completo e descrittivo a elogiare l'opera, e in particolare a darne un'analisi delle masse architettoniche:

Anche fu drizzata la porta di detta chiesa, che anch'ella mira al mezzogiorno, nominata la porta de Lioni, per essere parte di essa sostenuta da due grandi Lioni di marmo, da Ventura eccellente statuario, secondo quella età. Certamente è quella molto artificiosa opera, Conciosia cosa che appaiono nel primo prospetto due grandi Lioni (come dicemmo) di marmo rosso (cio è un per lato) sostentare le prime due colonne, sopra le quali è piantato uno arteficioso arco oltre cui uedensi due huomini a sedere, uno giouine, e l'altro uecchio molto barbuto, diuersamente cole spalle sostenendo una colonna per ciascuno, molto egregiamente condotte, perché quella ch'è sostenuta dal giouine ella è ritorta, e striata, e quell'altra dal uecchio contenuta da mezzo in giu a quattro colonne ella è cavata, e parimente così il resto è condotto, essendo poi la parte di sopra con la parte di sotto congiunta con le sommità di quelle, contorte e cancellate, che in vero ella è cosa molta curiosa da considerare.

Sopra gli artificiosi capitelli de le dette colone fermarsi un arco di marmo intagliato di belli lauori. Per alquanto spatio poi insurgono alcune sottile colonne, poste sopra la base fermate nel pauimento. Finisce l'arco alle colonne principiato, che riposano sopra le spalle de due huomini, alle colonne sostenute dalli Lioni. Partito è detto Arco in dodici parti, denotando li dodici mesi dell'Anno, alla quali corrispondeno li dodici segni celesti, et significano le due parti dell'anno, delle quali una cresce, e l'altra decresce, secondo lo ascenso, e descenso del sole per il nostro Emispherio. [...] Poi da amendue li lati della Porta uedensi quelle sottili colonne poste sopra le base nel pauimento fermate, con li accomodati capitelli ornate, sostenendo alcuni artificiosi Archi, nel mezzo delli quali, sopra la Porta appare la imagine di Christo nostro seruatore, hauendo alle destra la imagine di San Pietro con lo Sole sopra lo capo, e alla sinistra San Paulo con la Luna. [...] Vi sono altre figure de animali sopra questo artificioso Edificio, delle quali io espettarò la interpretatione da piu curioso di me (Alberti 1541-1543, deca 1, lib. 9, s.n.p).

Giudizio altrettanto positivo è trasmesso dalla rapida descrizione del 1560 da Pietro Lamo:

salvo il Campanile ch'è architectura todesca e all'usire de la porta nominata deli lioni ui sono dua colone una torta avidide belisima e l'altra è agropata (Lamo [1844] 1996, 91).

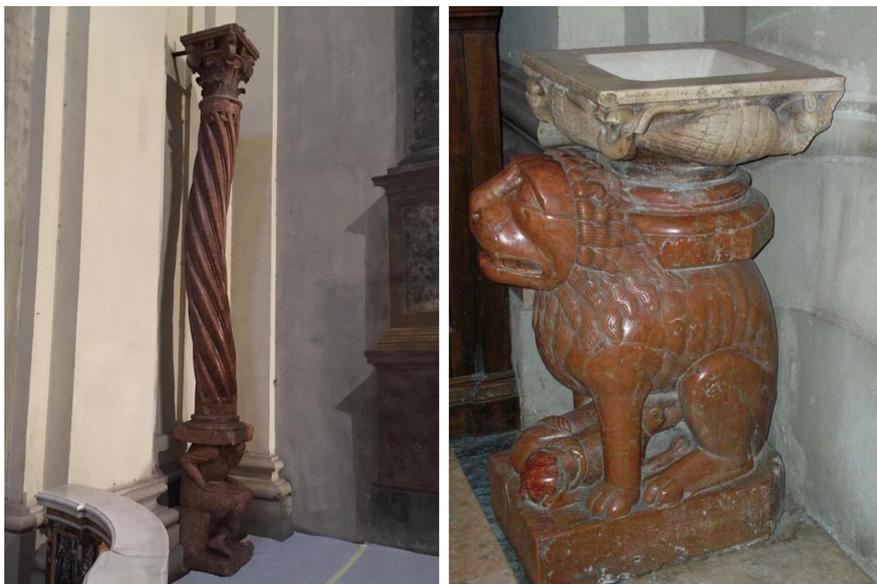
Anche Vasari elogia il portale, ma prima di soffermarsi su di esso, effettua un *excursus* sull'attività di Marchionne, o Marchese. La critica moderna lo ha riconosciuto autore di alcuni apparati decorativi della pieve di Arezzo (del timpano incentrato sull'*Assunzione della Vergine*, e dell'*Adorazione dei Magi* in controfacciata, lastra originariamente appartenuta a un pergamo), e del bassorilievo rappresentante il santo eponimo e alcuni capitelli della presso la collegiata di San Quirico d'Orcia (Salmi 1928, 41; 46, nota 19; Tigler 2006, 190-192; Tigler 2007, 98 nota 47; Curzi 2010, 130, 136; Bernini 2014, 124-129). Vasari compie invece per estensione l'errore di attribuirgli anche il *Ciclo dei Mesi* dell'imbotte di Arezzo; e - per traslazione iconografica, e probabilmente per un motivo tecnico finora non identificato di cui dirò - di identificare gli apparati scultorei del portale di Bologna, incluso il *Ciclo dei Mesi*, come opera dello stesso:

Fece anco Marchionne, in que' medesimi tempi, la porta del fianco di S. Piero di Bologna, che veramente fu opera in que' tempi di grandissima fattura per i molti intagli che in essa si veggiono, come leoni tondi che sostengono colonne et uomini a uso di fa[c]chini et altri animali che reggono pesi, e nell'arco di sopra fece di tondo rilievo i dodici mesi con varie fantasie, et ad ogni mese il suo segno celeste: la quale opera dovette in que' tempi essere tenuta maravigliosa (Vasari [1550, 1568] 1966-1987, *Testo 2*, 49-50).

2. Per uno *status quaestionis* stilistico e tipologico



2-3 | Scultore campionese, *Leoni convertiti in reggi-acquasantiera*, 1220-1223 ca., sculture in marmo, Bologna, San Pietro (a destra e a sinistra dell'ingresso principale).



4 | Scultore campionese, *Leonessa convertita in reggi-acquasantiera*, terzo decennio del XIII secolo, scultura in marmo, Bologna, San Pietro (a sinistra dell'ingresso alle pertinenze della sagrestia).

5 | Scultore campionese, *Telamone e colonna tortile*, 1220-1223 ca., scultura in marmo, Bologna, San Pietro (prima cappella a sinistra).

A parte qualche fuggevole riferimento da parte di Pietro Toesca ([1927] 1965, 2, 802 nota 25), Igino B. Supino (1932, 7) e René Jullian (1945, 258-259), il primo completo confronto storiografico sulla Porta dei Leoni fu proposto da Antonio Manaresi, il quale collegò l'opera – documentata come coordinata da Maestro Ventura – con la Porta Regia del duomo di Modena (Manaresi 1911, 315). Servendosi dei frammenti appartenuti alla Porta bolognese che erano stati identificati, e che pure oggi teniamo per fermi (Figg. 2-5), questo primo intervento critico ne propone anche una ricostruzione ipotetica: era caratterizzata dai due leoni in marmo rosso sui quali poggiavano due colonne allegate a due capitelli, e sopra di essi appoggiava l'arco a fortissimo aggetto; dietro ai leoni erano presenti due telamoni, che sostenevano anch'essi due colonne, una tortile e l'altra ofitica, terminanti con un capitello. La porta era decorata da colonne a fascio che racchiudevano l'apertura vera e propria, scandita da due piedritti con capitelli, su cui posava l'architrave al di sotto della lunetta, con al centro Cristo, alla sua destra San Pietro e il Sole, alla sua sinistra San Paolo con la Luna. A suggellare la maestosità del portale era la rappresentazione dei mesi e dei segni zodiacali inserita nell'imbotte, che Manaresi paragona appunto alla stessa struttura tutt'ora visibile nella Pieve di Arezzo. Lo studio si avvale dell'abilità disegnativa di Giulio Barberi di cui presenta una ricostruzione grafica della Porta, tenendo conto del brano di Leandro Alberti, evitando dunque ipotesi ricostruttive precise sull'eventuale assetto superiore, in quanto non riportato dalla fonte.

Renzo Grandi sottolinea come il ritardo stilistico della città bolognese nel panorama del Duecento si conclude proprio con l'aggiornamento apportato dall'erezione della Porta dei Leoni, che ebbe come effetto di aggiornare la produzione scultorea locale, e di allinearla ad altri grandi centri, soprattutto a Modena. In particolare, confrontandola con la già menzionata Porta Regia del Duomo, Grandi evidenzia in questo contesto come innovazione di maggior pregio proprio l'imbotte dell'arco con il ciclo dei Mesi della cattedrale di San Pietro (Grandi 1987, 160-161). Giovanni Romano, nel catalogo della seminale mostra sul Duecento bolognese, riferisce la scultura della leonessa alla parte soprastante del portale, forse un'edicola, di cui però le fonti tacciono (Romano 2000, XVI). Nella stessa sede Stefano Tumidei afferma la scarsa probabilità di un legame della leonessa con la Porta dei Leoni a causa del formato ridotto, dello stato di conservazione più soddisfacente che nel caso dei due leoni maggiori (che

fa pensare dunque a una collocazione interna), e di alcune discrepanze formali (Cat. Bologna 2000, nn. 33-34, Tumidei, con una datazione però molto avanzata).

Massimo Medica ipotizza una comunicazione triangolare definita dal tema dei Mesi, avviata a Parma con Antelami nel ciclo del Battistero, ripresa a Bologna e sviluppata a Ferrara nella porta smantellata del Duomo e ora frammentariamente presente al Museo della Cattedrale (Medica 2003, 136-137), in seguito ribadita anche da Romano (Romano 2007, 13-15). Nel 2007, Guido Tigler contestualizza i frammenti del portale bolognese nel quadro stilistico sviluppato dai campionesi sotto l'influsso della parabola artistica di Benedetto Antelami, e ripropone di includere la leonessa tra i sostegni stilofori del possibile piano superiore. Inoltre colloca i mesi nell'imbotte, ma si esprime con qualche dubbio sul disegno ricostruttivo di Barbieri, in cui le lastre mensili e quelle zodiacali occupavano l'intera larghezza. A prescindere dalle questioni di ingombro spaziale, Tigler asserisce che il perduto esemplare bolognese abbia ispirato la collocazione nell'imbotte dell'esempio ferrarese (Tigler 2007, 74-77); una posizione che resta ferma nel 2010 (Tigler 2010, 60).

Sono in seguito le ricerche di Sonja Testi a coinvolgere il portale: nel 2011 traccia un possibile percorso formativo di Maestro Ventura, conferendogli un contesto entro il quale avrebbe sviluppato la propria cifra stilistica, che si evidenzia soprattutto, a parere dell'autrice, nel telamone reggicolonna superstite. Ancora Testi nel 2012 delinea il ruolo svolto dalla Porta come fulcro simbolico per le vicende sociali e religiose della città, analizzando le fonti antiche e ottocentesche. Infine nel 2015 la studiosa torna sull'orizzonte visivo all'interno del quale sarebbe avvenuta la formazione di Maestro Ventura: la proposta ne lega infatti l'apprendistato alla bottega di Anselmo da Campione, e sottolinea nuovamente come possibile modello per la costruzione del portale bolognese la già più volte menzionata Porta Regia del duomo Modenese (Testi 2011; Testi 2012; Testi 2015). Ma oltre all'aspetto iconografico, secondo la studiosa la differenza sostanziale rispetto all'esempio di Modena sembra risiedere in una monumentalità maggiore della Porta dei Leoni, tanto da farle riprendere l'ipotesi della tipologia del portale sopraelevato, già avanzata come detto dalla critica, ma taciuta dalle fonti – soprattutto dal dettagliatissimo Alberti.

Ultimamente anche Tigler è tornato sull'ipotesi del protiro a due piani, rinvenendo nella chiesa di San Michele Arcangelo a Baragazza, nella provincia montana di Bologna presso Castiglione dei Pepoli, un altare di impostazione seicentesca proveniente da una chiesa sconsacrata di Bologna (che non è stata identificata), e composto ai lati da due colonne tortili di marmo rosso di Verona, che – su base materiale e stilistica – collega ai pezzi superstiti della Cattedrale Metropolitana di San Pietro e dunque riferisce appunto ai sostegni posteriori del supposto piano superiore della Porta dei Leoni (Tigler 2019).

Quello che in modo più oggettivo si ottiene dalla lettura dei resoconti è un'idea sostanzialmente precisa della tipologia a cui corrispondeva il portale, al di là dell'eventuale piano soprastante. Tuttavia, le comparazioni proposte dalla critica mi sembra che riescano a stabilire con un minimo margine di errore la categoria architettonica del portale bolognese, che credo dovesse conformarsi a quella ipotizzata a due livelli, sebbene in mancanza di qualsiasi menzione diretta e attendibile delle fonti e di sicuri pezzi superstiti. D'altronde, anche la provenienza della leonessa rimane tuttora una questione incerta, soprattutto a causa del diverso stato conservativo e della dimensione modesta, che mi lascia pensare a una sua esclusione dal sistema decorativo del portale e, semmai, a un'origine da rintracciare magari negli inserti ornamentali di un arredo interno (un pulpito, o un pontile, di datazione forse poco seriore; i dubbi relativi alla collocazione della leonessa, già esposti da Manaresi 1911, 199, sono ripresi da Rivani 1963, 239 nota 20; Grandi 1982, 68-69; Grandi 1987, 160; Cat. Bologna 2000, n. 34, Tumidei; Medica 2003, 139-140; Testi 2011, 104-105; come detto, Tigler include ora l'animale, del cui eventuale gemello non si ha traccia, a supporto di una delle colonne anteriori del possibile secondo livello del portale: Tigler 2019, 22-24).

3. Tipologia e percezione dei Mesi

Le fonti testimoniano dunque la presenza di un ciclo dei Mesi nell'arco. La toscanofilia di Vasari lo ha condotto ad assegnare le sculture mensili e zodiacali al suo concittadino Marchionne, avendo molto probabilmente riscontrato lui stesso un'analogia nel sistema a imbotte di Bologna e Arezzo, grazie a un'identità iconografica e a un dato tecnico, come abbiamo già accenato. Gli sviluppi della critica hanno respinto questa ascrizione, non rinunciando però – giustamente – a gettare un ponte tra il sistema architettonico del caso toscano con quello bolognese. Per la questione stilistica, i *trend* maggiormente seguiti hanno opposto da una parte un influsso antelamico e dall'altra un'adesione ai modi espressi dall'arte dei campionesi.

Il riferimento alla presenza di un ciclo dei Mesi ha posto le premesse per collegare il caso bolognese con Arezzo e Ferrara (Figg. 6-7). A tal proposito Angelo Andreotti e Guido Tigler hanno proposto modelli di ricostruzione ideale per i mesi perduti del ciclo della città estense sulla base di quanto vediamo a Arezzo, che è servito anche per ipotizzare la collocazione all'interno del globale apparato iconografico a Ferrara del 'Cavaliere', riconosciuto come Maggio. Le due raffigurazioni di questo mese nei due cicli, che a differenza delle altre raffigurazioni sono entrambe scolpite a "tutto tondo", e rifinite su entrambi i loro lati, pongono dei significativi quesiti riguardo la loro collocazione nell'imbotte. Come ha evidenziato Anna Maria Maetzke per il ciclo aretino, è probabile che il gruppo fosse stato spedito nella città toscana dal Nord senza prima aver progettato l'ingombro spaziale all'interno dell'imbotte, dando luogo a delle incongruenze: al punto che, ad esempio, il mese di Aprile quasi non si vede, essendo disposto nell'angolo interno dell'arco. Dal punto di vista costruttivo i mesi furono collocati in uno spazio predeterminato: situazione in parte analoga per Ferrara, dove i Mesi furono inseriti nella struttura del portale nicolesco (sul ciclo dei Mesi e dello Zodiaco nel portale laterale della cattedrale di Ferrara, anche in rapporto a Arezzo, cfr. le ipotesi di De Francovich 1952, 450-463; Andreotti 1987, 48, 64; Tigler 2007, 78-80; Masperi, Fabbri 2007; e soprattutto Tigler 2010, 60-64, 80 nota 32 per il commento delle fonti settecentesche relative; sul ciclo di Arezzo, cfr. poi almeno Maetzke 2002; infine, per la ricostruzione grafica dell'imbotte del portale nicolesco di Ferrara, cfr. Andreotti 1987, 100-101; per quanto riguarda il riferimento con il duomo di Modena, anche Hubert

2000, 14-15, cita questo edificio in rapporto a Bologna, ma stranamente lo fa rispetto non alla Porta Regia, ma al “protiro di Lanfranco” [cfr. anche le sue schede in Cat. Bologna 2000, nn. 5-7, 36-40)].



6 | Ambito del Maestro dei Mesi di Ferrara, *Imbotte coi Mesi* (che include il *Maggio*), 1235 ca., sculture policrome in pietra, Arezzo, Pieve di Santa Maria, portale.

7 | Maestro dei Mesi di Ferrara, *Maggio*, 1225-1230 ca., scultura in pietra, Ferrara, Museo della Cattedrale.

Tornando al caso specifico di *Maggio*, è interessante soffermarsi a notare come le due sculture sono scolpite in modo totalmente tridimensionale, e non presentano un piano di fondo, ovvero delle lastre che ne permettessero l’attacco alla parete dell’imbotte – come invece hanno gli altri Mesi, per quanto scolpiti a forte aggetto: il *Maggio* di Ferrara ha un aggancio sulla pedana che serviva per accogliere le ammorsature dell’arco, meccanismo che non si può riscontrare a Arezzo poiché i Mesi sono tutt’ora collocati nell’arco e durante i restauri non furono smontati, come mi ha confermato la restauratrice dell’epoca Agnese Parronchi.

La tipologia scultorea che prevede un modellato su tutti i lati stride per l’inutilità percettiva delle finiture sul lato nascosto, in una collocazione a ridosso di una parete, ma evidentemente poteva essere attivata. Sulla tendenza alla tridimensionalità, è opportuno riprendere la descrizione di Vasari, riguardante la tipologia tecnica a cui corrispondevano i mesi di Bologna, come farò tra breve qui di seguito.

Prima, però, dal punto di vista iconografico, vorrei riesaminare le poche righe dedicate a questo argomento. Cito nuovamente da Alberti: “Partito è detto Arco in dodici parti, denotando li dodici mesi dell’Anno, alla quali corrispondono li dodici segni celesti, et significano le due parti dell’anno, delle quali una cresce, e l’altra decresce, secondo lo ascenso, e descenso del sole per il nostro Emispherio”. L’analisi proposta dall’erudito possiede gli stilemi retorici di un verbale cronachistico, ma non ci consegna un’istantanea riguardante l’iconografia e la modalità con cui i Mesi e i Segni zodiacali erano assemblati nell’imbotte. Vasari è addirittura più laconico: “nell’arco di sopra fece tondo rilievo i dodici mesi con varie fantasie, et ad ogni mese il suo segno celeste: la quale opera dovette in que’ tempi essere tenuta meravigliosa”.

Tuttavia, il breve referto vasariano racchiude un’informazione determinante per stabilire la tipologia scultorea a cui apparteneva il Ciclo dei Mesi, “tondo rilievo”, a mio parere non ben definita nelle uniche menzioni specifiche operate dalla critica: “[...] tra le tante sculture che componevano il portale Vasari distingue i leoni e gli uomini a uso di facchini, scolpiti a tutto tondo, dai rilievi dell’imbotte, insinuando l’idea che a Bologna i Mesi fossero più probabilmente lastre scolpite che non figure fortemente aggettanti come a Parma o a Ferrara” (Testi 2012, 63); “[...] nell’imbotte trovava posto un ciclo dei Mesi abbinato a uno dei Segni Zodiacali che, secondo le parole di Vasari, doveva consistere in una serie di lastre scolpite” (Testi 2015, 59).

Sappiamo bene che per impiegare le parole di una fonte si rende necessario analizzare in dettaglio il lessico impiegato (per uno studio della polisemia linguistica nella raccolta biografica vasariana, cfr. almeno Barocchi 1981 e Carloni, Grasso 1994). L’espressione “tondo rilievo” indica esplicitamente per l’aretino una componente di oggetto molto forte, quasi un tutto tondo, come sembra deducibile in forma altamente dichiarativa nell’introduzione alla scultura:

et è a considerare che tutte le figure di qualunque sorte si siano, avendo ad essere *di tondo rilievo* e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso (Vasari [1550, 1568] 1966-1987, *Testo 1* [1966], pp. 82-83).

Per Vasari una scultura a “tondo rilievo” corrisponde dunque a un’immagine modellata in forma pressoché tridimensionale, e comunque su tutti i lati (il cane di Ilaria del Carretto, per esempio), come del resto si evidenzia ulteriormente, in forma altamente esemplificativa in quanto dicotomica, in un passaggio dedicato alla vita di Alfonso Lombardi: laddove emergono nel giro di poche righe dello stesso passo da una parte i caratteri tipologici di un’immagine che sviluppa la propria iconografia a partire da un legame più stretto con il piano di fondo, e dall’altra una diversa e, appunto, quasi a tutto tondo:

Alla Madonna del Baracane fece il medesimo due Angeli di stucco, che tengono un padiglione di mezzo rilievo; et in San Giuseppe nella nave di mezzo fra un arco e l’altro fece di terra in alcuni tondi i dodici Apostoli dal mezzo in su di tondo rilievo (Vasari [1550, 1568] 1966-1987, *Testo 4* [1976], pp. 408-409).

A mio modo di vedere, la notazione di Vasari permette di dimostrare correttamente la tipologia scultorea dei Mesi bolognesi, i quali, stando all’accezione che egli ci fornisce di questa categoria, dovevano essere del tutto simili agli altri conservati a Parma, Ferrara e Arezzo: fortemente in aggetto, caratterizzati da una netta propensione volumetrica, quasi come singole sculture separabili – come, davvero, nei casi citati del *Maggio* – dal contesto di appartenenza.

Passando dagli aspetti stilistico-formali e tecnici a quelli iconografici e funzionali della Porta, le fonti tardocinquecentesche non indulgono a lungo a descrivere i Mesi e i segni zodiacali, né trattano gli specifici usi, di accoglienza e introduzione come ‘soglia sacra’ rivolta prevalentemente ai pellegrini, della porta, tanto da testimoniare la discrasia creatasi tra l’immaginario di un uomo rinascimentale con quello di uno medievale, nel patente disinteresse verso il contenuto iconografico delle raffigurazioni, che diventano criptiche come le parole prodotte da una lingua morta: “Vi sono altre figure de animali sopra questo artificioso Edificio, delle quali io espettarò la interpretatione da piu curioso di me”. La precipitazione dell’espressione simbolica delle attività mensili e dei segni zodiacali verso un non-senso post-costituito dai sedimenti di una nuova cultura umanistica favorì certo l’approccio dell’intero manufatto solo da un punto di vista formale (per la ricostruzione del presunto “occhio originario”, vd. il

metodo di Baxandall [1972] 1978). Quello che si evince dai resoconti del Cinquecento citati è inoltre una defunzionalizzazione della Porta, che si è trasformata in un bell'insieme di elementi architettonici e scultorei, il cui linguaggio medievale non era più in grado di riflettere le implicazioni di una cultura che abbraccia non solo un nuovo linguaggio artistico, ma soprattutto una nuova sensibilità religiosa. Un orizzonte nuovo dentro il quale l'attivazione sensoriale come spazio di accoglienza della Porta dei Leoni – come di tante strutture medievali di introduzione assieme fisica e catechetica – al luogo sacro si perde, dando luogo a una netta snaturalizzazione del proprio significato urbano che sono convinto abbia senz'altro contribuito in parte al suo stesso smantellamento.

Dal punto di vista antropologico, all'alba della modernità, il portale bolognese perde la propria funzione di zona liminale – concetto elaborato ed espresso dagli antropologi Turner negli anni Sessanta – dove il pellegrino sperimentava una condizione esistenziale di appartenenza a una *comunitas*. All'interno di questa fase, cioè, un gruppo di individui condivide uno *status* sociale de-gerarchizzato, a cui seguono dei riti iniziatici che investono sia l'apparato sensoriale che quello intellettuale (sul tema dello spazio liminale, cfr. Turner, Turner 1978, 2, 6-8, 34; per un compattamento dei contributi critici inerenti al concetto di liminalità, vd. Doležalová, Foletti 2019). In alcuni casi medievali, questa fase di passaggio può essere enfatizzata dalla presenza di apparati visivi sul destino ultimo dell'uomo, che marciano l'ingresso nell'edificio liturgico. *Pattern* iconografici escatologici riconoscibili e identificabili trasversalmente da tutti i pubblici cristiani nel Medioevo, e che spesso sono arricchiti appunto dalla presenza dei cicli dei Mesi e dello Zodiaco.

I *Mesi* evidenziano la pertinenza delle attività produttive dell'uomo al disegno divino, e costituiscono spesso nella scultura romanica l'unico segno dello scorrere del tempo in programmi iconografici dominati - come nel caso dei *Giudizi Universali*, delle *Deesis*, o delle altre teofanie con o senza presenza di santi (come Alberti descrive vi fosse sulla Porta dei Leoni di Bologna) - dalla conclusione, o dalla sospensione, del tempo stesso. Questi cicli rappresentano la vita e i lavori svolti dall'uomo nel confrontarsi con il mondo naturale (ad esempio la semina a Ottobre, la mietitura a Giugno), e ripartiscono le azioni a distanze temporali specifiche, vincolate dal cambio delle stagioni, a coprire i dodici mesi

dell'anno (per una panoramica dei motivi iconografici dei timpani romanici, Gaborit 2010, 313-370; per una puntuale ricognizione della diffusione in Europa centrale dei cicli dei Mesi, nei secoli cruciali del cosiddetto tempo romanico, cfr. il *corpus* di Mane 1983; sempre sul tema delle iconografie alimentari, dalle quali è possibile promuovere ipotesi relative all'organizzazione del lavoro medievale, si veda, sempre della stessa autrice, Mane 1984; Mane 1990, 251-262; Mane 2015; mentre per una repertorializzazione dei calendari in territorio italiano, cfr. Fachechi, González Castiñeiras 2019; un recente esempio di approccio iconografico specificamente alimentare e produttivo ai cicli calendariali, nella fase cruciale del 'tramonto del Medioevo' è Lollini 2019).

Noi percepiamo gli intervalli del tempo, li confrontiamo tra loro, definiamo questi più lunghi, quelli più brevi, misuriamo addirittura quanto l'uno è più lungo o più breve di un altro. I tempi passati invece, ormai inesistenti, o i futuri, non ancora esistenti, chi può misurarli? Forse chi osasse dire di poter misurare l'inesistente. Insomma, il tempo può essere percepito e misurato al suo passare; passato, non può, perché non è (Agostino, *Confessioni*, 9, 16; 21).

Solo attraverso questi intervalli, e dunque una seriazione di singoli elementi che funzionano come indici e possono divenire elementi culturali e visivi, il tempo, come ha espresso Agostino, diviene quantificabile e misurabile.

Il messaggio culturale contenuto nei cicli dei Mesi, in rotta rispetto all'atemporalità caratterizzante il soggetto principale del timpano bolognese, poteva dunque non interessare più un osservatore vissuto nel Cinquecento. Come esempio della mutazione del concetto di Tempo avvenuto nei secoli, e per congruità rispetto a quanto discutiamo, possiamo prendere, fra i tanti, proprio Vasari, e il suo utilizzo tanto del concetto del tempo quanto della sua rappresentazione nel noto dipinto *l'Allegoria della Giustizia*, realizzato nel 1543 per il cardinale Alessandro Farnese (Fig. 8).



8 | Giorgio Vasari, *Allegoria della Giustizia*, 1543, olio su tavola, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.

Se riprendiamo il celebre esame di Erwin Panofsky, la rappresentazione del Tempo nel dipinto di Vasari testimonierebbe una pseudomorfofi, vale a

dire un utilizzo di figure esteticamente classiche imbevute di un significato assente nei modelli di origine. Tale asserzione è chiarita nella lettera scritta al cardinale Farnese, dove l'aretino descrive il programma iconografico, incentrato sul trionfo della Giustizia sui Vizi, rifacendosi a un'impostazione visiva ampiamente frequentata:

Li altri quattro vizi che mancano sono là, il Tradimento ed il Timore ascogli dopo, e la Bugia e la Maldicenza insieme conculcati dalla Verità, che, sento presentata dal Tempo, padre di lei, dona le semplici colombe per tributo, e la Giustizia le premia d'una corona di quercia, fortezza del suo animo (lettera ad Alessandro Farnese, da Pierguidi 2009, p. 756 [Frey, *Nachlaß*, pp. 121-122])

Sullo sfondo in alto, dei putti stanno portando delle armi alla Giustizia, perno di tutta la composizione, che occupa il centro del dipinto, sul cui braccio destro poggia uno struzzo, simbolo di pazienza. La mano sinistra tiene una corona d'alloro che attende di essere poggiata sulla testa della Verità, che a sua volta tiene tra le mani due colombe (simbolo di innocenza). In questo complesso contesto, il Tempo, rappresentato come un vigoroso uomo di mezza età, sopra il cui capo è appoggiata una clessidra e delle ali, funge da mediatore nel presentare la Verità alla Giustizia, mentre sul fondo del dipinto stanziano – sconfitte – le personificazioni dei peccati (Corruzione, Ignoranza, Crudeltà, Tradimento, Paura, Falsità e Calunnia).

Come tutte le figure che compongono l'allegoria vasariana, anche il Tempo è personificato, e gli vengono conferiti sia degli attributi che ne dichiarano l'identità, che una funzione specifica: è una figura che intercede in favore della Giustizia (per un'indagine iconografica e stilistica del quadro di Vasari e sul commento della lettera, cfr. almeno Pierguidi 2009; in riferimento all'impostazione della tavola vasariana, per un confronto con la tradizione iconografica della vittoria delle Virtù sui Vizi, rimando al datato Katzenellenbogen 1939, 3-14; mentre l'indagine iconologica dedicata alla rappresentazione del Padre Tempo in epoca rinascimentale da cui tanti sono partiti è naturalmente Panofsky [1975, 1999] 2009, 89-134).

In questo momento ormai pienamente moderno, di pieno Cinquecento e del tutto parallelo quindi ai testi che abbiamo citato sulla Porta dei Leoni, il

Tempo non emerge più tramite un frazionamento cronologico, che nel caso dei cicli medievali viene evocato attraverso le mansioni specifiche dell'uomo che variano da una fase all'altra dell'anno solare (e la reiterazione di questi cicli scema proprio al debutto della prima età moderna, con rare eccezioni quali vediamo nella pittura fiamminga, o nella produzione 'bassa' di manoscritti e stampati seriali di tipo calendariale), bensì esiste solo come concetto ipostatico, e dunque, come entità individualizzata che concorre a determinare il significato allegorico dell'intera scena (come, al debutto del XVI secolo, nel *Venere, Cupido, Follia e Tempo* di Bronzino alla National Gallery di Londra, tanto per fare un esempio). Dunque non deve stupire che dalle fonti analizzate vi sia l'assenza integrale di una descrizione iconografica dei Mesi: l'abitudine mentale tardorinascimentale e poi cinquecentesca rendeva l'intero ciclo medievale dissociato completamente dall'esperienza dell'epoca del fruitore contemporaneo, tanto da venire ignorato, e relegato al piano dell'apparenza estetica come mera curiosità decorativa.

4. Da spazio liminale a oggetto estetico

Attraverso lo studio delle cronache locali siamo a conoscenza che la Porta dei Leoni divenne presto un accesso assai frequentato, tanto da entrare a far parte degli itinerari processionali nel corso del XIV secolo, e usata come cornice monumentale per gli avvenimenti speciali, quali le cerimonie di laurea. Tuttavia lo scarto percettivo rispetto ai tempi in cui fu realizzata, e le esigenze di apportare un integrale ammodernamento alla Metropolitana di San Pietro sancirono il destino del pregevole manufatto "molto marauegliosamente con gran spesa laurata". Da spazio liminale si trasforma in spazio estetico. Un ridimensionamento concettuale, come sembrano provare le fonti analizzate, che condurrà il celebrato accesso di San Pietro a una rovinosa distruzione.

Bibliografia

Fonti

Agostino, *Confessioni*

Agostino, *Confessioni*, monografia introd., trad., parafrasi e note di G. Reale, ed. critica di M. Skutella, Milano 2012.

Alberti 1541-1543

L. Alberti, *Historie di Bologna*, 1-2 deche [in 1-12 libri], Bologna 1541-1543.

Lamo [1844] 1996

P. Lamo, *Graticola di Bologna*, a cur. di Marinella Pigozzi, Bologna [1844] 1996.

Vasari [1550, 1568] 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 1-6 di *Testo*, 1-2 di *Commento*, testo a cur. di R. Bettarini, commento secolare a cur. di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

Studi

Andreotti 1987

A. Andreotti, *Il Maestro dei Mesi*, pref. di F. Patrono, pres. di F. Cardini, Padova 1987.

Barocchi 1981

P. Barocchi, *Storiografia artistica. Lessico tecnico e lessico letterario*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento* (Pisa 1980), Pisa 1981, 1-37.

Baxandall [1972] 1978

M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [*Painting and Experience*, Oxford 1972], a cur. di M.P. e P. Dragone, Torino 1978.

Bernini 2014

N. Bernini, *I tre portali della pieve di San Quirico in Osenna*, "Arte medievale" s. 4, a. 4 (2014), 113-146.

Carloni, Grasso 1994

P. Carloni, M. Grasso, *L'eloquenza della virtù: Giorgio Vasari, Anton Francesco Doni e il linguaggio allegorico nel Cinquecento. Riflessioni attorno a una ricerca compiuta*, "Storia dell'arte" a. 82 (1994), 425-443.

Cat. Bologna 2000

M. Medica (cur.), *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), Venezia 2000.

Cat. Bologna 2000, n. 34, Tumidei

S. Tumidei, n. 34. *Scultore campionesse, Leonessa*, in Cat. Bologna 2000, 156-159.

Curzi 2010

G. Curzi, *Gli scultori della Pieve*, in M. Collareta, P. Refice (cur.), *Arte in terra di Arezzo*, Firenze 2010, 127-137.

De Francovich 1952

G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1952.

Doležalová, Foletti 2019

K. Doležalová, I. Foletti, *Liminality and Medieval Art: From Space to Rituals and to Imagination*, in Ead., Id. (eds.), *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space*, "Convivium" y. 6 (2019), Supplementum, 10-13.

Fachechi, González Castiñeiras 2019

M.G. Fachechi, M. A. González Castiñeiras, *Il tempo sulla pietra. La raffigurazione dei mesi nella scultura medievale*, Roma 2019.

Gaborit 2010

J.-R. Gaborit, *La Sculpture romane*, Paris 2010.

Giovannucci Vigi, Sassu 2007

B. Giovannucci Vigi, G. Sassu (cur.), *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara*, Ferrara 2007.

Grandi 1982

R. Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna, 1267-1348*, Bologna 1982.

Grandi 1987

R. Grandi, *Santo Stefano e la scultura bolognese di età romanica*, in F. Bocchi (cur.), *7 colonne e 7 chiese*, Bologna 1987.

Hubert 2000

H. Hubert, *Lo Studio*, in Cat. Bologna 2000,

Jullian 1945

R. Jullian, *L'Évile de la sculpture italienne. La Sculpture italienne dans l'Italie du nord*, Paris 1945.

Katzenellenbogen 1939

A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the 13th Century*, London 1939.

Lollini 2019

F. Lollini, *Il libro d'Ore di Carlo VIII della Fondazione Giorgio Cini. Altre considerazioni sul calendario*, in F. Lollini, M. Montanari (cur.), *Cucina, società e solitica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, 3, Bologna 2019, 113-128.

Maetzke 2002

A. M. Maetzke, *La bellezza del Sacro. Sculture policrome medievali ad Arezzo*, "Kermes" a. 15 (2002), 29-36.

Manaresi 1911

A. Manaresi, *La "Porta dei Leoni" nell'antica cattedrale di Bologna*, "Bollettino della Diocesi di Bologna", 1 (1911).

Mane 1983

P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles. France-Italie, XIIe-XIIIe siècles*, Paris 1983.

Mane 1984

P. Mane, *L'alimentation des paysans en France et en Italie aux XIIe et XIIIe siècles à travers l'iconographie des calendriers*, in D. Menjot (éd.), *Manger et boire au Moyen Âge*, actes du Colloque (Nice 1982), 1-2, Paris 1984, 1, 319-333.

Mane 1990

P. Mane, *Iconographie et travail paysan*, dans *Le Travail au Moyen Âge*, actes du Colloque international (Louvain-la-Neuve 1987), Louvain-la-Neuve 1990.

Mane 2015

P. Mane, *Les Représentations du paysage agraire dans les fonds figuratif médiévaux*, in *I paesaggi Agrari d'Europa (secoli XIII-XV)*, atti del XXIV Convegno internazionale di Studi (Pistoia 2013), Roma 2015, 433-463.

Masperì, Fabbri 2007

N. Masperi, R. Fabbri, *Proposte per la conformazione del Portale dei Mesi*, in Giovannucci Vigi, Sassu 2007, 113-127.

Medica 2003

M. Medica, *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in Medica, Battistini 2003, 133-141.

Medica, Battistini 2003

M. Medica, S. Battistini (cur.), *La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, Ferrara 2003.

Panofsky [1975, 1999] 2009

E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [*Studies in Iconology*, New York 1939, 1962], trad. di R. Pedio, a cur. di G. Previtali, Torino [1975, 1999] 2009.

Pierguidi 2009

S. Pierguidi, *Sulla fortuna della "Giustizia" e della "Pazienza" di Vasari*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" a. 51 (2009), 576-592.

Rivani 1963

G. Rivani, *Aspetti e singolarità dell'architettura bolognese nel periodo romanico. Le tombe dei Glossatori*, "Strenna storica bolognese" a. 13 (1963), 217-251

Romano 2000

G. Romano, *Bologna 1200: una temperata commistione di opposti*, in Cat. Bologna 2000, XV-XIX.

Romano 2007

G. Romano, *Una data possibile per i Mesi di Ferrara*, in Giovannucci Vigi, Sassu 2007, 13-15

Salmi 1928

M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928.

Supino 1932

I.B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, 1-2, Bologna 1932-1938, 1. Secoli VIII-XIV, 1932.

Terra, Barton Thurber 2003

R. Terra, T. Barton Thurber, *Continuità e rinnovamento della cattedrale di Bologna nell'epoca della Controriforma*, in Medica, Battistini 2003, 201-222.

Testi 2011

S. Testi, *Due telamoni a confronto: indagine sulle origini modenesi di "Ventura da Bologna"*, "Taccuini d'arte" a. 6 (2011), 101-105.

Testi 2012

S. Testi, *Sulle tracce della porta dei leoni di Maestro Tura*, "Il carrobbio" a. 38 (2012), 61-70.

Testi 2015

S. Testi, *L'"intricatissima questione" della Regia di Piazza*, "Taccuini d'arte" a. 8 (2015), 58-64.

Tigler 2006

G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006.

Tigler 2007

G. Tigler, *La Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in Giovannucci Vigi, Sassu 2007, 71-100

Tigler 2010

G. Tigler, *Le sculture provenienti dalla Porta dei Mesi*, in B. Giovannucci Vigi (cur.), *Museo della Cattedrale di Ferrara. Scultura, pittura, miniatura*, Ferrara 2010, 56-84

Tigler 2019

G. Tigler, *Una coppia di colonne tortili a Baragazza proveniente dalla Porta dei Leoni della Cattedrale di Bologna*, "Strenna storica bolognese" a. 69 (2019), 15-24.

Toesca [1927] 1965

Pietro Toesca, *Storia dell'arte italiana*, 1-2, Torino [1927-1951] 1965, 1. *Il Medioevo*, 1-2 [1927].

Turner, Turner 1978

V. Turner, E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, New York 1978.

English abstract

The so-called Lions' Door in Saint Peter's Cathedral in Bologna dated 1220-1223, but was dismantled and destroyed in the first years of XVII century; now only few of its elements are still visible inside the building. It included the representation of the twelve months, as in many other buildings of the same period; sources document that as early as middle 1500 these kind of subjects were no longer interesting, and had become distant from medieval religious and social vision, and from the sacred liminal function it had. This obviously contributed to the sad end of this important artistic artefact.

keywords | Lion's door; Sculpture XIII century; Saint Peter Bologna; Liminal space.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

“Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?”

Piccole mani e un pezzo di volto

Fabrizio Lollini

Che la struttura grafica di un'iniziale predisposta a essere miniata (o di due iniziali consecutive, o delle prime due lettere di un lemma) suggerisca all'artista non solo un suo trattamento iconografico, ma anche determinate scelte formali, è fatto assai frequente, e indagato, nella storia della miniatura. Senza citare gli esempi prototipici dei vangeli o dei sacramentari (dal *Xristi autem* al *Te igitur*) la doppia ansa della S di *Spiritus domini*, per esempio, accoglie di buon grado la scena della Pentecoste, incentivandone la suddivisione tra cielo e terra, tra assoluto e contingente, dando modo agli artisti di sperimentare soluzioni più rigide o più fluide nel dispiegamento della narrazione della scena.

In questo breve intervento vorrei analizzare in parallelo due ritagli miniati attribuiti a Nerio, provenienti da altrettanti corali e conservati uno alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia (n. 22025), e uno al Metropolitan Museum di New York (acc. n. 12.56.1). Illustrano entrambi gli eventi seguiti alla morte di Cristo e alla sua collocazione nel sepolcro, in relazione alla resurrezione della domenica di Pasqua, i cui testi, rispettivamente per la Messa (col graduale) e per le Ore (con l'antifonario), sono presenti, se pur frammentariamente, nella coppia di manufatti. Si tratta di una R di *Resurrexi et adhuc tecum sum*, e di una A di *Angelus autem descendit de celo*, in cui sono collocati quattro episodi evangelici, di cui uno presenta una variante sorprendente, e certo rara, che non dipende – lo vedremo – da esegesi sottili o dall'inaspettato ricorso a una fonte misconosciuta, ma fornisce la prova di una lettura curiosa ma fedele di testi che, per impiegare una locuzione tipica di certe forme procedurali della giurisprudenza, 'non poteva non essere conosciuto' dal miniatore.



1 | Nerio, *Cristo risorto nel sepolcro e Apparizione dell'angelo alle tre Marie*, 1305-1310 ca., miniatura su pergamena, Venezia, Fondazione Cini, n. 22025.
 2 | Nerio, *Apparizione dell'angelo alle tre Marie e Noli me tangere (con le tre Marie)*, 1315-1320 ca., miniatura su pergamena, New York, Metropolitan Museum, acc. n. 12.56.1.

1

Fu Alessandro Conti a notare la firma di Nerio nel ms. Lat. 8941 della Bibliothèque nationale de France, una delle non poi tantissime in questo periodo a essere riconducibili con certezza – dato il *medium* di stesura e la collocazione – a un artista di pennello in un manoscritto miniato. Nerio dovrebbe essere attestato già defunto nel 1320, e si può considerare formato nella Bologna del passaggio tra XIII e XIV secolo. Influenzato dal cosiddetto ‘secondo stile’ felsineo, debutta nel solco di una tradizione che guarda ai modelli bizantineggianti, e si apre poi alla lezione di Giotto, anche perché senz’altro attivo a Padova: per esempio, nel *Decretum gratiani* della Capitolare di Praga (ms. I, 1), o nell’altro codice giuridico civile parigino già menzionato. Gli sono stati riferiti numerosi codici liturgici (tra cui suoi interventi in volumi ora a Zara e a Gemona) e di studio, e molte iniziali figurate ritagliate, come quelle di cui ci occuperemo, o altre, come per esempio a Londra quelle alla British Library e al Victoria & Albert Museum (sull’artista si vedano innanzi tutto le aperture di Conti 1981, 63-74; in seguito, almeno, Bauer Eberhardt 1984, 69-72; Medica 1990, 112 n. 48; Mariani Canova 1992, 167-168; Todini

1993, n. 3, Bollati; Medica 2000, 137-138, 379-382; Medica 2004; Mariani Canova 2009; Toniolo 2010, 119-121; poi, i raggruppamenti di *membra disiecta* riconsiderati da Freuler 2018, 91-98; e – ora – gli aggiornamenti e lo *status questionis* di N.K. Turner, S. L'Engle, T. Kennedy, B. Keene, in Cat. Nashville 2021-2022, 31-33, 49-51, 64-65, 79-80, nn. 27-29, con altra bibliografia).

2

La R di *Resurrexi* eseguita dal nostro miniatore, per un graduale che includeva il tempo pasquale, e conservata a Venezia è purtroppo in condizioni non ottimali. Dovrebbe senza dubbio risalire alla prima fase dell'operatività dell'artista, quando ancora è molto vicino alla lezione del 'Maestro della Bibbia latina 18', e in contiguità al 'Maestro del 1311', in parallelo alle prove di debutto, appunto, del suo catalogo, come il citato intervento zarantino. Ospita due scene diverse, però ambientate, con efficacissima iterazione visiva che stimola la percezione di una sequenzialità temporale, in un'identica collocazione spaziale, una quinta rocciosa che ospita un sarcofago aperto di serpentino verde, posto in uno scorcio che non deve ancora molto alla spazialità giottesca (sul frammento esaustivo è Medica 2016, n. 90, Medica, con precedente bibliografia completa: ma dello studioso si attende un nuovo intervento sul celebre ritaglio; vi si aggiunga Freuler 2018, 91-93).

In alto, dal centro della tomba sorge un Cristo che esibisce le proprie ferite, trionfando sulla morte. A sinistra, un albero; a destra il gruppo delle guardie romane, bloccate in un'inerzia che le trasforma in un'entità indistinta, un tutto unico. Nella parte inferiore, come nello scorrimento narrativo di una moderna *graphic novel*, nello stesso luogo troviamo come figura principale l'angelo vestito di bianco, ma col manto trapuntato d'oro: non emerge dal suo interno, ma vi è comodamente seduto sopra. Il blocco dei militari rimane immutato a sé stesso come composizione e posizione, mentre la zona di sinistra raffigura le tre Marie (Maria Maddalena, Maria *Iacobi*, e Maria Salome), che, giunte al sepolcro per ungere il corpo di Gesù, incrociano lo sguardo e il dialogo, appunto, col divino messaggero, che comunica loro l'avvenuto miracolo della resurrezione.

3

La storia della Pasqua si svolge in modo diverso nell'incipitaria di New York, proveniente dalla collezione Richter e giunta al Metropolitan nel 1912, senz'altro più tarda, ed eseguita in un antifonario come illustrazione del terzo responsorio del primo Notturmo della domenica di Pasqua, con ogni probabilità per una sede agostiniana (nello specifico cfr. Cat. Katonah 1978, n. 12, Nostitz; Cat. New York 2008-2009, 37-38; Freuler 2018, 96-98; e Cat. Nashville 2021-2022, n. 64, Kennedy, e n. 27, in cui l'opera è riprodotta sia negli apparati divulgativi *on line* sia come *back cover* del catalogo, rendendo questo piccolo contributo – al di là delle sue intenzioni originarie – in qualche modo di attualità).

Il corpo della A non è interamente definito. Se ne vede il fusto delle due linee ascendenti, che terminano con altrettanti medaglioni decorati a lettere pseudocufiche, una vera e propria firma di Nerio, che troviamo molto di frequente nelle sue opere; l'arcatura in alto è invece assente, e viene delegata all'immaginazione dello spettatore. L'elemento orizzontale intermedio, bilobato, scompartisce l'immagine in due scene distinte. In quella superiore, dal contenuto iconografico analogo alla seconda sezione dell'iniziale della Cini, l'angelo alato e nimbato 'vestito come la neve' (pure qui il bianco è punteggiato da elementi decorativi dorati) indica il sarcofago aperto, vuoto perché Cristo è già risorto, alle tre pie donne che si stanno avvicinando alla grotta dove è collocato il sepolcro. Il solito gruppo indistinto dei soldati bilancia la scena a destra. Come già notato, le ali del messaggero di Dio sfiorano verso l'alto, quasi a contribuire allo smantellamento visivo della parte superiore della lettera, con un ovvio significato simbolico, di innalzamento e apertura verso il Cielo. Nella metà inferiore, invece, ancora le stesse figure femminili incontrano Gesù, benedicente e con lo stendardo rossocrociato, in una versione ampliata a tutte del *Noli me tangere*. Non è difficile leggere come in questa seconda grande iniziale figurata vi sia un andamento circolare nello sviluppo narrativo della vicenda; in alto, si va da sinistra verso destra, poi si scende in basso a continuare il senso orario, con le Marie a mo' di fotogrammi separati e sequenziali di una pellicola: come se un unico personaggio si traslasse e si prostrasse.



3 | Nerio, dettaglio della Fig. 2.

A mia conoscenza nessun commento, neppure da parte di chi ha analizzato esemplarmente “the letter as a stage set”, ha evidenziato a sufficienza una presenza curiosa, che si affianca alle singolarità di certi soggetti e alle ‘abbreviazioni visive’ di alcuni personaggi che ritroviamo nel *corpus* del miniatore: dietro il sepolcro aperto, contro il fondo nero del buio della grotta si distingue pur nelle minimali dimensioni una figurina umana, che si sforza di spingerlo. Ne scorgiamo tutte e cinque le dita della mano sinistra, in verticale, solo quattro della destra, in orizzontale; e uno scorcio schiacciato – inconsapevolmente buffo – del volto, ribaltato un po’ all’indietro con una visione ancora embrionale dello spazio (ci mancherebbe, a queste date): quasi solo un nasone, e due grosse labbra, proprio gli elementi che caratterizzano in senso morelliano tutti i visi di Nerio, con una tipicissima soluzione della giunzione bocca / piramide olfattiva che emerge anche in questo frammento.

4

L’annuncio della resurrezione da parte dell’angelo alle pie donne pare un’immagine scontata, quasi banale. In realtà si sedimenta nelle arti visive e nella coscienza devozionale popolare a fronte di quattro narrazioni del tutto differenti da parte dei vangeli.

L’angelo che annuncia la resurrezione compare in *Mt 28, 2-8*: inviato da Dio e annunciato da un terremoto, “descendit de caelo et accedens revolvit lapidem et sedebat super eum”; il suo aspetto è “sicut fulgor”, candida “sicut nix” è la sua veste.

Prae timore autem eius exterriti sunt custodes et facti sunt velut mortui. Respondens autem angelus dixit mulieribus: “Nolite timere vos! Scio enim quod lesum, qui crucifixus est, quaeritis. Non est hic: surrexit enim, sicut dixit. Venite, videte locum, ubi positus erat. Et cito euntes dicite discipulis eius: ‘Surrexit a mortuis et ecce praecedit vos in Galilaeam; ibi eum videbitis’. Ecce dixi vobis.

Non è questa però la fonte testuale principale di Nerio (che poi continua con l'uscita dal sepolcro, e l'apparizione di Cristo, che, per questo come per gli altri vangeli, non riprendo in modo letterale). Le figure femminili, qui, sono infatti due, "Maria Magdalene et altera Maria", quest'ultima non specificata.

In Luca le Marie appaiono invece tutte e tre, e assieme vedono "lapidem revolutum a monumento", senza trovare il corpo di Cristo. Sono accolte però da "duo viri [...] secus illas in veste fulgenti" (Lc 24, 2-5), evidentemente angeli, che annunciano loro di non cercare tra i morti colui che vive.

Giovanni si concentra sulla sola Maddalena. È lei a constatare la rimozione della pietra (Gv 20, 1), a correre da Pietro e Giovanni per annunciare loro la scomparsa del sacro cadavere, e ad accompagnarli sul sito (20, 2-10).

Ancora lei:

stabat ad monumentum foris plorans. Dum ergo fleret, inclinavit se in monumentum et videt duos angelos in albis sedentes, unum ad caput et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Iesu. Et dicunt ei illi: "Mulier, quid ploras?". Dicit eis: "Tulerunt Dominum meum, et nescio, ubi posuerunt eum". Haec cum dixisset, conversa est retrorsum et videt Iesum stantem; et non sciebat quia Iesus est (Gv 20, 11-14).

Segue il dialogo col Risorto che le si rivela. *Tout court* due angeli, quindi, ma come protagonista dell'apparizione menziona la sola Maddalena; è appena il caso di ricordare che nella tradizione ebraica e paleocristiana una donna da sola aveva scarso valore testimoniale, e la moltiplicazione delle Marie si spiega anche e soprattutto con questo problema di genere.

Marco, infine, cita il gruppo delle tre devote; ma, soprattutto, mi pare sia il solo a riferire in modo diretto ed esplicito del dubbio del gruppo: "Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?" (Mc 16, 1, 3). Non solo e non tanto, dunque, registra un evento, ma riferisce un dialogo che lo riguarda. Non è chiarito se, come espone Matteo, sia lo stesso angelo ad aprire il sepolcro. In ogni caso, sappiamo che

respicientes vident revolutum lapidem; erat quippe magnus valde. Et introeuntes in monumentum viderunt iuvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, et obstupuerunt. Qui dicit illis: "Nolite expavescere! Iesum quaeritis Nazarenum crucifixum. Surrexit, non est hic; ecce locus, ubi posuerunt eum. Sed ite, dicite discipulis eius et Petro: "Praecedit vos in Galilaeam. Ibi eum videbitis, sicut dixit vobis" (Mc 16, 4-7).

Parrebbe ovvio dal senso globale che l'autore della rimozione su cui si erano interrogate sia stato il *missus a deo*, ma non c'è una diretta identificazione dell'angelo come *revolvens*: si passa da "quis revolvet?" a "revolutum". In ogni caso la presenza di cui si parla è singola - a differenza, come detto, che in Luca e in Giovanni.



4 | Giotto, *Gli angeli al sepolcro e Noli me tangere*, 1303-1304 ca., affresco, Padova, Cappella Scrovegni.

5 | Neri da Rimini, *Le Marie al sepolcro*, 1310-1312 ca., miniatura su pergamena, Faenza, Cattedrale, corale n.n. [ma I], c. 1r.

Il doppio angelo, per gli artisti della generazione e del *milieu* stilistico di Nerio, viene canonizzato qualche anno prima della sua miniatura da Giotto, nella cappella Scrovegni. Qui, i due messaggeri di Dio sono seduti sul bordo del sarcofago, con le guardie già annichilite. A destra, nello stesso riquadro, la sola Maddalena è già proiettata alla sequenza narrativa successiva del *Noli me tangere* (questa definizione, tra l'altro, è riportata dal solo Giovanni, che dovrebbe essere la base testuale dell'affresco padovano). È interessante in questa sede notare che il sublime episodio

del maestro toscano fu certo un'ottima fonte per gli artisti del libro dal punto di vista, diciamo così, stilistico-compositivo: ne è ben nota la ripresa quasi immediata di Neri da Rimini nei corali per la cattedrale di Faenza, che tutti gli studiosi hanno letto appunto come prova del continuo riferimento del miniatore romagnolo, ai limiti del plagio, a Giotto e alla pittura giottesca; la miniatura qui in fig. 5 viene datata circa al 1310-12, in quanto probabilmente eseguita subito dopo l'acquisto delle pergamene necessarie per realizzare la serie, citate da un documento del 1309 (in questa sede basta il riferimento ai globali Cat. Rimini 1995, e Dauner 1998; di recente, cfr. Alai 2019, con un ricco percorso bibliografico; in ogni caso, per le raccolte in cui si ritrovano ritagli di Neri, si vedano per esempio quella della Cini – su cui cfr. Medica, Toniolo 2016, nn. 71-80b, Medica – o altre catalogate in questi ultimi decenni con frequenza sempre crescente, come nei casi particolarmente significativi di Cat. Cleveland-San Francisco-New York 2003-2004, 15-51, Freuler 2013, 214-227, e Freuler 2018, 132-135; sulla questione delle firme si veda Bosi 2008).

Questa situazione – per così dire – nettamente derivativa da modelli alti concorre, a mio modo di vedere, a rendere talvolta arduo fissare un discrimine secco e sicuro tra le prove autografe del miniatore e quelle della sua 'bottega' (non nei casi chiaramente identificabili, come il cosiddetto Maestro del Fulget); e fors'anche tra le figure di Neri e l'intervento presunto di un pittore – nel caso, su cui ho molti dubbi, l'indiziato più quotato sarebbe Giovanni da Rimini – che sarebbe impiegato in tal caso come suo 'aiuto funzionale' in modo delimitato e cruciale, nel foglio Cini 2030 datato 1300 (vedi ora a confronto il caso del ms. Harley 2928 nella riconsiderazione di Chiodo 2019, dove la studiosa propone di riferire le miniature, sullo scorcio del Duecento, a Neri, su suggerimento di Andrea De Marchi: qui le stesure facciali sono di pienezza modulata e pastosa, differente da quelle di molti personaggi del ritaglio veneziano appena ricordato, che gli sarebbe posteriore).

In ogni caso, già molti altri studiosi avevano collegato gli apici stilistici neriani in concomitanza con le trascrizioni letterali da Giotto, proprio come nel caso della scena a Faenza (su Giovanni vedi ora Cat. Rimini 2021, e in specifico Benati 2021, che – 25-26, 41-42 n. 14, con bibliografia – non si mostra convinto di questa parcellizzazione attributiva). Ciò non impedisce però all'artista un trattamento iconografico del tutto differente:

la ripresa puntuale del sepolcro, della coppia di angeli e dei militari (davvero clonati dall'affresco padovano), così come l'eliminazione del *Noli me tangere*, si combina con l'inserimento, a sinistra della composizione ma *fuori* dall'iniziale, del gruppo delle tre Marie: un trucco narrativo di grande effetto che Neri conosce e applica molto bene, quello delle figure marginali, che detiene valori semantici davvero importanti, e ora sempre più indagati secondo un'angolazione semiotica (sugli inserti *a latere*, un argomento che vorrei approfondire rispetto a Neri, Volpera 2020).

Torniamo dunque al ritaglio di New York, e nello specifico al dettaglio che ho indicato. Potrebbe relazionarsi a una raffigurazione contestuale di due momenti in sequenza, come tipico della mentalità medievale: chi spinge da dietro è *lo stesso angelo prima* di sedersi; seguendo in questo caso le parole esplicite di Matteo, l'antifona che ne deriva, e che viene direttamente illustrata dalla miniatura di Nerio "Angelus autem domini descendit de celo et accedens revolvit lapidem, et sedebat super eum, alleluia, alleluia", e, ma solo in modo implicito, il testo di Marco. Oppure, i due angeli chiamati in causa da Luca e Giovanni sono raffigurati entrambi, come appunto talora avviene, e quello che vediamo sbucare dal buio del fondo è *l'altro*, rispetto a quello in primo piano. Mi pare in ogni caso davvero impossibile si tratti di una figurina ludica e casuale, per quanto un *'intentio* in qualche modo ironica non è forse del tutto da escludere.

In ogni caso, nella ricerca di una 'prova', univoca e inequivoca, la glossa visiva *ad verba* deve sempre essere relazionata a un nesso fattuale di conoscenza e di diffusione; in questo caso, come dico in apertura, i testi dei Vangeli sono ovviamente tra i pochi che dovevano essere patrimonio comune a qualsiasi fedele cristiano, e quello dell'antifona figura in modo fisicamente adeso all'oggetto artistico, che ne diviene – per così dire – un evidenziatore. Due situazioni che determinano una situazione ben diversa dalle letture piene di riferimenti elevati ed elitari che pure vengono talvolta applicate a certa produzione medievale; pure, il nostro imbarazzo a risolvere il dubbio deve tener conto che, sulla spinta magari di singoli lemmi o frasi, o di una tradizione devozionale a più voci che mette insieme e combina fonti differenti, la soluzione finale può non essere scontatamente derivativa.

Così come non sempre l'artista, al di là della sua consapevolezza culturale (per noi difficile da tarare nel singolo caso specifico) avrà voluto penetrare le pieghe più complesse dell'esegesi sacra.

**Un ringraziamento a Gianluca del Monaco, a Fabio Massaccesi e a Massimo Medica. Questo piccolo contributo nasce da un'osservazione di Andrea Moretti.*

Bibliografia

Alai 2019

B. Alai, "Habet dominus episcopus": un pontificale miniato della bottega di Neri da Rimini a Fano, "Paragone" 835 (2019), 32-45.

Bauer Eberhardt 1984

U. Bauer Eberhardt, *Bayerische Staatsbibliothek. Die italienische Miniaturen des 13.-16. Jahrhunderts*, München 1984.

Benati 2021

D. Benati, *Giovanni da Rimini. Un pittore al bivio*, in Cat. Rimini 2021, 19-45.

Todini 1993, n. 3, Bollati

M. Bollati, n. 3, in F. Todini (cur.), *Una collezione di miniature italiane. Dal Duecento al Cinquecento*, 1-3, Milano 1993-1999, 1 (1993), 22-24.

Bosi 2008

R. Bosi, *Qualche nota intorno alle sottoscrizioni di Neri da Rimini*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", s. 4, 16 [2003] (2008), 337-344.

Cat. Bologna 1990

R. d'Amico, R. Grandi, *Id.* (cur.), *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra (Bologna 1990), Bologna 1990.

Cat. Bologna 2000

M. Medica (cur.), *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), Venezia 2000.

Cat. Cleveland-San Francisco-New York 2003-2004

P. Palladino (ed.), *Treasures of a Lost Art: Italian Manuscript Painting of the Middle Age and Renaissance*, Catalogue of the Exhibition (Cleveland-San Francisco-New York 2003-2004), New York-New Haven-London 2003.

Cat. Katonah 1978, n. 12, Nostitz

C.E. von Nostitz, n. 12, in C. Gómez Moreno, *Id.* (eds.), *Medieval Images: A Glimpse into the Symbolism and Reality of the Middle Ages*, Catalogue of Exhibition (Katonah 1978), Katonah 1978.

Cat. Nashville 2021-2022

T. Kennedy (ed.), *Medieval Bologna: Art for a University City*, Catalogue of the Exhibition (Nashville 2021-2022), Nashville 2021.

Cat. New York 2008-2009

B. Drake Boehm (ed.), *Choirs of Angels: Painting in Italian Choir Books, 1300-1500*, Catalogue of the Exhibition (New York 2008-2009), "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" n.s., 66/3 (2009), 37-38.

Cat. Rimini 1995

Neri da Rimini: Il Trecento riminese tra pittura e scrittura, catalogo della mostra (Rimini 1995), Milano 1995.

Cat. Rimini 2021

D. Benati, A. Giovanardi (cur.), *L'oro di Giovanni. Il restauro della croce di Mercatello e il Trecento riminese*, catalogo della mostra (Rimini 2021), Rimini 2021.

Chiodo 2019

S. Chiodo, *Un piccolo libro e i suoi viaggi, tra riuso, integrazione, manipolazione*, "Rivista di storia della miniatura" 23 (2019), 22-28.

Conti 1981

A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

Dauner 1998

G. Dauner, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des Frühen Trecento*, München 1998.

Freuler 2013

G. Freuler, *Italian Miniatures from the Twelfth to the Sixteenth Century*, 1-2, Milano 2013, 1, 214-227.

Freuler 2018

The McCarthy Collection, Chicago-London 2018-, 1. G. Freuler, *Italian and Byzantine miniatures*, with contrib. by G.R. Parpulov, 2018.

Mariani Canova 1992

G. Mariani Canova, *La miniatura degli ordini mendicanti nell'arco adriatico all'inizio del Trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il cappellone di San Nicola a Tolentino*, Tolentino-Roma 1992, 165-184.

Mariani Canova 2009

G. Mariani Canova, *Per i classici di Rolando da Piazzola: Nerio miniatore a Padova e il Cicerone Gudiano*, "Italia medievale e umanistica" 50 (2009), 345-352.

Medica 1990

M. Medica, "Miniatori-pittori": il 'Maestro del Gherarduccio', Lando di Antonio, il 'Maestro del 1328' ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatoria bolognese del 1320-1330; n. 48, in Cat. Bologna 1990, 97-112.

Medica 2000

M. Medica, *La città dei libri e dei miniatori*; nn. 124-125, in Cat. Bologna 2000, 109-140; 379-382

Medica 2004

M. Medica, voce biografica di Nerio, in M. Bollati (cur.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, Milano 2004, 820-821.

Medica, Toniolo 2016, nn. 71-80b, Medica

M. Medica, nn. 71-80b, in Medica, Toniolo 2016, 248-261.

Medica, Toniolo 2016, n. 90, Medica

M. Medica, n. 90, in Medica, Toniolo 2016, 272-273.

Medica, Toniolo 2016

M. Medica, F. Toniolo (cur.), *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, Milano 2016.

Toniolo 2010

F. Toniolo, *Liturgia in figura: le miniature dei corali di San Francesco a Zara*, in *Ead.*, G. Valenzano (cur.), *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, Roma 2010, 113-132.

Volpera 2020

F. Volpera, *Abitare i margini. La costruzione dello spazio come luogo di identità e relazioni nelle pagine miniate tra XIII e XIV secolo: qualche riflessione*, in G.

Giurlanda, O. Iermano, A.M. Pescosolido, V. Raciti, G. Terrinoni (cur.), *Abitare. Terre identità relazioni*, atti del convegno (Roma 2018), Roma 2020, 374-388.

English abstract

This study analyzes two illuminated cuttings attributed to the Bolognese artist Nerio (end XIII – beginning XIV century); both describe the scene of the visit of the ‘three Marys’ to the tomb of Jesus Christ, according to the different versions we can find in the four Gospels. More in particular, the analysis focuses on a very tiny – and almost hidden – character, who can perhaps find an explanation in our written sources.

keywords | Nerius; Bolognese Illumination; The Three Marys at the Sepulchre.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

I vestiti della principessa

Laura Dianti fra Tiziano e qualche xilografia

Lorenzo Gigante



1 | Tiziano, *Ritratto di Laura Dianti*, olio su tela, 118×93 cm, Kreuzlingen, Kisters Collection (da Bentini 2004, 391).

2 | Aegidius Sadeler II, *Ritratto di Laura Dianti*, da Tiziano, incisione, 343×247 mm, London, British Museum.

Il giorno in cui Laura Dianti, alias Laura Boccacci, alias Laura Eustochia, alias Laura d'Este, si apprestava a posare davanti a Tiziano, non era un giorno qualunque nella sua vita. Non si trattava soltanto di avere a propria disposizione il pennello di uno dei ritrattisti più ambiti del tempo, che sarebbe stato conteso di lì a qualche anno dalla vanità di tutti i potenti, dal papa all'imperatore. Quello sconosciuto giorno, nel terzo decennio del Cinquecento, Laura compiva un passo fondamentale nella sua scalata sociale. Smessi ormai i panni di Laura Boccacci, il ritratto la eternava come

Laura d'Este, accanto al suo amato Alfonso, di fatto principessa della casa regnante ferrarese (Fig. 1). Nemmeno un secolo dopo, tuttavia, quello stesso ritratto sarebbe stato usato come arma contro le ultime residue aspirazioni estensi su Ferrara. Nato o meno come ritratto ufficiale, come tale venne infatti giudicato, equiparato di fatto a un documento legale, per stabilire il ruolo sociale e politico della Dianti: principessa o amante, legittima sposa o concubina. Quasi immediatamente, alla corte imperiale, lo stesso dipinto finiva invece per rappresentare agli occhi degli spettatori tutt'altro, una esotica bellezza turca, ben lontana da ogni ufficialità. Ritrovata dopo secoli la sua identità, ricominciarono nuovamente le diatribe sul significato del ritratto: se dietro Laura vi fosse l'ombra della cortigiana, della compagna illegittima o della principessa. Lo stesso ritratto, il medesimo dipinto, eppure ogni volta un'immagine diversa. Una, nessuna o centomila Dianti: sono i molti occhi e i molti sguardi differenti che si sono posati nella sua storia sul dipinto che autorizzano, tacitamente, un'ulteriore lettura del ritratto, constatando l'ennesima sfumatura di un dipinto tanto complesso quanto il personaggio che ritrae.

Per comprendere quale funzione avesse il ritratto di Laura Dianti nella costruzione del suo ruolo sociale, è necessario ripercorrere brevemente la sua vita (per eventuali approfondimenti si rimanda a Marchesi 2015, 22-77, con ampia bibliografia). La sua data di nascita, probabilmente da porsi tra il 1505 e il 1509 (Marchesi 2015, 38), è sconosciuta. Le sue stesse origini sono avvolte dalle nebbie padane: non nacque infatti come Laura Dianti, ma fu Laura Boccacci, un cognome che in seguito dovette abbandonare per ragioni di opportunità di corte, vista la spiacevole omonimia con uno dei protagonisti di una congiura antiestense di pochi anni prima (Marchesi 2015, 28-32). Era ancora Laura Boccacci nella prima metà degli anni Venti, quando per lei, figlia di un "povero, et bassissimo artefice" (Giovio 1553, 200) dedito alla fabbricazione di berrette, la sorte sarebbe radicalmente cambiata. La sua condizione ci viene raccontata da una testimonianza di un secolo dopo, quella di Nicolò di Francesco Carrara, raccolta l'anno 1615 nell'ambito di una sorta di dossier relativo alle presunte nozze di Laura con il duca estense, documento conservato all'Archivio di Stato di Modena (ASMo) e recentemente reso noto da Andrea Marchesi:

Quanto al contenuto del capitolo lettomi, io dirò per verità quello che so, et è che veramente io ho conosciuto l'articolata Illustrissima et Eccellentissima Signora Laura Eustocchia Dianti d'Este mentre vivea, ch'era una matrona e Signora molto garbata e compita e mi ricordo d'aver sentito dir a meser Francesco mio padre e a meser Battista e meser Pasino miei zii, figlioli tutti del già meser Giovan Maria Carrara che la detta Signora Laura era una bellissima figlia quando era da marito e ch'era molto onesta e modesta e perché il padre de detta Signora Laura ch'era berettaro, cioè che faceva fare de quelle berrette all'agucchia che anticamente si portavano di lana e si chiamavano berette di panno (e ne ho portate anch'io) stava per istanza e faceva lavorare in una stanza a terreno sotto la casa medesima dell'abitazione del sudetto meser Giovan Maria mio avo paterno, la quale stanza il detto berrettaro la tenea ad affitto da Battista Fontana, et ivi insegnava a molte fanciulle il fare le dette berrette, perciò n'avevano il detto mio avo e padre e zii buona notizia (ASMo, CeS, b. 396, fascicolo 2046.VI/2, cc. 31-34, riportato e trascritto in Marchesi 2015, 36-37).

Umile berrettaia, dunque, la sorte per lei cambiò repentinamente con l'arrivo di un cavaliere mascherato, come in una specie di strana favola. Prosegue infatti il racconto del teste:

e ho sentito narrar più e più volte da detti miei padre e zii come la sudetta Signora Laura avea avuta così buona fortuna di deventar moglie del duca Alfonso primo, dicendo che un anno in tempo di carnevale un tale detto il Coglià famigliare del Signor Duca Alfonso primo sudetto essendo passato in maschera per quella contrada si fermò dove erano le sudette fanciulle che lavoravano di berette, fra le quali era la signora Laura soprannominata, e che il detto Coglià la stimò tale che dovesse piacere al Signor Duca Alfonso, al quale ne diè poi informazione e gliela fece vedere e che detto Signor Duca se n'innamorò, essendo allora senza moglie e anche desideroso di guarire del mal francese, se pur l'avesse come si dubitava, nel qual caso si dicea ch'era esortato a procurare d'aver una vergine, e che un giorno il detto Signor Duca in maschera pur venne a detta stanza dove erano le dette figlie e la signora Laura, appresso la qual si pose a sedere con quella libertà che sogliono usar i maschi, et il Coglià avea parlato già a mio messere dicendogli che la Signora Laura sarebbe buona per il Signor Duca Alfonso e che se a lui fosse dato l'animo d'averla da suo padre, egli l'avrebbe tolta volentieri e mio messere gli rispose che era figlia da bene nata di buon padre e di buona

madre oneste persone e ch'egli non gliene parlerebbe quando non volesse sposarla. Ma il Coglià diceva che parlerebbe col duca Alfonso si come fece onde il Signor Duca Alfonso venuto in maschera in casa di mio messere guidato dal detto Coglià parlò col detto mio messere esortandolo a fargli avere la detta Signora Laura da suo padre e rispondendogli mio messere l'istesso che aveva detto al Coglià, il duca replicò che non la volea sposare all'ora, ma che ben la sposerebbe. Onde mio messere fece chiamare in casa sua il padre della detta Signora Laura e prima di nominargli il Duca il ricercò di dar sua figliola a quel mascardo, a che rispose che quando sapesse chi fosse e che la volesse sposare, gliela darebbe e mio messere voltato al mascardo, ch'era il signor duca Alfonso, gli disse tu senti maschera et allora il Signor Duca Alfonso alzatosi la maschera gli disse prometto di sposarla, ma non adesso. E il padre all'ora conosciuto per il duca Alfonso disse quando Giovan Maria qui ne prometta che mia figlia sarà sposata da voi, vela darò e il Signor Duca gli tornò a replicare ti prometto di sposarla, ma non adesso e subito il Signor Duca volse che la detta figlia fosse condotta in casa nostra tanto che fosse vestita e accomodata, e se la fece poi condurre dove gli piacque e al padre fatto dar carta e calamaro fece un mandato di 3 mila scudi e mandò al banco de Zaninelli che glieli dessero e gli disse che lasciasse star di lavorare di berette, ch'egli gli darebbe il modo di vivere. (ASMo, CeS, b. 396, fascicolo 2046.VI/2, cc. 31-34, riportato e trascritto in Marchesi 2015, 36-37).

Considerato il fine della deposizione, non deve sorprendere l'insistenza verso la promessa matrimoniale del duca. Con l'estinzione del ramo legittimo di casa d'Este, il marchesato di Ferrara era tornato nei domini papali, attraverso la famosa devoluzione del 1598. Morto infatti l'anno prima senza figli maschi l'ultimo regnante Alfonso II, il rinnovo dell'investitura ottenuto da suo padre Ercole II per la sua sola linea legittima (con la sottintesa volontà di escludere proprio i fratellastri generati dalla Dianti) si interrompeva, sancendo la fine della successione dinastica ufficiale. Un evento drammatico mai del tutto digerito dagli Estensi, le cui ultime speranze di rivalersi di qualche diritto sulla città poggiavano sulla dimostrazione dell'avvenuto matrimonio tra il duca e la Dianti, con la conseguente legittimazione della loro stirpe. La storia tra la berrettaia e il duca infatti continuò e diede anche frutti, come racconta a distanza di qualche decennio Paolo Giovio:

Imperocché, oltre è i cinque figliuoli che egli aveva avuti di Lucrezia Borgia sua Donna, ne aveva ancor due altri maschi d'una sua amica chiamata Laura, la quale, poi che ruppe la continenza, che per essere egli molto robusto et atto al generare, gli era ancora nociva, et molesta, aveva egli impetrata et ottenuto vergine con buona grazia dal padre di quella, povero, et bassissimo artefice, a questo fine massimamente, che giudicava non esser cosa onesta, né sicura per lui macchiare con gli stupri et con adulterij le famiglie onorate de' cittadini. Questa poi finalmente, come quella che per gli onesti costumi suoi, per la dignità della presenza et per esser molto generativa, corrispondeva maravigliosamente all'animo suo, tenne egli come sua Donna, et ebbero due figliuoli maschi, chiamati amendue da il suo nome Alfonsi (Giovio 1553, 199-200).

Matrimonio o meno, il legame tra il vigoroso duca fresco di vedovanza e la sua Laura catapultò quest'ultima tra i fasti della corte, con il nuovo appellativo di Laura Dianti o Laura Eustochia, "colei che colpisce nel segno" (Marchesi 2015, 29-30), ma soprattutto in quanto Laura d'Este, nuova principessa (o almeno facente funzione) della città e del talamo ducale.

Al nuovo status doveva corrispondere un nuovo stile di vita, e il duca prontamente mise a disposizione alla fanciulla tutto il necessario: dal titolo nobiliare all'abitazione, dalle gioie alle vesti - doni confermati alla fanciulla attraverso un *motu proprio* del 1531, in cui si dà a lei piena proprietà su:

[...] Diversi pezzi de argento, zoglie, cose preziose e più e diversi altri beni mobili li quali se ritrovano presso de vui, e pensamo de prosegre (sic) in farvi simili e altri doni. Deliberamo occorere a li dubi che sopra ciò potessero nascere. Per tanto per questa nostra quale sarà soprascritta di nostra propria mano e quale volemo habij forza de publico instromento e privilegio rendiamo testimonianza e dicemo, dichiaremo e volemo che tutti gli argenti, zoglie, cose preziose, veste e ogni bene mobile che se ritrovi presso di vui sii pur di che valor si voglia esser etiam notabile e notabilissimo sono vostri e ad vui pienamente spettano, e per nui vi sono stati irrevocabilmente donati e trasferiti e dove sia necessario un'altra volta vi donamo e trasferiamo e similmente tutto quello che per lo advenire vi sarà per nui o altri in nome nostro dato e che se ritrovarà presso di vui, o, in vostra podestà al tempo de la nostra morte sii pur di che preciosità, valore et estimazione voglia esser,

etiam che se potesse dire non ad vostro ma ad nostro uso o per altra causa fatto [...] (ASMo, CeS, b. 394, sottofascicolo 2046.I/5, Recapiti relativi a Laura Eustochia Dianti, citato e trascritto in Marchesi 2015, 40-41).



3 | Tiziano (copia da), *Ritratto di Alfonso I d'Este*, olio su tela, 127×98,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Posare davanti a Tiziano significava, a questo punto, eternare il nuovo status, tanto più considerato che il dipinto sembra nascere in coppia con il ritratto del consorte di fatto, il duca Alfonso I. Il suo ritratto, oggi perduto ma noto attraverso la copia del Metropolitan Museum of Art di New York (già ritenuta autografa, poi assegnata a un copista nordico o a Rubens: Wethey 1971, 93-94) lo presenta appoggiato a una bocca da fuoco come quelle che amava fabbricare, immagine delle sue passioni ma anche della sua potenza militare (e sessuale?) (Fig. 3). L'accostamento dei due ritratti (già presente nella descrizione che ne fa il Vasari: Vasari 1568, III, 809) porta a pensare l'effigie di Laura Dianti come un ritratto ufficiale (Jenkins 1977 [1947], citato in Castelnuovo 2006, 31), benché, come giustamente nota Marchesi (Marchesi 2015, 59), esso travalichi le tre "categorie" di ritratti femminili tizianeschi: la prima dove la nobile apparirà "bella, devota, casta, ed elegante", la seconda per "donne attraenti, amanti e cortigiane", o il ritratto di fantasia, per "bellezze anonime, succintamente abbigliate, basate su un modello" (Fletcher 2006, 38). Un ritratto al limite, pur ponendosi comunque nell'alveo della coeva trattatistica sul ritratto "d'élite" cinquecentesco (Rogers 1988, 51, citato in Bestor 2003, 634-635).

Forse proprio per questa sua ambiguità, il ritratto di Laura Dianti, definito "opera stupenda" da Vasari, correttamente individuato come "ritratto della signora Laura [...] poi moglie di quel duca" (Vasari 1568, III, 809), perse rapidamente la sua identità. Il nipote dell'effigiata, Cesare d'Este, ne fece dono diplomatico a Rodolfo II d'Asburgo, nella cui galleria praghese il dipinto divenne, negli inventari del 1599 e 1621 "Eine Türkin mit einem kleinem Mor [*una Turca con un piccolo Moro*]". La fama del quadro, nel frattempo, era propagandata dall'incisione di Aegidius Sadeler (Fig. 2), e dalla menzione di Ridolfi (sia del dipinto che dell'incisione, con il curioso equivoco di citare un ritratto "in nero": "Volle parimente il Duca esser ritratto con Madama la Duchessa, la qual fece Tiziano con rarissimi abbellimenti in capo, di veli e di gemme, in veste di veluto nero con maniche trinciate, divise da molti groppi; che con maestoso portamento teneva la manca mano appoggiata alle spalle d'un Paggetto Etiope, che si vede in istampa di rame da Egidio Sadeller, rarissimo in tale pratica", Ridolfi 1648, 144). Sulla scia di tanta considerazione, iniziò poi per il ritratto il consueto pellegrinaggio delle opere d'arte attraverso alcune delle collezioni più celebri dell'epoca: dal 1648 nelle collezioni di Cristina di Svezia, con lei a Roma dal 1654, poi al cardinale Azzolini, al principe

Odescalchi, che lo cederà a Filippo d'Orleans nel 1721, poi al banchiere Walkner dopo la rivoluzione, per finire, dopo altri passaggi in collezioni private, a sir Francis Cook che lo acquistò il 15 gennaio 1876 (Justi 1899, 188-189; Cook 1905, 449).

Fu allora, mentre si trovava a Richmond, nel Surrey, che il quadro ritrovò appieno la sua identità, tornando a essere il ritratto originale, autografo, di Laura Dianti citato da Vasari (Cook 1905). Poco prima, a opera di Carl Justi (che supponeva già, pur senza spingersi fino all'identificazione precisa, che il ritratto Cook potesse essere l'autografo: Justi 1899, 189), era avvenuto anche il riconoscimento dell'opera con il ritratto citato dalla Camera Apostolica in un feroce contrattacco alle richieste di successione estensi su Ferrara: un ritratto che mostrava Laura come una donna "non in habito di Principessa come si vedono l'altre signore di Casa da Este ma più tosto in habito di donna lasciva" (Justi 1899, 185; Bestor 2003, 628). Parallelamente, così, si apriva un nuovo fronte di indagine: dall'identificazione di Laura alla rappresentazione di Laura, attraverso i diversi sguardi critici puntati sul ritratto tizianesco, in gran parte recentemente sistematizzati da Marchesi (Marchesi 2015, 59-70).

Già Crowe e Cavalcaselle potevano leggere nel dipinto il ritratto di una principessa, considerata l'esibizione di status e ricchezza, dal paggetto nero alle vesti e i nastri in seta, fino al diadema gemmato (Crowe, Cavalcaselle 1877, 154-158). Pure, ciò non impediva ad altri studiosi, anche in tempi recenti, di leggere alcuni dettagli del ritratto in maniera a volte contraddittoria, a volte bizzarra, a volte eversiva. È il caso di Lynne Lawner che, ad esempio, accenna fugacemente a una lettura del velo giallo che attraversa la figura come allusione a un torbido passato di Laura come cortigiana (Lawner 1988, 118), o della carica sensuale della Laura tizianesca, capace di rovesciare l'azzurro mariano della sua *camora* facendo del proprio eros virtù (Woods Marsden 2003, 64), o ancora dei presunti abiti turcheschi della principessa proposti da Elizabeth McGrath (McGrath 2002, 94, nota 76). Questa concessione a una moda definita dalla studiosa "Eastern or Turkish" è difesa anche da Allison Burgess Williams appellandosi a una quartina dell'edizione del 1536 dell'Orlando Furioso, in cui una "Barbara Turca" si accompagna a Laura (Burgess Williams 2005, 140). Come nota giustamente Marchesi, tuttavia, questa Barbara non è, con ogni probabilità, turca in senso di ottomana, quanto

per via di patronimico, essendo nobildonna del casato dei Turchi di Correggio (Marchesi 2015, 62. Il legame tra il ritratto e la quartina di Ariosto è ripreso in maniera più sfumata in Engel 2019, 9).

Al netto di alcune interpretazioni che sfociano nell'aneddotica, facendo di Laura un personaggio da romanzo d'appendice ottocentesco, la varietà di visioni possibili intorno al ritratto della Dianti centra il punto sull'importanza del ritratto stesso, commissionato al più richiesto pittore dell'epoca. Un dispositivo che non poteva (e non doveva) essere una rappresentazione neutra, destinata unicamente a tramandare le fattezze dell'effigiata, quanto piuttosto a raffigurarne il rango, lo status e il ruolo sociale. Paradossalmente, proprio il ritratto tizianesco finì con l'essere così addotto dalla Camera Apostolica a prova del mancato matrimonio di Laura e Alfonso, e dunque della legittimità della loro stirpe e delle loro residue ambizioni su Ferrara (Justi 1899, 195; Bestor, 628-629). A Roma l'aspetto di Laura veniva letto, in maniera piuttosto tendenziosa, come quello di una "donna lasciva", ignorandone il contesto, l'autore e il suo prestigio, così come l'associazione al ritratto del Duca, nonché lo sfarzo e i dettagli che pittore e committente misero in scena. Piuttosto, dunque, Laura come principessa estense, immagine di un potere conquistato accanto – e grazie – al suo Alfonso. L'esibizione di sfarzo e ricchezza è allora funzionale a essere immagine della corte stessa e del ruolo della Dianti in essa, moglie, amante o compagna che fosse, nonché madre dei figli del Duca. Ogni dettaglio ha, molto prosaicamente, il compito di concorrere a questa rappresentazione, avvalendosi il più delle volte di un doppio registro: la fedele rappresentazione di oggetti di arte sontuaria e il loro annesso corredo simbolico (quest'ultimo in gran parte sistematizzato in Marchesi 2015, 64-70). Non soltanto, dunque, parerghi alla raffigurazione della principessa estense.

Innanzitutto, il paggetto nero, forse il dettaglio che più ha attirato l'attenzione della critica, probabilmente il primo personaggio del genere a comparire, come comprimario, in un ritratto rinascimentale (Kaplan 1982, 12; Bestor 2003, 647-652; Engel 2019, 10-16). Personaggio verosimilmente reale della corte estense, che non diversamente da altre apprezzava e si circondava di queste comparse esotiche, ma allo stesso tempo potenziale riferimento al nome scelto dalla principessa, Eustochia, derivato da una seguace di san Girolamo destinataria di una lettera che fa

riferimento agli etiopi come rappresentazione dell'umanità prima della redenzione, in attesa di passare dal colore scuro della pelle a un più apprezzato e metaforico candore (Bestor 2003, 655-659). Non solo metaforico, ma anche fisico: il piccolo servitore dalla pelle nera adempie infatti a un'ulteriore funzione, evidenziando il biancore della pelle della Dianti, tra le caratteristiche più necessarie e stimate in una bellezza dell'epoca, immagine e simbolo di un preteso candore virtuoso (Woods Marsden 2007, 59-61).

Ancora, il vezzo di perle che adorna la complessa acconciatura di Laura. Sicuramente da considerarsi fra le "zoglie" e "cose preziose" donate dal duca, citate sia nei donativi che in altre fonti dell'epoca (Woods Marsden 2007, 58), ma anche oggetto dalla complessa stratificazione allegorica. Si va dall'associazione alla luna della perla, favorevole nelle circostanze del parto e auspicio di perfezione (Marchesi 2015, 65-66); alla forma del gioiello stesso, che ricorda la stella cometa concessa come divisa dal Duca alla Dianti, con tutto il corredo simbolico che ne consegue: richiami religiosi, o più specificamente mariani (la stella apparsa ai Magi, Maria Stella Maris, le raffigurazioni nelle icone bizantine: Bestor 2003, 659-661; Marchesi 2015, 66-67; Engel 2019, 22); o umanistici come quelli cantati anche dai poeti della corte estense (Marchesi 2015, 66-67). La poesia di corte, d'altra parte, aveva già cantato l'immagine della stella per altre amanti ducali nobilitate in modo analogo, come Stella dell'Assassino compagna di Borso d'Este (Bestor 2003, 665-666).

Poi i guanti, oggetto di moda e simbolo di lealtà, nonché armi di seduzione, capaci di alludere al candore della pelle sottostante in una sorta di promessa al riguardante (Bestor 2003, 668; Woods Marsden 2007, 63; Marchesi 2015, 67-68; sull'uso dei guanti nelle corti, Welch 2009, 260-262). Ancora, le mani decorate dagli anelli e la loro posizione, indice di confidenza verso il paggetto l'una, di aspirazioni di fecondità l'altra. Quest'ultima si ferma in una posizione rapportata da Marchesi al gesto, così frequente nei ritratti nuziali veneziani, indicato da Augusto Gentili come allusivo al taglio del cinto virginale, premessa/promessa al matrimonio (Gentili 1995, 97 e Gentili 2010, 21, citati in Marchesi 2015, 68-70). Gesto che, inoltre, sottolinea ulteriormente il legame con il ritratto dell'amato Alfonso, che lo ripete specularmente nella copia del Metropolitan (Castelnuovo 2006, 31).

Se pure la raffigurazione di Laura, dunque, è in tutto e per tutto quella di una ricca dama dell'epoca, non manca nel ritratto una certa qual aura di stranezza, di esotica curiosità, di malcelata sensualità, che forse permea più gli occhi degli spettatori moderni che quelli dei contemporanei, al di là del fazioso giudizio della Camera Apostolica. Già Justi percepiva nel ritratto un che di strano, che stacca decisamente quello della Dianti dai ritratti ben più compassati delle sue contemporanee (Justi 1899, 190), anche se ogni suo aspetto, in fondo, rientra nei codici del "decoro" del ritratto cinquecentesco (come puntualizzato da Jane Fair Bestor: Bestor 2003), o nell'esaltazione della virtù di Laura (secondo la lettura di Woods Marsden 2007).

Recentemente, invece, è ancora l'esotismo la chiave di lettura per l'interpretazione di Sabine Engel, in cui ogni dettaglio, letto alla luce dell'appropriazione di elementi orientali, in particolar modo turcheschi, concorre a formare l'immagine di una Dianti "eccentrica", dove l'esotismo suggerisce origini lontane, diverse, per colei che non poteva effettivamente vantare una linea di sangue all'altezza delle altre principesse, estensi e non (Engel 2018, Engel 2019). Oltre all'ovvio accostamento con il paggetto di colore, anche il *balzo* o *capigliara*, acconciatura alla moda dell'epoca, può richiamare allora un turbante (Engel 2019, 22: eppure, nonostante oggi si consideri plausibile per il balzo una possibile origine orientale (Gnignera 2010, 26), già il Vecellio (Vecellio 1590, I, 96) riconosceva il balzo come acconciatura tipicamente italiana), il gioiello che lo decora ricorda gioielli analoghi che si apponevano sui copricapi turchi, i *sorguç* fabbricati anche a Venezia per l'esportazione (Engel 2019, 20-22), e persino il colore azzurro della veste, *turchino*, può suggerire una velata allusione all'oriente turco (Engel 2019, 19). Come già notava Marchesi, l'accostamento al turco non doveva tuttavia essere visto troppo di buon occhio nella Ferrara di quei tempi (Marchesi 2015, 61). Inoltre, se per Laura Dianti questi accostamenti significassero davvero l'associazione all'esotico al fine di riscattarne l'origine non del tutto rispettabile, ne deriverebbe l'implicita possibilità di applicare lo stesso metodo di lettura ad altri ritratti analoghi: donne che però non necessitavano certo dello stesso trattamento nobilitante della Dianti, dati i loro giusti natali: un esempio su tutti, quello del ritratto del Parmigianino, noto anch'esso non a caso come Schiava turca, ma presumibilmente raffigurante Veronica Gambara, citato dalla stessa Engel

(Engel 2019, 16). Al netto dei problemi che questa lettura pone, risulta però di grande interesse la capacità dell'immagine della Dianti di adattarsi a differenti contesti e chiavi di lettura, come emerge dal vasto repertorio di travestimenti iconografici (e conseguentemente: semiotici) a cui il ritratto tizianesco può prestarsi nelle sue copie dipinte, puntualmente analizzati ancora dalla Engel: Laura come santa, Laura come eroina biblica, ma anche, in un rovesciamento paradossale, Laura come adultera peccatrice (Engel 2019, 25-28).

Così, di fatto, la raffigurazione orchestrata da Tiziano per Laura sembra in grado non solo di sopportare, ma piuttosto di supportare le più diverse interpretazioni, come un dispositivo caleidoscopico capace di racchiudere in sé le mille sfaccettature del personaggio. A questo punto, ogni nuovo sguardo a questo singolare congegno può restituire un nuovo significato possibile, ulteriore e inedito, che andrà a sovrapporsi e integrarsi alle precedenti letture, senza necessariamente negarle.

La nuova lente da sovrapporre al nostro occhio sarà un fondo poco più che inedito di materiali che, apparentemente, poco hanno a che fare con Tiziano e con la principessa estense, utili però ad aprire una nuova prospettiva sul ritratto tizianesco e sulle meditate scelte della committenza attorno a esso. La chiave per riprendere in mano il ritratto di Laura Dianti e la sua genesi si trova in una serie di documenti dell'Archivio di Stato di Ravenna, relativi ad alcune magistrature della Legazione di Romagna, in cui a rotazione i notai locali, negli anni intorno alla metà del Cinquecento, registravano quotidianamente l'attività della Cancelleria Civile nei Libri d'Atti (Casadio 2006, in particolare 332-336). L'aspetto più rilevante non si trova tuttavia nei documenti stessi o nel loro contenuto, quanto piuttosto nel contenitore: i vari fascicoli su cui i notai annotavano erano infatti rilegati con fogli di reimpiego, che riportano, in moltissimi casi, xilografie di carattere commerciale. Chi scrive sta attualmente lavorando su questo gruppo di immagini, salvatosi quasi per caso, già oggetto nel 2006 di una prima ricognizione a opera di Andrea Donati (Donati 2006). Se la funzione originaria è ancora da definire con certezza, almeno per talune immagini è sicura la relazione con alcune categorie di merci e con luoghi geografici. Mercanti diversi, tra cui tintori e berrettai, ma anche profumieri, si autorappresentano in queste xilografie attraverso immagini, simboli, scritte, adottando un vocabolario visivo che spazia da

quello dell'araldica a quello, più complesso e sottile, del mondo delle imprese. All'interno di un universo di oltre 200 xilografie, ci si concentrerà qui soltanto su alcune di queste immagini, scelte tra quelle che dichiarano esplicitamente il loro luogo di origine e l'attività dei mercanti dietro a esse: la Ferrara estense, innanzitutto, e i suoi tintori e fabbricanti di berrette.

In alcune di queste xilografie, come già accennato, i mercanti scelgono di dichiarare le proprie attività produttive. Tra i più espliciti sotto questo aspetto sono le due categorie sopra citate, che in almeno un paio di casi adottano una strategia comunicativa di sorprendente audacia e modernità. Adottano infatti, o per meglio dire si impossessano, quasi rubano, imprese ben note all'immaginario visivo dell'epoca, sfruttandone la fama e piegandone il significato al proprio fine. Se l'impresa è costituita da una parte figurata e una scritta, le quali si compenetrano e si illuminano a vicenda definendo il significato dell'insieme, al fine di una dichiarazione di intenti o della rappresentazione di chi l'impresa adottava (Centanni 2020), in questi casi il gioco viene volto verso qualcosa che ha molto più in comune con l'odierna pubblicità che con l'immagine che una persona voleva dare al mondo di sé. La parte scritta diviene così un vero e proprio slogan in rima che esalta le qualità del prodotto citato, in una sorta di surreale "carosello" cinquecentesco.



4 | Marca di anonimo fabbricante di berrette, xilografia, 242×245 mm (parte incisa), Ravenna, Archivio di Stato.

È il caso, ad esempio, di un mercante anonimo, che adottando l'impresa di Carlo V delle colonne d'Ercole, sostituisce al motto "plus ultra", l'andare oltre di erculeo memoria, allusivo tanto all'ambizione del sovrano quanto al suo impero esteso oltre i confini mediterranei, un cartiglio che così recita: "BERETE FERARESE TINTE DE / GUADO · FATE DE BONA FACIO[NE] / CHI LE PORTARA SE NE CONTETARA" (Donati 2006, 358, num. 7) (Fig.4). Se l'associazione all'impresa imperiale è ribadita e sottolineata anche dall'aquila bicipite coronata che campeggia tra le colonne, è chiaro che qui il significato originale è stravolto, alludendo piuttosto ad una qualità tale da essere degna dell'imperatore che all'essere effettivamente fornitori della casa imperiale.



5 | *Marca di fabbricante di berrette AV*, xilografia, 230×230 mm (parte incisa), Ravenna, Archivio di Stato.

6 | *Marca di Gian Giacomo de' Gombi*, xilografia, 280×280 mm (parte incisa), Ravenna, Archivio di Stato.

Mira meno in alto, ma comunque a un immaginario visivo altrettanto celebre ed eloquente, un altro mercante di cui conosciamo soltanto le iniziali, AV, che sormontate da una croce costituiscono il suo marchio (Donati 2006, 359, num. 10) (Fig. 5). Questa volta, a essere “saccheggiata” è la marca tipografica dell’impresa editoriale veneziana dei Sessa, la gatta con in bocca il topo, sinonimo di qualità in campo librario (Svoljšak, Kocjan 2016; Zappella 1986, I, 188-189; II, figg. 586-604; sulle marche tipografiche v. Nuovo 2013, 143-194, soprattutto 149, nota 13 sulla fama del marchio dei Sessa). Al motto “Dissimilius infida societas” che si accompagna all’insegna della bottega veneziana si sostituisce, come nell’esempio precedente, lo slogan del mercante: “BERETE · FINE · ARETI · DAME · / EBONA · FACIONE · ECOLOR / FATO · CON GRANDE · RA / GIONE · DA · STAR · IN · LI / ALTRI · SEMPER · AL · PALAGON”. Se il primo stato della matrice, reimpiegato in un fascicolo del 1555, non indica di quale “COLOR” si tratti, una modifica successiva della matrice, attestata dal 1556 in avanti, specifica, accanto al marchio, trattarsi di “TENTE D GVADO”. Di nuovo, la garanzia di qualità offerta dall’assonanza visiva con i Sessa si estende, implicitamente, alle berrette a rete ferraresi prodotte dall’anonimo AV.

Fra le merci dichiarate nelle xilografie, la tintura a base di guado sembra essere una tra le più trattate. È tintore anche Gian Giacomo de’ Gombi, ferrarese, protagonista di più di una xilografia del fondo ravennate (Donati 2006, 358-359). In alcune immagini sceglie di presentarsi semplicemente con il nome e il marchio, in un altro caso opta invece per una soluzione

più raffinata, anche se non innovativa come i due casi sopra citati. Non adotta infatti uno slogan, ma al suo nome e alla sua merce, "TINTE DE GUADO", associa l'immagine del pavone (Donati 2006, 358-359, num. 8) (Fig. 6). Da un lato, c'è l'ovvio accostamento al tema del colore e, dunque, alla tintura, ma dall'altro vi è anche un'altra, più sottile, allusione dovuta all'associazione al pavone come simbolo di eternità, per la presunta immarcescibilità delle sue carni (Réau 1983 [1955], I, 83). L'eternità simboleggiata dal pavone si estende allora anche alla tenuta delle tinte dei Gombi, e l'immagine, ragionevolmente insegna della sua bottega, diviene garanzia di qualità.

Al di là delle strategie comunicative che ogni mercante sceglie per sé e per la sua impresa (nella duplice accezione del termine), è interessante notare quali merci commerciassero, e dove avesse sede la loro attività. I casi sopra citati, che non esauriscono certo il ricco insieme ravennate, riguardano infatti fabbricanti di berrette e tintori di guado, il cui luogo di provenienza è, dichiaratamente, la città di Ferrara. Gli anni in cui queste stampe vengono reimpiegate coprono tutta la seconda metà del Cinquecento, ed è ragionevole supporre che il reimpiego non avvenisse a grande distanza temporale dalla produzione delle carte stesse. Sono ancora, in parte, gli stessi anni in cui la Dianti tiene corte in città, anche se qualche decennio è passato rispetto alla sua ascesa immortalata da Tiziano. Tuttavia, è facile immaginare che parecchie di queste attività economiche, benché magari operate da nomi e botteghe diverse, fossero presenti in città da tempo, avendo raggiunto nel frattempo quell'autocoscienza che gli permise di costruirsi un linguaggio visuale che richiamava quello in voga presso la corte estense (sull'uso delle imprese presso la corte di Ferrara: Di Pietro Lombardi 1997, Di Pietro Lombardi 2004 e soprattutto la recente e completa tesi di dottorato di Galvani 2009). E proprio alla corte estense, allora, si può tornare sulla traccia delle loro attività. O meglio, queste attività ci riconducono alla rappresentazione di sé stessa che dà uno specifico membro di quella corte, la stessa Laura Dianti.

L'Isatis tinctoria, nota comunemente come guado, contiene una sostanza dal forte potere colorante, l'indigotina (Cantoni 1855, I, 93-94; Lepetit 1905, 149), nota fin dall'antichità ma utilizzata prevalentemente in Europa a partire dal XIII secolo (Pastoreau 2008, 17-18 e 69-71). Il suo utilizzo

generò immense fortune a produttori e commercianti per almeno quattro secoli, fino a quando lo sviluppo dei commerci non rese più economica l'importazione dell'indaco, altra pianta dalle note proprietà coloranti proveniente dall'Asia o dall'Africa, il cui potere tintorio è di gran lunga maggiore, così come la stabilità della tinta (Pastoreau 2008, 150-156). Nella Ferrara del Cinquecento, tuttavia, la tintura di guado godeva ancora di un notevole prestigio, come ribadiscono le xilografie ravennati (per la coltivazione del guado in Italia v. Borlandi 1950; per la vicina Romagna: Dal Pane 1932, 10-14; Bolognesi 2003, 145-148; Turchini 2003, 254 e 260). I mercanti propagandano infatti, assieme alla loro attività, la bellezza e la tenuta del colore ottenuto dal proprio guado: un blu azzurro esattamente come quello che indossa, orgogliosamente, Laura Dianti ritratta da Tiziano. Non solo dunque il blu simbolico, lieto e allegro, simbolo mariano, d'amore, o di "pensiero elevato" a seconda delle fonti (Woods-Marsden 2007, 57; Engel 2019, 20), ma anche un blu fisico, reale, prodotto delle industrie ferraresi del tempo.

La stessa Laura esibisce nel ritratto una ricchissima acconciatura, nota come *capigliara*, sorta di evoluzione del *balzo*, spesso in passato equivocata per un turbante (si pensi alla cosiddetta *Schiava turca* di Parmigianino, o alla stessa Dianti citata negli inventari imperiali secenteschi) (Gnignera 2010, 15-33 per il balzo, 51-55 per la capigliara). Elemento di gran moda introdotto da Isabella d'Este (Venturelli 2003, 105), si componeva di un intreccio di capelli e nastri, spesso contenuto da una rete in stoffe o filati preziosi. Non è affatto scontato che le berrette a reti pubblicizzate dai mercanti attraverso le loro xilografie facciano riferimento esattamente a questo, ma la genealogia della Dianti, quando ancora era Laura Boccacci, era legata a doppio filo a quel mondo, da cui provenivano lei stessa e il padre "berettaro, cioè che faceva fare de quelle berrette all'agucchia che anticamente si portavano di lana e si chiamavano berette di panno" (ASMo, CeS, b. 396, fascicolo 2046.VI/2, cc. 31-34, trascritto e riportato in Marchesi 2015, 36-37): di nuovo, si intrecciano simbolo e realtà: i legami, politici sociali e familiari, segnati dall'acconciatura alla moda (Welch 2009, 243-260), e le contemporanee manifatture locali.

Ora, è improbabile che, all'apice del suo personale *cursus honorum*, Laura Dianti scegliesse di farsi ritrarre da Tiziano in relazione a quella che era la

sua umile provenienza, tra tintori e berrettai, e non a caso le sue vesti richiamano piuttosto i donativi del principe che, come visto, comprendevano anche “zoglie, cose preziose, veste” (ASMo, CeS, b. 394, sottofascicolo 2046.I/5, Recapiti relativi a Laura Eustochia Dianti, citato e trascritto in Marchesi 2015, 40-41). Così come è possibile che la sua veste fosse tinta con il ben più prezioso indaco, anziché con il più comune guado (ma è curioso che per realizzarla nel dipinto sia stata utilizzata azzurrite, in luogo del più costoso blu oltremarino: Bestor 2003, 644, nota 56). Ciò che comunque conta è l’esibizione del lusso, lasciando magari spazio a una certa ambiguità: chi avesse voluto, poteva vedere una preziosa tintura importata, ma è decisamente tentante l’ipotesi di leggere nel ritratto di Laura - un ritratto ufficiale in veste di principessa estense in pectore, e dunque di signora di Ferrara di fatto - anche l’immagine, se non di quella stessa città, almeno del meglio della sua economia sontuaria. O quantomeno, senza dover per forza scomodare per lei un ruolo quasi da influencer ante litteram (che forse più si addice a un’altra estense, la cognata in pectore Isabella), vedere in lei anche una donna consapevole e contemporanea, vestita secondo i gusti e le possibilità dei suoi tempi e, soprattutto, dei suoi luoghi.

Si tratta di ipotesi non dimostrabili, che pure non hanno nessuna pretesa di sostituirsi a quanto già detto intorno al ritratto di Laura Dianti. Il ritratto, del resto, è un dispositivo complesso, che ben si presta (come d’altronde in generale l’opera d’arte) a molteplici interpretazioni, senza necessariamente cadere in contraddizione con sé stesso. Così, l’azzurro potrà essere una velata allusione alla purezza mariana, pur rappresentando il meglio dell’artigianato di lusso ferrarese, o il *balzo* legarla alla sua città, alle sue origini, ma anche alla sua nuova famiglia, raccogliendo l’eredità modaiola di un’altra estense come Isabella, sorella di Alfonso e marchesa di Mantova (sull’uso politico della moda e delle acconciature come esplicitazione di rapporti, alleanze e parentele v. Welch 2009, 256-260).

Non vi è, al momento, prova diretta di queste supposizioni. Prova che magari attende di essere ritrovata tra le carte relative alla Dianti conservate nell’Archivio Estense di Modena (gli inventari dei guardaroba, tuttavia, privilegiano spesso la biancheria alle testimonianze di abiti femminili, come nel caso degli inventari dei Gonzaga di Mantova: Ferrari 2011, 97). Il

suo ritratto rappresenta in primis l'immagine di sé stessa e del suo status: Laura Dianti promuoveva innanzitutto il suo ruolo, così come i mercanti ferraresi promuovevano il loro. Ma l'intreccio delle loro rappresentazioni illumina una nuova sfaccettatura di quel gioiello rinascimentale che è il ritratto di Laura Dianti di Tiziano, impresa (e qui il termine calza a pennello, in ogni suo significato) della carriera di una donna, di una corte, di una città, di un mondo complesso quale è il Rinascimento.

Bibliografia

Fonti

Giovio 1553

P. Giovio, *La vita di Alfonso da Este duca di Ferrara [...] tradotta in lingua toscana da G. Gelli fiorentino*, Firenze 1553.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648.

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti [...]*, Firenze 1568.

Vecellio 1590

C. Vecellio, *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venezia 1590.

Studi

Bentini 2004

J. Bentini (cur.), *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Bestor 2003

J.F. Bestor, *Titian's portrait of Laura Eustochia: The Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page*, "Renaissance Studies" y. 17 (2003), 628-673.

Bolognesi 2003

D. Bolognesi, *Uomini e terre di Romagna. Saggi di storia rurale (secoli XVI-XIX)*, Cesena 2003.

Borlandi 1949

F. Borlandi, *Note per la storia della produzione e del commercio di una materia prima: il guado nel medioevo*, in *Studi in onore di Gino Luzzatto*, 1-4, Milano 1949-1950, 1 (1949), 297-324.

Burgess Williams 2005

A. Burgess Williams, "Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori": *Artistic Patronage at the Court of Alfonso I d'Este, Duke of Ferrara*, Ph.D. Dissertation, University of California, a.y. 2005.

Cantoni 1855

G. Cantoni, *Trattato completo di agricoltura*, Milano 1855.

Casadio 2006

A. Casadio, *L'archivio amministrativo e giudiziario della Legazione*, in A. Turchini (cur.), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 329-347.

Castelnuovo 2006

E. Castelnuovo, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in N. Spinosa (cur.), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Napoli 2006, 28-35.

Centanni 2020

M. Centanni, *Con il corpo e con l'anima. La sintassi ossimorica dell'impresa rinascimentale. Il dialogo teorico tra Paolo Giovio e Girolamo Ruscelli (1555-1566)*, dans H. Casanova-Robin, F. Furlan, H. Wulfram (éd.), *Serio ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme*, Paris 2020, 199-231.

Cook 1905

H. Cook, *The True Portrait of Laura de' Dianti by Titian*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs" y. 30 (1905), 7, 449-451; 454-455.

Crowe, Cavalcaselle 1877

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 1-2, Firenze 1877-1878, 1 (1877).

Dal Pane 1932

L. Dal Pane, *La Romagna dei secoli XVI e XVII in alcune descrizioni del tempo*, Bagnacavallo 1932.

Di Pietro Lombardi 1997

P. Di Pietro Lombardi, *Le imprese estensi come ritratto emblematico del Principe*, in R. Iotti (cur.), *La corte di Ferrara*, Modena 1997, 183-231.

Di Pietro Lombardi 2004

P. Di Pietro Lombardi, *Gli Este e i loro più significativi emblemi*, in J. Bentini (cur.), *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, 81-87.

Donati 2006

A. Donati, *Xilografie del Cinquecento nell'archivio giudiziario della Legazione di Romagna in Archivio di Stato di Ravenna*, in A. Turchini (cur.), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 349-401.

Engel 2018

S. Engel, *Tizians Porträt der Laura Dianti. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident*, "Image" y. 28 (2018), 111-145.

Engel 2019

S. Engel, *Titian's Portrait of Laura Dianti: Appropriation and Transformation between Orient and Occident*, "Studi tizianeschi" a. 10 (2019), 9-33.

Ferrari 2011

D. Ferrari, *Arredi tessili e abbigliamento alla corte dei Gonzaga nella prima metà del Cinquecento*, in D. Ferrari, S. Marinelli (cur.), *Scritti per Chiara Tellini Perina*, Mantova 2011, 95-112.

Fletcher 2006

J.M. Fletcher, *La sembianza vera. I ritratti di Tiziano*, in N. Spinosa (cur.), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Napoli 2006, 36-50.

Galvani 2009

I. Galvani, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: "imprese" e simboli alla corte di Ferrara*, tesi di dottorato, Università di Ferrara, a.a. 2009.

Gentili 1995

A. Gentili, *Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali*, in M.G. Bernardini (cur.) *Tiziano. Amor sacro e amor profano*, Milano 1995, 82-105.

Gentili 2010

A. Gentili, *Le belle in maschera*, in V. Merlini, D. Storti (cur.), *Tiziano a Milano. Donna allo specchio*, Milano 2010, 21-29.

Gnignera 2010

E. Gnignera, *I soverchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*, Siena 2010.

Jenkins [1947] 1977

M. Jenkins, *Il ritratto di stato [The State Portrait, New York 1947]*, Roma 1977.

Justi 1899

C. Justi, *Laura de' Dianti*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" J. 20 (1899), 183-192.

Kaplan 1982

P.H.D. Kaplan, *Titian's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture*, "Antichità viva" a. 21 (1982), 11-18.

Lawner 1988

L. Lawner, *Le Cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano 1988.

Lepetit 1905

R. Lepetit, *Manuale del tintore*, Milano 1905.

Marchesi 2015

A. Marchesi, *L'illustrissimo bastardo di Casa d'Este: don Alfonso di Montecchio (1527-1587). Vicende di un principe malnoto, tra episodi di committenza e strategie mecenatesche*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015.

McGrath 2002

E. McGrath, *Lodovico il Moro and his Moors*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" y. 65 (2002), 61-94.

Nuovo 2013

A. Nuovo, *The Book Trade in the Italian Renaissance*, Leiden 2013.

Pastoreau 2008

M. Pastoreau, *Blu. Storia di un colore*, Milano 2008.

Réau [1955] 1983

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, [Paris 1955] New York 1983.

Rogers 1988

M. Rogers, *The Decorum of Women's Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Female Beauty in Sixteenth-century Paintings*, "Renaissance Studies" y. 2 (1988), 47-88.

Svoljšak, Kocjan 2016

S. Svoljšak, U. Kocjan, *The Cat as a Printer's Trademark: the Case of the Sessa Family*, "The Papers of the Bibliographical Society of America" y. 110 (2016), 95-116.

Turchini 2003

A. Turchini, *La Romagna nel Cinquecento, Romagna Illustrata*, 1-3 Cesena 2003, 2.

Venturelli 2003

P. Venturelli, *I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty*, in C. M. Belfanti, F. Giusberti (cur.), *Storia d'Italia. Annali 19. La Moda*, Torino 2003, 83-116.

Welch 2009

E. Welch, *Art on the Edge: Hair and Hands in Renaissance Italy*, "Renaissance Studies" y. 23 (2009), 241-268.

Wethey 1971

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, The Portraits*, 1-3, London 1969-1975, 2 (1971).

Woods Marsden 2007

J. Woods Marsden, *The Mistress as Virtuous: Titian's Portrait of Laura Dianti*, in J. Woods-Marsden (ed.), *Titian: Materiality, Likeness*, istoria, Turnhout 2007, 53-69.

Zappella 1986

G. Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano 1986.

English abstract

The portrait of Laura Dianti painted by Titian has been the subject of different looks throughout its history, becoming from time to time the portrait of a concubine, a mistress, a wife, of an exotic beauty. The details of her clothing were interpreted accordingly, under the lens of decorum, virtue, exoticism. Thanks to some woodcuts linked to ferrarese manufacturers preserved in the State Archive of Ravenna, we can add a new reading of the painting, which shows a Laura Dianti dressed in the best productions of local manufacturers, some of which are intimately linked to her own history. Not so much Laura Dianti as an ante litteram influencer, but as a woman representing the fashion and the taste of her times and places.

keywords | Laura Dianti; Tiziano; Woodcut; Ferrara; Portrait; *Guado*; *Berrette*.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

La prova e il perdono

Il sacramento della Riconciliazione nel ciclo veronesiano per San Nicolò dei Frari: una lettura iconologica

Maria Bergamo

Ἡ θλίψις ὑπομονὴν κατεργάζεται,
ἡ δὲ ὑπομονὴ δοκιμὴν, ἡ δὲ δοκιμὴ ἐλπίδα.

La tribolazione produce pazienza,
la pazienza produce una provata virtù,
e la provata virtù produce speranza.
San Paolo, *Lettera ai Romani* 5, 3-4

Introduzione

Il *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, eseguito da Paolo Veronese intorno al 1582 e parte dell'importante ciclo della perduta chiesa di San Nicolò della Lattuga ai Frari è un'opera molto conosciuta nel catalogo del *pictor celeberrimus*, ma in realtà poco studiata (Aikema 2014, 250). Il dipinto presenta un *hapax* iconografico nella produzione della bottega veronesiana e, in senso più lato, nella pittura veneziana del Cinquecento. L'analisi proposta in questo contributo non affronta questioni di stile veronesiano, ma propone invece un'interpretazione iconologica incentrata sul significato religioso e catechetico dell'opera.

I due episodi della vita di Cristo rappresentati nel grande telerò sono narrati nei Vangeli sinottici come consequenziali e pertanto la loro presenza congiunta potrebbe sembrare una semplice e logica illustrazione del testo (*Mt* 3, 13-17; 4, 1-11; *Mc* 1, 9-13; *Lc* 3, 21-22; 4, 1-13). Il tema del Battesimo e della salvezza erano d'altra parte estremamente attuali in quegli anni in cui l'arte aveva il compito di diffondere e istruire i fedeli sui dettami del Concilio di Trento da poco conclusosi.



1 | Paolo Caliari detto Veronese, *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, ex Venezia, San Nicolò della Lattuga, 1582, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.

Tuttavia, dalle discrepanze iconografiche con la tradizione figurativa e dal confronto con i testi biblici emerge un più profondo valore ermeneutico. Se poi si inserisce il dipinto nel contesto originale e lo si pone in relazione con il telerò che gli era immediatamente soprastante e con cui era collocato *en pendant*, la *Lavanda dei piedi* e *Ultima cena* di Benedetto Caliari, il significato del quadro – di entrambi i quadri – esce dalla dimensione della mera narrazione per coinvolgere il campo esegetico, catechetico e liturgico. Perché, in secondo piano, nascosto tra i due episodi del Battesimo e della Cena eucaristica, che corrispondono ai due sacramenti principali della Chiesa cristiana, vi è un terzo sacramento, rifiutato dai riformati luterani e in difesa del quale il Concilio aveva ingaggiato una dura battaglia: il sacramento della Riconciliazione dei peccati, comunemente detto Confessione.

La mia tesi è che, in una dimensione catechetica di *imitatio Christi*, tra la Tentazione subita da Gesù e la Lavanda dei piedi, il fedele potesse ‘vedere’ il sacramento della Riconciliazione, e di conseguenza ammettere la propria caduta nel peccato e la necessità di essere purificato, cioè di confessarsi e di ricevere il perdono.



2 | Benedetto Caliari, *Ultima cena e Lavanda dei piedi*, ex Venezia, San Nicolò della Lattuga, 1582, olio su tela, Venezia, Santi Giovanni e Paolo, Cappella del Rosario.

Come provare questa ipotesi? Non certo andando in caccia di un documento nel quale sia esplicitato che Veronese volesse dipingere esattamente questo tema: com'è noto, i casi in cui abbiamo fonti scritte sui progetti iconografici, ma anche soltanto sui *desiderata* dei committenti o sulle intenzioni dell'artista, sono rarissimi. Siamo pertanto in una condizione di "assenza di prove"; condizione che, sarà bene ricordarlo, è spesso l'argomento critico principe addotto come critica metodologica alla disciplina dell'Iconologia e alla teoria ermeneutica dell'immagine. In questo caso, dunque, non si possono invocare prove certe, e neppure un paradigma indiziario (secondo la nota definizione di Carlo Ginzburg): siamo davanti a una costruzione retorica, all'utilizzo dell'immagine nel suo valore più specificatamente referenziale e comunicativo, al dispiegarsi del potere della sua sintesi iconica. La "prova" pertanto coincide con la correttezza dell'argomentazione dello studioso, con l'utilizzo sorvegliato degli strumenti metodologici che possono smentire o garantire la plausibilità della tesi.

La Prova: breve esegesi biblica

La "virtù provata" della citazione in esergo (*Rm* 5, 3-4), contenuta nell'epistola che tradizionalmente apre il *corpus* di san Paolo - la *Lettera ai Romani* è lo scritto paolino più lungo e strutturato, quasi certamente

composto come ultimo e come sintesi della teologia dell’Apostolo – viene ritradotta nella nuova versione in italiano della Bibbia (CEI 2020) con “esperienza”. Nemmeno questa nuova versione riesce però a restituire il doppio valore del greco δοκιμή, ‘prova’, che ha la stessa radice dell’aggettivo δοκιμός, che significa ‘approvato’, ‘in evidenza’, e perciò ‘famoso, illustre’: etimo e significato del termine greco sono sovrapponibili al termine che in lingua inglese designa la prova: *evidence*. La fede esperita, ‘provata’, è quella del giusto “saggiato come oro nel crogiuolo” (*Sap* 3, 5) e pertanto degno di Dio.

Diversa, anche se radicata agli eventi della vita di un uomo, è invece la prova intesa come tentazione (in greco si utilizza il verbo ἐκπειράομαι ‘tentare, mettere alla prova’) del Diavolo accusatore che fin dalle origini “come leone ruggente va in giro cercando chi divorare” (*1Pt* 5,8): l’esperienza della prova-tentazione nella vita del fedele non è semplicemente di ordine morale, ma è “dramma religioso e storico, perché fa giocare la nostra libertà nel tempo, di fronte a Dio e a Satana” (Léon-Dufour [1970] 1980, 939). Ancora san Paolo parla della strenua battaglia che l’uomo deve intraprendere in difesa della sua fede, che “non è contro creature di sangue e di carne, ma contro gli spiriti del male che abitano questo mondo di tenebra” (*Ef* 6, 12).



3 | *Le tre tentazioni di Cristo*, XII secolo, mosaico, Venezia, Basilica di San Marco, archivoltato del transetto sud.

Un terzo tipo di prova è quella chiesta dal Diavolo a Gesù sul pinnacolo più alto del Tempio, nell'episodio delle Tentazioni: la dimostrazione evidente e inequivocabile della sua divinità con un atto plateale, come gettarsi e planare miracolosamente sopra ali di angelo sulla spianata del Tempio di Gerusalemme. Sottintesa a questa provocazione è evidentemente la tentazione più grande: la sfiducia nel Padre, il rigetto del piano di salvezza che passa per il Calvario, e – secondo la Patristica – il rifiuto della sofferenza, della vera prova. Per questo Gesù risponde: “Non tentare il Signore tuo Dio”, utilizzando la stessa locuzione che nell'Antico testamento ricorre come accusa all'atteggiamento di sfiducia e ricatto verso Dio del popolo di Israele nel suo vagabondaggio nel deserto.

Allora il popolo protestò contro Mosè e disse: “Dacci dell'acqua da bere”. Mosè rispose loro: “Perché protestate contro di me? Perché tentate il Signore?” [...]. Così a quel luogo mise il nome di Massa e Meriba a causa della protesta dei figli d'Israele, e perché avevano tentato il Signore, dicendo: “Il Signore è in mezzo a noi, sì o no?” (Es 17, 2-7).

Il vero peccato è la richiesta del miracolo, della prova, dell'evidenza, del segno concreto e inoppugnabile che l'uomo infedele, o il Diavolo in persona, chiede a Dio. Ma Cristo risponde duramente a chi esige questo da lui: “Una generazione incredula e perversa chiede un segno, ma nessun segno le sarà dato tranne il segno di Giona” (Lc 11, 29; Mt 16, 4) (che è prefigurazione della morte e resurrezione di Cristo). La mera attestazione materiale, il segno (in ebraico 'ot) è infatti poca cosa rispetto a ciò che viene davvero chiesto dal messaggio evangelico: la *metanoia*, la conversione, come atto attivo di trasformazione ermeneutica, gnoseologica e ontologica. “Perché mi hai visto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!”, dice Gesù all'incredulo Tommaso (Gv 20, 29).

Nella vita di un fedele cristiano – o meglio, dell'*homo religiosus* in generale – la prova è uno degli elementi costitutivi della fede stessa. In una prospettiva metafisica e teleologica, immerso nel “tempo che resta” (di agambiana definizione), l'uomo concepisce la vita come un cammino per conoscere se stesso e entrare in relazione con Dio. È – leggendo le parole dei mistici – una dimensione esistenziale, profonda, fatta di incontri e allontanamenti, dubbi e consolazioni, che parte dal riconoscimento della

propria bassezza per lasciarsi poi sollevare dalla grazia (Weil [1948] 2014). L'oscurità della "notte" di san Giovanni della Croce è esperienza necessaria perché prodromica alla teofania, alla visione luminosa (Bergamo 2012). Il fedele deve avere quindi uno spirito puro, occhi che sappiano leggere e interpretare i simboli e i fatti della realtà per costruire il proprio personale discorso con Dio. E le immagini, in questo procedimento, sono assolutamente importanti.

La variante iconografica: il *Battesimo e le Tentazioni di Cristo* di Paolo Veronese

Ma torniamo all'opera di Veronese: come abbiamo evidenziato in premessa, la presenza in una stessa tela dei due episodi della vita di Cristo è desueta, ma consequenziale al testo originante. Dal punto di vista visivo, tuttavia, nella tela veronesiana sono presenti alcune discrepanze iconografiche, scarti retorici che appaiono molto significativi.

Ciò che appare immediatamente evidente è la totale alterazione compositiva della scena del Battesimo, sia se confrontata con l'immagine canonicamente codificata – come nei mosaici della Basilica di San Marco – sia se collocata nel catalogo dell'autore stesso, che del medesimo soggetto ha realizzato molti esemplari (Aikema 2014, 250; Pilo 1990).



4 | *Battesimo di Cristo*, XIV secolo, mosaico, Venezia, Basilica di San Marco, Battistero.

5 | Veronese *Battesimo di Cristo*, 1580 ca., olio su tela, Firenze, Palazzo Pitti.

6 | Veronese, *Battesimo di Cristo*, 1561, olio su tela, Venezia, Redentore, dettaglio.

Il primo elemento discordante con la tradizione è innanzitutto la perdita dell'assialità verticale, che è la trasposizione figurativa del legame Cielo-Terra del Figlio, della discesa della natura divina incarnata nella umana. L'asse Padre > Spirito-Colomba > Figlio del Battesimo inteso come Epifania, e come tale festeggiato il 6 gennaio dalla Chiesa ortodossa, è il fondamentale innesco della processione trinitaria: qui tradotta in complicate prospettive oblique e voli d'angelo tra le fronde.

Sempre in questo senso, anche la postura di Giovanni è una variante importante: inginocchiato, risulta più in basso di Cristo, deviando dalla tradizione che pone sempre Gesù nel punto più profondo del Giordano, a rievocare simbolicamente la concordanza tra Battesimo e Discesa agli Inferi. Come dicono i Padri: "Colui che è nella notte più non vede e chi, invece, è nel giorno vive la luce, così nella immersione, come nella notte, nulla vedete, ma nella emersione di nuovo vi trovate come nel giorno. Nello stesso tempo siete morti e rigenerati. Quest'acqua salutare fu la vostra tomba e la vostra madre" (Cirillo da Gerusalemme, *Catechesi mistagogiche* 2, 4). Il Battesimo introduce Cristo alla sua vita pubblica ed è la sua prima manifestazione teofanica, ma prelude già al suo sacrificio; è la *kenosi* che vede Dio abbassarsi e scendere attraverso l'acqua-Morte fino al punto infimo dell'umanità (*Fil* 2, 5-11). Il Battista inoltre non sta versando l'acqua sul Messia, ma sembra stia sollevando la coppa, nell'attimo immediatamente precedente o seguente l'azione, mentre Gesù è colto probabilmente nell'atto di benedire l'acqua stessa (Passarelli 2000, 123-146).

A questo punto emerge la discrepanza più grande, ovvero lo sguardo che Cristo alza verso la visione dei cieli aperti e verso la colomba divina: tradizionalmente Gesù è mostrato stante, immerso nell'acqua, con il volto iconicamente e teofanicamente frontale, oppure umilmente inchinato verso Giovanni, in atto di riverente penitenza. Alcune interpretazioni ritengono che Veronese non voglia rappresentare il Battesimo, bensì l'attimo dopo, la Teofania, seguendo testualmente i Vangeli che concordano nel raccontare che i momenti dell'azione sono due (Cope 1979, 172; Cocke 2001, 129; Rosand 2012, 405).

E, uscendo dall'acqua, vide aprirsi i cieli e lo Spirito discendere su di lui come una colomba. E si sentì una voce dal cielo: "Tu sei il Figlio mio

prediletto, in te mi sono compiaciuto" (*Mc* 1, 10-11; e paralleli *Mt* 13, 16; *Lc* 3, 21).

Quello che conta in ogni caso è l'accentuazione della dimensione spirituale del Sacramento: se sembrava perduta con lo spostamento dell'asse verticale, è invece sottolineata dall'espressione estatica di Gesù che enfatizza proprio l'apparizione numinosa e la discesa dello Spirito in forma di colomba. La necessaria unione tra battesimo per acqua e per spirito profetizzata dal Battista – "Io vi battezzo con acqua, ma verrà Colui che battezza con Spirito santo e fuoco" (*Mt* 3, 11) – si è finalmente compiuta.

Oltre ai valori del sacramento del Battesimo come lavacro lustrale di purificazione e pentimento, si evidenzia la rinascita spirituale e l'unione con Cristo: sempre secondo le parole di san Paolo, la discesa dello Spirito santo è il pegno della salvezza eterna, ed è sigillo della fratellanza con Gesù Cristo: "Non sapete che quanti siamo stati battezzati in Cristo Gesù siamo battezzati nella sua morte? Per mezzo del battesimo siamo dunque stati sepolti insieme a lui nella morte, perché come Cristo fu risuscitato dai morti, così anche noi possiamo camminare in una vita nuova" (*Rm* 6, 3-4). Il Battesimo, suggello simbolico della fede, crea una "nuova creatura", un "uomo nuovo" che vive secondo lo Spirito e non secondo la carne.

La predicazione degli Apostoli procede nei secoli, fino alla contemporaneità: "Pentitevi e ciascuno di voi si faccia battezzare nel nome di Gesù Cristo, per la remissione dei vostri peccati, dopo riceverete il dono dello Spirito santo" (*At* 2, 38). E bellissime sono le descrizioni di Cirillo da Gerusalemme degli antichi riti dei neofiti cristiani:

Battezzáti nel Cristo e di Lui rivestíti siete divenuti conformi al Figlio di Dio. Infatti Dio che ci ha predestinati all'adozione a figli, ci ha resi conformi al corpo glorioso di Cristo. Ormai divenuti partecipi di Cristo, siete naturalmente chiamati Cristí. Di voi dice il Signore: "Non toccate i miei Cristí". Siete divenuti Cristí ricevendo il sigillo dello Spirito santo. Tutto si è compiuto in voi figuratamente, poiché siete le immagini di Cristo (*Catechesi mistagogiche* 3, 1).

Nel quadro di Veronese è molto forte la componente imitativa, ovvero di contestualizzazione nella liturgia del tempo, ben riconoscibile dal pubblico dei suoi contemporanei. Infatti, la benedizione di Gesù all'acqua lustrale fa immediatamente pensare al rito celebrato nella Chiesa, che attraverso i segni sacramentali lega indissolubilmente il cristiano al suo Dio. "Un solo corpo, un solo spirito, una sola speranza, un solo Signore, una sola fede, un solo battesimo" (Ef 4, 4-5). In un procedimento di *imitatio Christi*, il fedele rivive il battesimo, l'eucarestia, la morte e resurrezione di Gesù per il tramite dei gesti simbolici perpetuati nella liturgia – liturgia che, contrariamente a quanto accusavano i riformati protestanti, poteva davvero "aprire i cieli".

Inoltre, lo sguardo verso l'alto, l'espressione estatica e dolente, la dimensione ascensionale, lo squarcio dei cieli, la luce e la visione quasi personale, sono le caratteristiche di tutte le opere tardocinquecentesche che rappresentano i martirii dei santi: è la rappresentazione della "morte bella" nella quale il santo durante il supplizio vede già la sua vittoria (Di Monte 2000; Stoichita 2002). Queste erano fortemente patetiche, e coinvolgevano lo spettatore perché rappresentavano insieme la morte e la resurrezione, la fine e l'inizio, la speranza nel dolore, e quindi avevano un grande valore catechetico. Questo dato di contesto religioso e culturale, dal punto di vista retorico, aggiunge ancora qualcosa al telero di Veronese, ovvero il carattere, appunto, imitativo, che lo disloca dalla semplice narrazione verso la precisa tipologia di quadro esortativo diffuso proprio in ambito post-tridentino (sul rapporto tra le immagini e il Concilio di Trento si veda la bibliografia tematica in calce, in particolare gli importanti contributi presentati all'ultimo convegno sul tema in Lydia Salviucci Insolera 2016).



7 | Herman Jansz Müller, *Battesimo di Cristo*, 1567-1570 ca., bulino (da: *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700: Gerard van Groeningen*, 1, 1997, 98, n. 65).

Anche la rappresentazione delle Tentazioni si inserisce in questa dinamica, rendendo esplicita la correlazione tra la redenzione battesimale e la possibilità di perderla con la tentazione e il peccato. E sono probabilmente tale istanza teologica e tale necessità ermeneutica che spingono Veronese – con una scelta compositiva per lui inusuale – alla ripetizione del soggetto (Cristo) in un unico dipinto. La scena è posta in piano arretrato, in lontananza e minor dimensione, allineandosi con il tipo iconografico contemporaneo (particolarmente interessante e da approfondire è la somiglianza con un’incisione di Herman Jansz Müller datata tra il 1567 e 1560, in Germani 2009). In una radura boschiva da cui si domina la città con i suoi templi e edifici ‘all’antica’, una figura incappucciata sembra fermare Gesù diretto verso Gerusalemme per offrirgli un pane. L’ambiguo personaggio solo da vicino svela, per il dettaglio della mano artigliata, la sua natura inequivocabilmente diabolica. Il testo evangelico parla in effetti di un deserto, ma è ben noto il parallelismo simbolico dei due luoghi: “La foresta nell’Occidente medievale è l’equivalente di quello che in Oriente significa il deserto” (Le Goff 1985). Le tre tentazioni, come ormai era uso nelle immagini cinquecentesche, sono metonimicamente contratte nella prima, quella del pane, anche se le altre due sono evocate con raffinatezza nell’alto panorama – “e portatolo in un alto luogo” – e nel pinnacolo del Tempio che si staglia netto contro lo sfondo.

Appare evidente la rappresentazione *in figura* della lotta che ogni cristiano, rinnovato dal battesimo, deve intraprendere per mantenere lo Spirito e difendere la fede ricevuta, sempre minacciata dagli attacchi della

carne, del mondo e del demonio. La battaglia per la difesa dello Spirito e per la salvezza della propria anima è accesa: “Rivestitevi dell’armatura di Dio, per poter resistere alle insidie del diavolo” (Ef 6, 11); e segna la vita di ogni fedele, da Evagrio Pontico del IV secolo al *best seller* tardo cinquecentesco di Lorenzo Scupoli, *Il combattimento spirituale*:

Necessariamente conviene che con ogni prontezza d’animo ti prepari a questa battaglia: infatti la corona non si dà se non a quelli che combattono valorosamente (Scupoli 1589, 1).

Questa tensione spirituale, questa carica patetica con cui il messaggio cristiano – insieme mistico e didascalico – viene trasmesso, è direttamente proporzionale all’urgenza con cui la Chiesa sente la necessità di esplicitare la propria rinnovata dottrina attraverso le immagini.



8 | Veronese, *Conversione di san Pantalon*, 1587, olio su tela, Venezia, San Pantalon, dettaglio.

9 | Veronese, *Sacrificio di Marco Curzio*, 1550, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dettaglio..

10 | Veronese, *Agonia di Cristo nell’Orto*, 1583, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

11 | Veronese, *Battesimo e Tentazioni di Cristo*, 1582, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

12 | Veronese, *Maddalena penitente*, 1583, olio su tela, Parigi, musée du Louvre, dettaglio.

Il pendant: la *Lavanda dei piedi* e *Ultima cena* di Benedetto Caliari

Nella descrizione del grandioso ciclo di pitture di San Nicolò della Lattuga tutte le fonti definiscono i due quadri come correlati, posti alla destra dell’altare, il *Battesimo e Tentazioni* di Paolo sotto, e sopra l’*Ultima Cena e Lavanda dei piedi* di Benedetto (Ridolfi 1648, 332; Sansovino, Martinoni 1663, 194-195; Boschini 1664, 314-317; Zanetti 1771, 185; 266). Gli studi critici dedicati alla serie della distrutta chiesetta sono pochi: i quadri dispersi nei vari musei e istituzioni internazionali sono stati oggetto di attente analisi, ma è stata trascurata la ricomposizione e visione dell’intero

complesso, che offre invece uno straordinario esempio di programma decorativo unitario (importante è l'attenta analisi documentaria del fondo conservato all'Archivio di Stato di Venezia svolta da Andrea Erbošo nel 2014; si vedano inoltre Augusti Ruggeri 2011; Cocke 2001; Cope 1977; Schulz 1968).

Il ciclo comprendeva tele per il soffitto, altare, presbiterio e cappelle laterali: si parla di un'ottantina di dipinti realizzati da Paolo con la collaborazione di tutta la sua bottega, dalla famiglia Caliari con Benedetto, Carlo e - secondo alcuni - Gabriele, fino a Jacopo Palma il Giovane, Alvise Dal Friso, Marco Vecellio e Paolo Fiammingo. Scriveva Rodolfo Pallucchini: "Rispetto all'ultima attività veronesiana tale complesso decorativo corrispondeva a quella che era stata la decorazione della chiesa di San Sebastiano nella giovinezza, ma a San Nicolò era presente anche tutta la scuola" (Pallucchini 1984, 146). Non appare pertinente affrontare qui il tema del sistema di lavoro delle grandi botteghe veneziane del Cinquecento, anche se il loro studio, proprio nel comprendere la capacità di gestione, controllo e suddivisione del lavoro tra il maestro e i suoi collaboratori, ha permesso di rovesciare e innovare tanta parte della storiografia critica sui sacri maestri come Tiziano, Tintoretto e Veronese, persa tra attribuzionismi e stilismi (si vedano come esempi Tagliaferro 2009; Dalla Costa 2014 e 2016). Ma è importante capire anche come nella creazione di un ciclo come questo si doveva pensare a un programma iconografico unitario, suddiviso tra i diversi spazi della chiesa, che rispondesse alle esigenze liturgiche, alle diverse devozioni e committenze che animavano la comunità. Michel Matile nello studio sui cosiddetti *pendant* o "quadri compagni" chiarisce come la collocazione museale, che annulla ogni rapporto concettuale con il contesto in cui e per cui i quadri erano creati, influisce moltissimo anche sulla percezione e comprensione dell'opera stessa da parte nostra. Nell'estetica cinquecentesca nessuna regola imponeva a un'unica mano la realizzazione di un ciclo, perché l'unitarietà non stava tanto nella totale omogeneità formale quanto nella relazione tra spazio-funzione: "Due pareti contrapposte da decorare richiedevano rigide norme di simmetria, formato, tecnica, personaggi, corrispondenze di contenuti e composizione" (Matile 1996, 185). In questo senso si comprende la relazione tra i due dipinti in analisi, l'uno vero *pendant* dell'altro.

Il quadro di Benedetto Caliari è dal punto di vista compositivo simile a quello del fratello, e se inverte la relazione tra primo e secondo piano è – ancora una volta – corretto dal punto di vista narrativo: la *Lavanda* che compare a sinistra più arretrata è un episodio antecedente la scena principale, l'*Ultima cena*. L'episodio è narrato solo nel Vangelo di Giovanni ed è l'inizio della Passione: quando si ritrovano per festeggiare la *Pesach* ebraica, "Gesù si alzò da tavola, depose le vesti e, preso un asciugatoio, se lo cinse attorno alla vita. Poi versò dell'acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con l'asciugatoio di cui si era cinto (Gv 13, 1-18)".

Molto interessante è la soluzione spaziale che Benedetto trova per rappresentare la doppia presenza dei personaggi in un unico ambiente chiuso: una sorta di monumentale portico a L, nel quale i due gruppi ruotano di 90°. Cristo e i suoi apostoli sono raffigurati frontalmente intorno alla tavola a destra, ma la stessa compare di scorcio a sinistra, visibile nello spigolo a cui si appoggia lo scalzo e intorpidito Pietro (Erboso 2014, 95).

L'iconografia tardo cinquecentesca della *coena Christi* è – come ampiamente studiato – legata al dibattito religioso sul sacramento dell'Eucarestia attivato dai Riformisti, proseguito nelle sessioni conciliari, e poi diffuso capillarmente nella pratica e devozione popolare tramite un'educazione catechetica, liturgica, e pure visiva. La consapevolezza delle forme e delle strategie del linguaggio artistico e simbolico, della forza persuasiva, fascinatrice e comunicativa dell'immagine, è in questo periodo ai massimi livelli: con straordinari artifici di retorica visiva (Gentili 2006) gli episodi salienti dei Vangeli vengono riassunti in strane crasi narrative, mascherati in affollati conviti, o evocati come esegesi da episodi veterotestamentari (Peria 1997; Mason Rinaldi 1990; Prodi 1965). Benedetto dipinge centralmente l'Istituzione dell'Eucarestia, dove Gesù benedice il pane assistito da due discepoli oranti. Ma le posture – vere e proprie *Pathosformeln* – degli altri apostoli rimandano evidentemente a diversi momenti e passi del racconto evangelico: lo sconvolgimento per l'annuncio del tradimento, l'autoaccusa, il dibattito tra di loro, e addirittura il solito Giuda che scompostamente cade dal tavolo e prende il vino, riferimento iconografico polemico alla comunione eretica *sub utraque species*.

Il gesto di Gesù, con il pane nella mano sinistra mentre con la destra fa un gesto di benedizione, e i due apostoli a mani giunte dietro di lui, ha una chiara matrice liturgica, con evidente riferimento all'*actio* che il celebrante doveva ripetere proprio davanti al telero. Come accade per il sottostante *Battesimo* in cui è l'acqua della coppa lustrale a essere benedetta, il partecipante alla Messa riconosceva, vedeva e viveva gli stessi gesti. Il messaggio era sempre lo stesso, "riguardare et imitare", come – ad esempio – suggeriva un altro libro devozionale di grande diffusione, le *Meditationi* di Vincenzo Bruni (Bruni 1589).



13 | Gesti e segni simbolici nei dettagli delle Figg. 1 e 2.

Fondamentale è – nella pratica religiosa – la partecipazione totale, immersiva, al mistero che il fedele vive nel rito, attivata grazie a procedimenti multisensoriali e sinestetici: vedere i gesti nei quadri in rapporto ai gesti del celebrante, essere circondato da bellezza, da profumi di incenso, ascoltare la predicazione e la musica, cantare, ripetere le preghiere e, infine, ricevere i sacramenti nel proprio corpo. Mangiare il pane che è corpo di Cristo, essere bagnati dall'acqua, essere unti dall'olio profumato del Crisma, inginocchiarsi a ricevere la benedizione (sulla sinestesia liturgica – già prassi antica – si veda a titolo di esempio Palazzo [2014] 2017). Il procedimento di *imitatio* è totale, come d'altronde Gesù stesso aveva ordinato: "Voi certo berrete il calice che io bevo e sarete battezzati del battesimo del quale io sono battezzato" (Mc 10, 39).

Anche la *Lavanda dei piedi* rientra in questa dimensione: l'atto che Gesù compie prima della Cena viene interpretato come gesto di umiltà assoluta, prefigurazione del sacrificio finale del Cristo, "Colui che ci ama e ci ha liberati dai nostri peccati con il suo sangue" (Ap 1, 5). Pietro rimane scandalizzato, come già lo era stato il Battista sulle rive del Giordano, ma il Cristo-uomo ha il costante compito di dimostrare la sua incarnazione come pegno di amore, e i suoi gesti di sottomissione diventano *exempla*

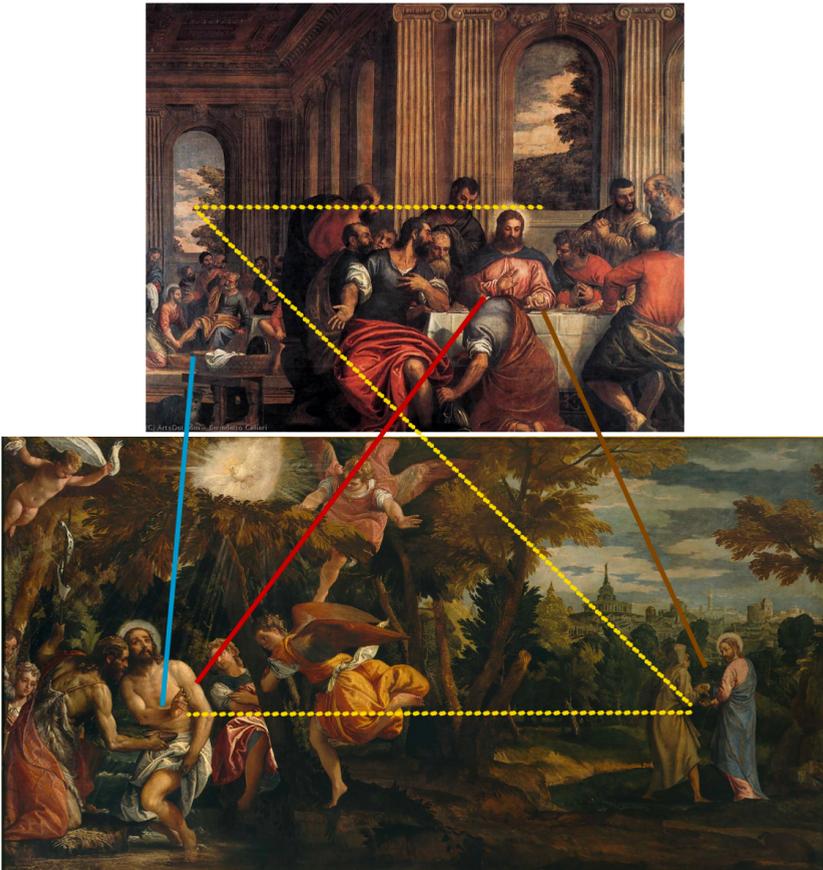
per gli uomini stessi che devono reiterare le sue azioni per continuare la sua missione e mettere in pratica l'amore che lui ha donato.

Capite quello che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore; e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, che sono il Signore e il Maestro, vi ho lavato i piedi, anche voi dovete lavare i piedi gli uni agli altri. Infatti vi ho dato un esempio, affinché anche voi facciate come vi ho fatto io (Gv 13, 12-15).

La *Lavanda dei piedi* è certo la rappresentazione del secondo comandamento, "Amerai il prossimo tuo come te stesso", ma nella pittura veneziana, dove compare frequentemente e declinato in diverse varianti, viene associato all'episodio eucaristico e alla liturgia (Peria 1997) e la chiave imitativa prende un'altra declinazione, perché sottolinea l'atto di umiliazione. Nel *Preambolo* di un altro dei *best seller* devozionali dell'epoca, la *Pratica dell'oratione mentale* del frate cappucino Mattia Bellinzani da Salò, scritta nel 1573 e edita a Venezia nel 1584, nell'accostarsi all'Eucarestia Gesù dice:

Hora sì bisogna che tu ti humili insino nel profondo, anima, che vieni innanzi a me per contemplare i miei sacri misteri; perché quello dell'Institution del Sacramento del mio corpo è altissimo, & io in quello ho dato esempio d'umiltà ineffabile, però per la indegnità tua e per l'obbligo d'imitarmi abbassati (Bellinzani 1584, § 32, 301).

Lavarsi, purificarsi dal proprio peccato, è necessario prima di ricevere il corpo di Cristo. L'anima ha perduto la grazia ottenuta dal battesimo e deve ritrovarla per partecipare del banchetto sacramentale.



14 | Schema delle linee di lettura del complesso delle Figg. 1 e 2.

La fluidità del discorso retorico che si dipana tra i due teleri è attivata da segni simbolici evidenti, che creano un discorso unitario. Come si vede dallo schema qui sopra (Fig. 14), le direzioni del senso sono molteplici, e si svolgono su piani semantici diversi. Materiale, come l'*acqua* del Battesimo e l'*acqua* della Lavanda dei Piedi, il *pane* offerto dal demonio nelle Tentazioni e il *pane* eucaristico della *Coena Domini*; gestuale, nella *benedizione* impartita da Cristo nei due sacramenti principali; testuale, perché come nel Battesimo dai cieli aperti la voce del Padre proclama "Questo è mio Figlio", così Gesù spezzando il pane dichiara "Questo è il mio corpo". Infine vi è il nesso, l'allacciamento ermeneutico tra i due dipinti dato dalle scene minori, che come un sottotesto, un controcanto, procede dall'uno verso l'altro, connettendo e rivelando un terzo

argomento, necessariamente posto tra i due sacramenti maggiori e perfettamente riconoscibile agli occhi di un fedele: il sacramento della Confessione.

Maurice Cope è il primo, nel suo studio del 1979, a proporre una lettura simbolica e interpretativa dei due teleri in chiave sacramentale. Sottolinea i riferimenti tra pane e vino e della rilevanza dei due più importanti segni liturgici: il Battesimo e l'Eucarestia. Nell'interrelazione tra le due scene in secondo piano individua il nesso legato alla purificazione, ma non arriva alla visione del terzo sacramento:

In the Washing of the feet Christ purified the apostoles before the taking of the Sacrament; in the Temptation, Christ purifies Himself by rejecting the temptations of the devil (Cope 1979, 172).

In *Paolo Veronese: Piety and Display in Age of Religious Reform*, Richard Cocke riprende la relazione ermeneutica tra i due dipinti in modo simile (Cocke 2001, 129), collocandoli in un più ampio discorso sulla produzione pubblica e religiosa di Veronese, a cui – se pur in maniera non esaustiva – vale la pena fare un breve accenno.

Il contesto: l'artista e la committenza

Augusto Gentili e la sua scuola hanno dedicato importanti ricerche (una su tutte il libro di Maria Elena Massimi sul *Convito in Casa di Levi* dell'Accademia di Venezia: Massimi 2011) proprio per contestare il doppio stereotipo che pesa sul pittore, definendolo “né sacro né profano” (Gentili 2005). Infatti, se da un lato la storiografia ripete ancora l'immagine dell'artista superficiale ed esornativo, dedito solo a celebrare i fasti di una Venezia aurea e spendacciona con grazia stilistica e “felice ingenuità”, dall'altro pesa un pregiudizio contrario, il “*cliché* di un Veronese ‘tardo’, più notturno e introspettivo, magari persino drammaticamente presago, ancorché deceduto in età tutt'altro che venerabile” (Di Monte 2005, 9). Bernard Aikema giustamente ribadisce questa posizione: “Partiamo dall'ovvio. La maggior parte della produzione artistica di Paolo Veronese consiste di opere dalla tematica religiosa” dall'inizio alla fine della sua carriera, con committenze di diverso genere. Veronese è perfettamente inserito nella società a lui contemporanea, conosce il panorama religioso e soprattutto sa come utilizzare il linguaggio pittorico nelle sue opere

“commissionate ed eseguite con l'intento di trasmettere un significato edificante-formativo teologico o spirituale a un pubblico di credenti pronto a recepire un tale messaggio” (Aikema 2014, 241). Non c'è da sorprendersi o da dubitare del fatto che Veronese e i suoi fossero in grado di concepire e realizzare opere con tale afflato religioso. Tanto più che la committenza era particolarmente prestigiosa.



15 | Jacopo De' Barbari, *Venetie MD*, xilografia, Venezia, Museo Correr.

16 | *Inventario delli libri esistenti nella libreria del Monastero di San Nicolò della Latvca* (ASVe, Procuratori).

Il piccolo convento di San Nicolò (detto anche “San Nicoletto”), infatti, era una sorta di istituto per frati francescani benemeriti, spesso lì trasferiti dalla Provincia dopo essersi distinti sul piano culturale e aver raggiunto la tarda età. Il convento aveva la peculiarità di essere adiacente alla Ca’ Granda dei Francescani a Venezia, i Frari, ma di non dipendere dall’ordine, bensì – come da disposizioni del fondatore, guarito da una miracolosa “lattuga” dei frati – dai Procuratori di San Marco: questo garantiva maggiore libertà ai dotti ospiti del convento, libertà personale, intellettuale ed economica.

Non è possibile ricostruire precisamente chi sia stato all’origine di un progetto di decorazione della chiesa tanto grandioso e costoso, ma dai documenti emerge il nome di Andrea Michiel di Bergamo, guardiano del convento dal 1571 al 1579, di grande intraprendenza e dotato di potere politico e capacità di gestione finanziaria. Non vedrà la riconsacrazione della chiesetta nel 1582 con le splendide pitture di Veronese, ma ne aveva evidentemente garantito la realizzazione, nominando un suo successore fidato, e lasciando grandi fondi “a frutto del luogho” (sulla ricostruzione storica e documentaria si veda Erbosio 2014). Scopo primario della piccola

comunità, composta da una decina di frati, era quindi lo studio, la predicazione erudita e la cura della ricchissima biblioteca che ne costituì nei secoli il vanto. In chiesa si tenevano lezioni di Sacra scrittura, Logica e Filosofia aperte a giovani studiosi, nobili o cittadini “a beneficio publico di ridur quel luoco in forma di collegio, dove li auditori se habbino ad esercitare in dispute, lettioni et altri atti soliti a farsi nelle buone Accademie” (ASVe, *San Nicolò*, b. 2, c. 18r-v; contestualizzata in Erbo 2014, 79).

Presso l'Archivio di Stato di Venezia si conserva uno straordinario inventario della biblioteca del convento, redatto nel 1628, che restituisce uno spaccato della vita culturale e delle conoscenze a disposizione degli intellettuali del tempo: scorrendo la lista di titoli si incontrano autori classici, Seneca, Cicerone, Tito Livio, manoscritti e aldine in lingua greca e traduzioni di Plutarco, Appiano, Omero; opere di filosofia da Averroè, Boezio, Aristotele fino a Marsilio Ficino; Retorica, Grammatica, Geografia e ovviamente i testi dei grandi padri e molti libri di devozione e studio delle scritture (ASVe, *Procuratori*, b. 328). Per il tema qui in esame è utile sapere che i frati possedevano la *Bulla contra errores Martini Luteri* (1521), il *Discorso intorno le immagini sacre et profane* di Paleotti (1582), vari volumi dei Concili, e in particolare le due grandi pubblicazioni post conciliari in volgare, il *Concilio tridentino* (1564) e il *Catechismo* (1566).

Che nel Cinquecento tra gli argomenti oggetto di lezioni e prediche ci fossero i temi discussi nel contemporaneo Concilio di Trento sembra ovvio: i nuovi dettami di Teologia, Morale, Liturgia e Sacramenti dovevano per forza essere conosciuti e studiati dai letterati di San Nicolò, e magari insegnati e diffusi. E quale luogo migliore vi poteva essere di una chiesa con immagini in cui ritrovare quanto veniva detto dal predicatore? Ecco allora come risulta non del tutto peregrina l'ipotesi che davvero ci potesse essere un interesse a rappresentare, tra i due Sacramenti maggiori, quello della Riconciliazione, dibattuto proprio in quel periodo.

Il sacramento nascosto: la Penitenza nel Concilio di Trento

In effetti, lo sviluppo della dottrina penitenziale è lungo e complesso, perché non corrisponde a una liturgia antica: come spiegano i liturgisti, la penitenza non dà inizialmente luogo a un rito ma a una condotta (si veda qui il breve regesto bibliografico sul tema, in particolare Nocent 1986;

Sesbroué 1998; Saraco, Sodi 2015). Nelle piccole comunità della Chiesa primitiva il peccato corrispondeva alla perdita della grazia battesimale, un ritorno 'al mondo' da cui il cristiano si era distaccato per entrare nella Chiesa. Il legame tra liturgia penitenziale e eucaristica è del tutto primordiale, e la restaurazione della grazia prevedeva lunghi periodi di penitenza, allontanamento dai sacramenti per poi essere rinnovata con pratiche rituali. Nella *Didaché* (testo del I-II secolo) si parla di un rito particolare, l'*exomologesis*, una sorta di confessione pubblica prima di accedere all'Eucarestia; si sa che nel tempo quaresimale vi erano liturgie penitenziali, che si concludevano in previsione della Pasqua con il rito della riconciliazione, la Lavanda dei piedi, il Giovedì santo. Già dal VI secolo, per la diffusione del Cristianesimo a grandi masse, per la durezza dell'antica disciplina penitenziale e per il fatto che molto spesso era necessario reiterare il percorso, permanendo a lungo in un vuoto sacramentale, si assiste a un cambiamento. Seguendo l'esempio della pratica di vita monastica, la confessione diviene sempre più comunemente privata, e reiterabile. Sono già presenti i termini necessari che poi diverranno canonici.



17 | Mathieu le Vasseur, *Utilità della Confessione*, 1313-1330 ca., miniatura, Chantilly, musée Condé, ms 26, I, c. 242.

18 | Giotto (Maestro di Santa Cecilia), *Miracoli di San Francesco: Confessione della donna resuscitata*, 1295-1299 ca., Assisi, Basilica superiore, dettaglio.

19 | *Confessione*, xilografia, in Antonio fiorentino, *Defecerunt* (confessionale), Firenze 1496.

Il Concilio di Trento è quindi il primo luogo in cui trova discussione e istituzione ufficiale il sacramento della Penitenza, o Riconciliazione. La VI Sessione del Concilio *Sulla Giustificazione* è il documento più importante: essa si aprì il 22 giugno 1546 e si chiuse con l'approvazione del decreto il 13 gennaio 1547; furono creati 33 canoni e un lungo testo di dottrina in 16 capitoli. Fu il lavoro più lento e approfondito di tutto il Concilio: era necessaria infatti una risposta alle rigorose obiezioni dei Riformatori, dal momento che negli scritti di Lutero la materia della Giustificazione era preminente. Indignati dall'abuso della vendita delle indulgenze, dal senso di colpa indotto dalla Chiesa e dalla remissione dei peccati come atto di autorità, i Protestanti affermarono con decisione la giustificazione "per sola grazia", convinti che *iustus ex fide vivit*, come proclamato nella massima paolina (Eb 10, 38) che divenne il pilastro delle professioni di fede riformate e finanche dell'intero Luteranesimo. Fu conseguente il rifiuto del fatto che il perdono divino dovesse passare attraverso la confessione a un altro uomo, e infine della Riconciliazione come sacramento (Coggi 2004, 11; Sesbroüé 1998, 152; McGrath [1988] 1995; Delumeau [1984] 1987). Il Concilio decise quindi di replicare che la Penitenza era necessaria come sacramento vero e proprio, e ben distinto dal Battesimo. Nella Sessione XIV del 25 novembre 1551 sulla *Dottrina dei santissimi sacramenti della penitenza e dell'estrema unzione* si legge:

Se in tutti i rigenerati la gratitudine verso Dio fosse tale, da conservare per sempre la giustizia ricevuta, per suo beneficio e grazia, nel battesimo, non sarebbe stato necessario che fosse istituito un altro sacramento diverso dal battesimo stesso, per la remissione dei peccati. Ma Dio, "ricco di misericordia" [Ef 2,4], "conosce la nostra debolezza" [Rm 8, 26], ha trovato il rimedio della vita anche per quelli che si fossero, poi, consegnati alla schiavitù del peccato e al potere dei demoni, e cioè il sacramento della penitenza, con cui a chi cade dopo il battesimo, è applicato il beneficio della morte di Cristo (*Conciliarum decreta* 14, 1).

Il Battesimo e la Penitenza sono considerati profondamente differenti l'uno dall'altro. Il Battesimo è la nascita alla vita di Dio, e significa la rinuncia alla vita precedente, la novità radicale di chi si unisce a Cristo, ricevendo il lavacro della salvezza. La situazione del battezzato ripiombato nel peccato è differente, è una "riparazione", un "recupero" e quindi è reiterabile con una celebrazione diversa. La penitenza viene chiamata dai Padri un

“battesimo laborioso”, e già nel II secolo, nel *Pastore*, Erma affermava che se il battesimo è una rinascita, la penitenza è come una guarigione (Erma, *Il pastore* 31 [3], 1):

Per conto di quegli che dopo il battesimo cadono in peccati, Cristo gli ordinò il sacramento della penitenza quando disse: “Pigliate lo Spirito Santo: di chiunque rimetterete i peccati, sono rimessi loro: et di chiunque gli ritenete, sono ritenuti”. La onde si dee insegnare che la penitenza dell’uomo cristiano dopo la caduta è molto diversa da quella del Battesimo; et che ella contiene non solamente il cessar dei peccati, et la detestazione di quelli, overo il cuor contrito, et umiliato; ma eziandio contiene la sacramentale confessione d’essi, almeno in voto, et da farsi al tempo suo; et la sacerdotale assoluzione; et oltre a ciò la soddisfazione per digiuni, limosine, orazioni, et altre pie essercitazioni della vita spirituale (*Decreto giustificazione* 1548, 6, 14).

Il Canone 29 poi è molto esplicito: se qualcuno afferma che può recuperare la grazia perduta per la sola fede, senza il sacramento della penitenza, “sia anatema” (*Conciliarum decreta* 14). Il legame del Sacramento della Penitenza con la liturgia eucaristica – come detto – è fondamentale fin dalle origini. Viene raccomandato da san Paolo in persona alla comunità di Corinto (*1Cor* 11, 26-29) e viene ribadita esplicitamente nella Sessione XIII dell’11 ottobre 1511, *Decreto sul santissimo sacramento dell’eucarestia*:

Se non è lecito ad alcuno partecipare a qualsiasi sacra funzione, se non santamente: certo, quanto più il cristiano percepisce la santità e la divinità di questo celeste sacramento, tanto più diligentemente deve guardarsi dall’avvicinarsi a riceverlo senza una grande riverenza e santità, specie quando leggiamo presso l’apostolo quelle parole, piene di timore: *Chi mangia e beve indegnamente, mangia e beve il proprio giudizio, non distinguendo il corpo del Signore* [*1Cor* 11, 29]. Chi, quindi, intende comunicarsi, deve richiamare alla memoria il suo precetto: *L’uomo esamini se stesso* [*1Cor* 11, 28]. E la consuetudine della chiesa dichiara che quell’esame è necessario così che nessuno, consapevole di peccato mortale, per quanto possa credere di esser contrito, debba accostarsi alla santa eucarestia senza aver premesso la confessione sacramentale. Il santo sinodo stabilisce che questa norma si debba sempre osservare da tutti i cristiani,

anche da quei sacerdoti che sono tenuti per il loro ufficio a celebrare, a meno che non manchino di un confessore. Se poi, per necessità, il sacerdote celebrasse senza essersi prima confessato, si confessi al più presto (*Conciliarum decreta* 13, 7).

Tuttavia permane la difficoltà di rappresentare, o quantomeno identificare, tale sacramento con un'immagine o un simbolo, come per altro aveva osservato Lutero stesso, che condanna proprio l'assenza di segni (McGrath [1985] 1995, 229). Nel trattato *La cattività babilonese della Chiesa* del 1520 attacca i sacramenti della Chiesa cattolica, e considera come sacramenti solamente il Battesimo e l'Eucaristia:

È parso opportuno chiamare sacramenti solo le promesse unite ai simboli. Le altre, non unite ai simboli, sono semplici promesse. Ne segue, se vogliamo parlare con proprietà, che ci sono solo due sacramenti nella Chiesa: il Battesimo e il Pane, perché solo in questi vediamo un simbolo istituito da Dio e la promessa della remissione dei peccati. Il sacramento della penitenza, che io avevo aggiunto a questi due, manca di un segno visibile istituito da Dio, e non è altro, come ho detto, che una via per il ritorno al battesimo (Lutero, *La cattività babilonese*, 345).

La Penitenza dunque non ha *status* sacramentale perché il sacramento è dato dall'unione della Parola di Dio con un segno materiale: l'acqua per il Battesimo, il pane e il vino per l'Eucarestia. Ecco che il nostro quadro assume quindi un grande valore: non solo perché seguendo i dettami conciliari innalza il sacramento della Penitenza allo stesso livello degli altri due, ma perché cerca di renderlo visibile, rappresentabile.

Esistevano già nel Medioevo delle rappresentazioni dell'atto della confessione auricolare; nel periodo della Controriforma l'immagine del perdono dei peccati era affidata a alcuni soggetti devozionali particolari, che conoscono una grande fortuna: Maddalena penitente; san Pietro in lacrime con il gallo simbolo del suo tradimento; altri santi in atteggiamento di contrizione e meditazione; nuovi culti particolari, come san Giovanni Nepomuceno o gli Angeli custodi introdotti dai Gesuiti; nei secoli si aggiungono episodi biblici (Mâle [1932] 1984; Réau 1955; Kirschbaum 1972; Rusconi 1996), merita di essere citato – anche se posteriore – il *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt, in cui l'abbraccio e

il dettaglio delle mani maschile/femminile sintetizza in modo meraviglioso il tema del pentimento e del perdono (Nouwen [1992] 1994). A Venezia molta parte della rappresentazione del perdono dei peccati era affidato ai passi evangelici delle guarigioni miracolose (Niero 1984), come manifestazioni visibili del risanamento interiore che Gesù fa delle anime, come dice Cristo stesso nell'episodio della guarigione del paralitico:

Che cosa è più facile, dire al paralitico: "I tuoi peccati ti sono perdonati", oppure dirgli: "Àlzati, prendi il tuo lettuccio e cammina"? Ma, affinché sappiate che il Figlio dell'uomo ha sulla terra autorità di perdonare i peccati, io ti dico", disse al paralitico, "Àlzati, prendi il tuo lettuccio, e vattene a casa tua". Ed egli si alzò e, preso subito il lettuccio, se ne andò via in presenza di tutti, e tutti si stupivano glorificando Dio (Mc 11, 9-12).



20 | Rembrandt, *Ritorno del Figliol prodigo*, 1668, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

21 | Paolo Veronese, *Miracolo di Cristo alla piscina probatica*, 1558-1560 ca., portelle dell'organo aperto, Venezia, San Sebastiano.

A San Nicoletto però l'opera di Veronese e della sua bottega riesce a creare un discorso molto più complesso sui sacramenti: innanzitutto riesce a storicizzare il tema, a trovare il momento in cui viene istituito all'interno della vita di Cristo; inoltre cerca di rendere visibile l'atto liturgico. Ovviamente le scene dipinte non corrispondono letteralmente a un'oggettiva istituzione del sacramento da parte di Cristo, né i significati propri degli episodi evangelici rappresentati introducono a questo, ma la forza del contenuto è resa inequivocabilmente. Il nesso *Battesimo-Tentazioni*, *Lavanda-Eucarestia* inizia a emergere sempre più chiaramente anche nei testi.

Il rapporto tra la *Lavanda dei piedi* e la confessione dei peccati è dato non solo dalla prassi antica, come visto in precedenza, ma dalla tradizione della Chiesa. Scrive Agostino in un'omelia di commento proprio al passo evangelico di Giovanni:

[L]’uomo nel santo battesimo è lavato tutto intero compresi i piedi, tutto completamente; ma siccome poi deve vivere nella condizione umana, non può fare a meno di calcare con i piedi la terra. Gli stessi affetti umani, di cui non si può fare a meno in questa vita mortale, sono come i piedi con cui ci mescoliamo alle cose terrene; talmente che, se ci dicessimo immuni dal peccato, inganneremmo noi stessi e la verità non sarebbe in noi [1Gv 1, 8]. Ogni giorno ci lava i piedi colui che intercede per noi [Rm 8, 34]; e ogni giorno noi abbiamo bisogno di lavarci i piedi, cioè di raddrizzare i nostri passi sulla via dello spirito, come confessiamo quando nell’orazione del Signore diciamo: Rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori [Mt 6, 12]. Se infatti – come sta scritto – confessiamo i nostri peccati, colui che lavò i piedi ai suoi discepoli senza dubbio è fedele e giusto da rimetterceli e purificarci da ogni iniquità [1Gv 1, 9], cioè da purificarci anche i piedi con cui camminiamo sulla terra (Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*, [omelia] n. 56, 4).

Questo legame appare anche in uno degli strumenti più potenti della Chiesa per la diffusione e applicazione pratica dei dettami conciliari, il *Catechismo*, scritto in volgare “ad uso dei parroci, teologi, predicatori, insegnanti di religione”, pubblicato da papa Pio V nel 1566 per Decreto del Concilio di Trento, e di cui la biblioteca del convento di San Nicolò della Lattuga aveva una copia (ASVe, *Procuratori*). Scritto in risposta alla diffusione dei vari libelli e catechismi protestanti in volgare tedesco (l’*Enchiridion* sarà tradotto in italiano nel 1546), il *Catechismo* diventa un testo di riferimento fondamentale. La semplicità del lessico e delle argomentazioni lo rendono davvero uno strumento utile, più dei decreti conciliari stessi. Al sacramento della Penitenza dedica lunghe pagine, ma il titolo del capitolo già esprime la sua importanza:

Si deve sovente inculcare la dottrina intorno alla Penitenza. Essendo notissime la debolezza e la fragilità della natura umana, come ciascuno può facilmente sperimentare in se stesso, nessuno può disconoscere la grande necessità del sacramento della Penitenza. Che se lo zelo dei pastori si deve

misurare dall'importanza della materia da loro trattata, bisogna concludere che essi non saranno mai abbastanza zelanti nello spiegare questo argomento. Anzi, con tanta maggior diligenza si dovrà trattare di questo in confronto con il Battesimo, in quanto il Battesimo si somministra una sola volta, né si può reiterare, mentre la Penitenza si può ricevere ed è necessario riceverla ogni volta che ci avvenga di ricadere nel peccato dopo il Battesimo. Perciò il Concilio di Trento [sess. 14, cap. 2] ha detto che il sacramento della Penitenza è così necessario per la salvezza di coloro che sono caduti in peccato dopo il Battesimo, come questo è necessario a quelli che non sono ancora rigenerati alla fede (*Catechismo* 1566, 239).

Ma il passaggio fondamentale – e finale – per la nostra lettura iconologica si ritrova nell'introduzione al capitolo riguardante l'Eucarestia, perché lega alla Confessione l'episodio della Lavanda dei Piedi: così il rapporto tra il sacramento della Penitenza con l'Eucarestia trova una sua precipitazione iconografica chiara:

Preparazione per ben ricevere l'Eucaristia. È tempo di dire come si debbano preparare i fedeli a ricevere il sacramento dell'Eucaristia. Prima di tutto, a rilevare la necessità di questa preparazione, giova l'esempio del nostro Salvatore che, prima di dare agli Apostoli il sacramento del suo corpo e del suo sangue prezioso, sebbene già fossero mondi, pure lavò loro i piedi, per mostrare che si deve adoperare ogni diligenza perché siano in noi una somma integrità e innocenza d'animo, quando ci appressiamo a ricevere questo sacramento. [Si farà quindi preparazione con] l'esaminare diligentemente la nostra coscienza, per vedere se sia macchiata di qualche peccato mortale, di cui pentirci e mondarci mediante la contrizione e la Confessione. Il sacro Concilio di Trento [sess. 13, cap. 7, can. 11] ha dichiarato non essere lecito a chi ha sulla coscienza un peccato mortale e può avvicinare un confessore, di ricevere la Comunione, anche se pentito nella maniera più profonda, prima di essersi purificato mediante la Confessione (*Catechismo* 1566, 230).

Conclusioni

Il legame tra Battesimo, Confessione e Eucarestia risultava chiaramente agli occhi di chi, davanti all'altare di San Nicolò, si accostava ai Sacramenti. Si tratta infatti della rappresentazione della vita quotidiana, spirituale e liturgica di un cristiano, in cui il percorso di *imitatio Christi* è definito nella

scansione sacramentale: seguendo Cristo, ricevuto il Battesimo, si subiscono le tentazioni del demonio, e data la debolezza umana si pecca inequivocabilmente; ma poi, mediante la Confessione, c'è la possibilità di purificarsi dai peccati prima di accedere all'Eucarestia.

Saper vedere, saper leggere le immagini: il compito dello studioso di Storia dell'arte non è solo l'analisi della loro forma ma anche, e soprattutto, del loro contenuto e del contesto storico-culturale (e in questo caso anche teologico, liturgico e *lato sensu* religioso) in cui l'artista pensa l'opera e la realizza. Il presupposto è che la lettura ermeneutica possa ampliare anche la percezione estetica, come nel caso degli splendidi teleri veronesiani; e come ci insegna Edgar Wind:

C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta una sovrastruttura ingombrante, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo (Wind [1963] 1986, 91).

Bibliografia

Fonti

ASVe, *San Nicolò*

Archivio di Stato Venezia, *San Nicolò della Lattuga*, b. 2.

ASVe, *Procuratori*

Archivio di Stato Venezia *Procuratori di San Marco. De Ultra*, b. 328.

Conciliarum decreta

CEI, *Conciliarum oecumenicorum decreta*, a cur. di G. Alberigo, Bologna 1991.

Bellinzani 1584

Mattia Bellinzani da Salò *Pratica dell'oratione mentale*, Venezia 1584.

Benaglio 1846

G. Benaglio, *Dell'attrizione quasi materia e parte del Sacramento della Penitenza secondo la dottrina del Concilio di Trento*, 1-2, Milano 1846.

Bruni 1586

Vincenzo Bruni, *Meditationi sopra i misteri della passione et resurectione di Christo N.S.*, Venezia 1586.

Bibbia CEI

CEI, *La Nuova Bibbia riveduta*, Bologna 2020.

Boschini 1664

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1664.

Catechismo 1566

Catechismo, cioe istruttione, secondo il decreto del Concilio di Trento, a' parochi, publicato per comandamento del santiss. S.N. Papa Pio 5. et tradotto poi per ordine di S. Santità in lingua volgare dal Reuerendo Padre frate Alesso Figliucci, de l'ordine de' Predicatori, Roma 1566.

Cirillo, *Catechesi mistagogiche*

Cirillo di Gerusalemme, *Le Catechesi*, a cur. di C. Riggi, Roma 1993.

Concilio di Trento 1564

Parte sostantiale delli decreti del sacro et general Concilio di Trento, che furono publicati nella Sinodo diocesana di Venetia il di 17 di Settembre 1564, Venezia 1564.

Decreto giustificazione 1548

Il Decreto del sacrosanto uniuersale Concilio di Trento, sopra la materia della giustificazione tradotto dal latino in lingua italiana, Venezia 1548.

Erma, *Il pastore*

Erma, *Il pastore*, Ποιμήν, in *Seguendo Gesù. Testi cristiani delle origini*, a cur. di E. Prinzivalli e M. Simonetti, 1-2, Milano 2010-2015, 2 (2015), 176-490.

Léon-Dufour [1970] 1980

X. Léon-Dufour (cur.), *Dizionario di teologia biblica [Vocabulaire de théologie biblique*, Paris 1970], Genova 1980.

Lutero, *La cattività babilonese*

M. Lutero, *La cattività babilonese della Chiesa*, 1520, in *Lutero. Opere scelte*, a cur. di F. Ferrario e G. Quartino, Torino 2006, [vol.] 12.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia 1648.

Sansovino, Martinoni 1663

F. Sansovino, G. Martinoni, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663.

Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni*

Agostino *Commento al Vangelo di Giovanni*, in *Opere di Sant'Agostino. I Discorsi*, a cur. di A. Vita, E. Gandolfo, V. Tarulli, F. Monteverde, Roma 1968, 24/2, [omelia] n. 56.

Scupoli 1589

L. Scupoli, *Combattimento spirituale*, Venezia 1589.

Zanetti 1771

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771.

Studi

Su Paolo Veronese, la bottega e l'arte del Cinquecento a Venezia

Aikema 1990

B. Aikema, *L'immagine devozionale nell'opera di Paolo Veronese*, in Gemin 1990, 191-203.

Aikema 2014

B. Aikema, *Pictor religiosus*, in Cat. Verona 2014, 241-254.

Aikema, Marini 2016

B. Aikema, P. Marini (cur.) *Paolo Veronese: giornate di studio*, Atti del convegno (Verona 2014), Venezia 2016.

Cat. Verona 2014

B. Aikema, P. Marini (cur.), *Paolo Veronese: l'illusione della realtà*, Catalogo della mostra (Verona 2014), Milano 2014.

Cocke 2001

R. Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in Age of Religious Reform*, Aldershot-Burlington 2001.

Dalla Costa 2016

T. Dalla Costa, *Sul ruolo della bottega: ripensando Benedetto Caliari*, in Aikema, Marini 2016, 191-203.

Dalla Costa 2014

T. Dalla Costa, *Paolo Veronese e la bottega: le botteghe dei Caliari*, in Cat. Verona 2014, 314-326.

Di Monte 2000

M. Di Monte, *La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese*, "Venezia Cinquecento" 17 (2000), 91-179.

Di Monte 2005

M. Di Monte, *Problemi di "iconologia": specialmente veronesiani*, "Venezia Cinquecento" 29 (2005), 5-39.

Gemin 1990

M. Gemin (cur.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990.

Gentili 2005

A. Gentili, *L'altro Veronese: né sacro né profano (quasi una recensione, quasi una postfazione)*, "Venezia Cinquecento" 30 (2005), 215-233.

Gentili 2006

A. Gentili, *Elementi di retorica nella pittura veneziana del secondo Cinquecento*, in M.G. Di Monte (cur.), *Immagine e scrittura*, Roma 2006, 156-186.

Gentili 2016

A. Gentili, *Invenzioni del linguaggio, ragioni di significato*, in Aikema, Marini 2016, 91-99.

Matile 1996

M. Matile, "Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata: sui dipinti di storie sacre nell'opera di Tintoretto, "Venezia Cinquecento" 12 (1996), 151-206.

Massimi 2011

M.E. Massimi, *La Cena in casa Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia 2011.

Pallucchini 1984

R. Pallucchini, *Veronese*, Milano 1984.

Pilo 1990

G. M. Pilo, *Paolo Veronese e il tema del battesimo di Gesù Cristo*, in Gemin 1990, 400-411.

Rosand 2012

D. Rosand, *Véronèse*, Paris 2012.

Rearick 1998

W. Rearick, *The Art of Paolo Veronese, 1528-1588*, Cambridge 1988.

Tagliaferro 2009

G. Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Su San Nicolò della Lattuga

Augusti Ruggeri 1988

A. Augusti Ruggeri, *La chiesa di San Nicolò della Lattuga*, in *Paolo Veronese: restauri*, Catalogo della mostra (Venezia 1988), Mirano (Venezia) 1988 (Quaderni della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Venezia, 15).

Cope 1979

M. Cope, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteen Century*, London 1979.

Erboso 2014

A. Erboso, *Veronese e la sua bottega a San Nicolò della Lattuga*, "Venezia Cinquecento" 46 (2014), 71-141.

Schultz 1968

J. Schultz, *Venetian Painted Ceilings*, Los Angeles 1968.

Zorzi 1977

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1977.

Sul Concilio di Trento e l'uso delle immagini

Cozzi 1990

G. Cozzi (cur.) *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica*, Venezia 1990.

Jedin 1972

H. Jedin, *Venezia e il Concilio di Trento*, "Studi veneziani" 14 (1972), 137-157.

Mason Rinaldi 1990

S. Mason Rinaldi, *Un percorso nella religiosità veneziana del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche*, in Cozzi 1990, 45-62.

Niero 1984

A. Niero, *Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia*, in V. Branca, C. Ossola (cur.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, 77-96.

Peria 1997

B. Peria, *Tintoretto e l'Ultima Cena*, in "Venezia Cinquecento" 13 (1997), 79-139.

Plazaola [1996] 2002

J. Plazaola, *Arte cristiana nel tempo. Storia e significato [Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid 1996], a cur. di M.A. Crippa, 1-2, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

Prodi 1965

P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna 1965.

Prodi 1990

P. Prodi, *La Chiesa di Venezia nell'età delle riforme*, in Cozzi 1990, 63-75.

Prosperi 1988

A. Prosperi, *Teologi e pittori: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in G. Briganti (cur.) *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, 2, 581-592.

Salviucci Insolera 2016

L. Salviucci Insolera (cur.), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Roma 2016.

Stoichita [1995] 2002

V.I. Stoichita, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola [Visionary Experience*, London 1995], trad. di B. Sforza, Milano 2002.

Verdon 2001

T. Verdon, *L'arte sacra in Italia*, Milano 2001.

Sull'iconografia del Battesimo, delle Tentazioni e dei Sacramenti

Basilico 2010

G. Basilico, *La raffigurazione della Penitenza nelle stampe del XVI e XVII secolo*, "Grafica d'arte" 83 (2010), 8-13.

Kirschbaum 1972

B. von Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen iconographie*, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1972.

Freedberg [1991] 1993

D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* [*The Power of Images*, Chicago-London 1991], trad. di G. Perini, Torino 1993.

Germani 2009

B. Germani, *Le Tentazioni di Cristo nelle stampe del XV e XVI secolo*, "Grafica d'arte" 77 (2009), 9-15.

Le Goff 1985

J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris 1985.

Mâle [1932] 1984

E. Mâle, *Arte religiosa nel Seicento* [*L'Art religieux du XVII siècle*, Paris 1932], trad. di M. Donvito, Milano 1984.

Nichols 1997

A.E. Nichols, *Seeable Signs: The Iconography of the Seven Sacraments (1350-1544)*, Woodbridge 1997.

Nouwen [1992] 1994

H. Nouwen, *L'abbraccio benedicente. Meditazione sul Ritorno del figliol prodigo* [*The Return of the Prodigal Son*, New York 1992], a cur. di G. Cestari, trad. di M.C. Bricchi, Brescia 1994.

Palazzo [2016] 2017

E. Palazzo, *L'invenzione cristiana dei cinque sensi* [*L'Invention chrétienne*, Paris 2014], trad. di G. Piccinno, Napoli 2017.

Passarelli 2000

G. Passarelli, *Le icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 2000.

Réau 1955

L. Réau, *Iconographie del l'art chrétien*, 1-3, Paris 1955.

Rusconi 1996

R. Rusconi, *Immagini della confessione sacramentale (secoli XII-XVI)*, in Società internazionale di studi francescani (cur.) *Dalla penitenza all'ascolto delle confessioni*, Atti del XXIII convegno internazionale di Studi francescani (Assisi 1995), Spoleto 1996, 265-285.

Wind [1963] 1986

E. Wind, *Arte e anarchia* [*Art and Anarchy*, London 1963], trad. di R. Wilcock, Milano 1986.

Sui temi religiosi e teologici intorno alla Penitenza e di storia della Chiesa

Abbate 2018

V. Abbate, *Peste, peccato, penitenza*, in V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca (cur.) *Rosalía eris in peste patrona*, Catalogo della mostra (Palermo 2019), Palermo 2018, 14-29.

Bergamo 2010

M. Bergamo, *Nutrirsi di luce. Note per un dinamismo della visione orientata*, "La Rivista di Engramma" 84 (2010), 53-56.

Chupungco 1999

Sacramenti e sacramentali, in A.J. Chupungco (cur.), *Scientia liturgica: manuale di liturgia*, 1-5, Casale Monferrato 1999.

Coggi 2004

R. Coggi, *La riforma protestante*, Bologna 2004.

Daniélou [1951] 1958

J. Daniélou, *Bibbia e liturgia. La teologia biblica dei sacramenti e delle feste secondo i Padri della Chiesa* [*Bible et liturgie*, Paris 1951], Milano 1958.

Delumeau [1984] 1987

J. Delumeau, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo* [*Le Péché et la peur*, Paris 1984], Bologna 1987.

Frangi 2013

F. Frangi, *Esercizi di penitenza nella Milano di Federico Borromeo*, in F. Gonzales (cur.) *Le frontiere dell'arte. Una raccolta di testi di Marco Rosci con saggi in suo onore*, Novara 2013, 41-48.

Grossi 1998

V. Grossi, *L'uomo e la sua salvezza. Grazia e giustificazione dal Concilio di Trento all'epoca contemporanea*, in Sesboüé [1994-1996] 1998, 2, 237-326.

McGrath [1988] 1995

A. McGrath, *Il pensiero della Riforma. Una introduzione* [*Reformation Thought*, Oxford 1988], trad. di A. Comba e N. Papini, Torino 1995.

Nocent 1986

A. Nocent, *Il sacramento della penitenza e della riconciliazione* in Anàmnesis. *La liturgia, i sacramenti: teologia e storia della celebrazione*, Genova 1986, 138-188.

Saraco, Sodi 201

M. Sodi, A. Saraco (cur.), *Penitenza e Penitenzieria nel "secolo" del Concilio di*

Trento: *prassi e dottrine in un mondo più largo (1517-1614)*, Atti del convegno (Roma 2015), Città del Vaticano, 2015.

Sesboüé [1994-1996] 1998

B. Sesboüé (cur.) *Storia dei dogmi [Histoire des dogmes]*, Paris 1994-1996], 1-4, Casale Monferrato 1998.

Sesbroüé 1998

B. Sesbroüé, *I segni della salvezza. Lo sviluppo della dottrina penitenziale*, in Sesboüé [1994-1996] 1998, 3, 80-162.

Weil [1948] 1985

S. Weil, *L'ombra e la grazia [La Pesanteur et la grâce]*, Paris 1948], trad. di F. Fortini, Milano 2014.

English abstract

The *Baptism and Temptations of Christ*, painted by Paolo Veronese in 1582 ca. and part of the important cycle of the lost church of San Nicolò “della Lattuga” ai Frari, is a well-known work in the catalog of the *pictor celeberrimus*, but has not been studied well (Aikema 2014, 250). The painting presents an iconographic *hapax* in the production of the Veronese’s workshop and, also, in the Venetian painting of the sixteenth century. The analysis proposed in this contribution does not address issues of the Veronesian style, but instead proposes an iconological interpretation focused on the religious and catechetical meaning of the work. The theme of Baptism and salvation were extremely current in those years, when art had the task of spreading and educating christian people on the dictates of the recently concluded Council of Trent. However, the picture has some iconographic discrepancies with the figurative tradition and from the comparison with biblical texts. But, if the painting is then placed in the original context and placed in relation to the canvas that was immediately above it, the *Washing of the Feet and Last Supper* by Benedetto Caliari, the meaning of the painting – of both paintings – leaves the dimension of mere narration to involve the exegetical, catechetical and liturgical field. The reason is that, in the background, hidden between the two episodes of Baptism and the Eucharistic Supper, which correspond to the two main sacraments of the Christian church, there is a third sacrament, rejected by the Lutheran Reformed and in defense of which the Council had waged a hard battle: the sacrament of the Reconciliation of sins, commonly called Confession. My thesis is that, in a catechetical dimension of *imitatio Christi*, between the Temptation suffered by Jesus and the Washing of the feet, the worshipper could ‘see’ the sacrament of Reconciliation, and consequently admit their own fall into sin and the need to be purified, that is, to confess and receive forgiveness.

keywords | Paolo Veronese; Benedetto Caliari; Veronese’s workshop; San Nicolò della Lattuga; Sacraments; Christian Iconology.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

L'evidenza in questione

L'arte alla prova del gioco sociale

Francesco Trentini

Partendo dal presupposto teorico che ogni certificazione scientifica è conseguenza dell'applicazione di un preciso paradigma, il presente studio, condotto dall'autore in parte in forma di metodica autoriflessione (*Selbstreflexion*) (Habermas 1968), intende discutere la categoria epistemologica di evidenza, presentando le possibilità euristiche derivanti dall'applicazione di un paradigma di matrice bourdieusiana alla ricerca storico-artistica. Dopo un breve inquadramento teorico, con l'ausilio del *case study* del *Compianto sul Cristo morto* di Cima da Conegliano già nella Chiesa dei Carmini di Venezia (oggi Museo Puškin, Mosca), si cercherà di mostrare in che modo l'applicazione del nuovo paradigma con i suoi concetti operativi di "campo", "*habitus*", "gestione del potere simbolico", etc. arricchisca di nuove evidenze il discorso storico, come pure l'analisi iconografica e semiotica, facendo dell'opera d'arte un caso di elaborazione per via simbolica di questioni emergenti dal campo religioso.

1. Evidenza e paradigma

Nella loro revisione critica dell'evidenza cartesiana, Rudolf Carnap (Carnap 1952) e Thomas Kuhn (Kuhn 1962), hanno efficacemente definito l'evidenza come una certezza basata su idee chiare e distinte intrinsecamente dipendente da un modello teorico di riferimento, il paradigma, formulato entro il dominio del razionale. In questa prospettiva qualsiasi dato d'osservazione, qualsiasi informazione, rientra sotto la categoria di evidenza solo in quanto evidenza-di-qualcosa entro un quadro d'ipotesi basato su un paradigma. C'è dunque un'inevitabile relatività nell'evidenza, che la distingue dalla mera fattualità come pure dalla nuda esperienza di qualcosa. Capiamo allora che per essere evidenza di qualcosa è necessario che il dato si ponga in relazione a una proposta esplicativa elaborata sulla base di un modello teorico e che, a dispetto

delle nostre pretese di assolutezza, controparte imprescindibile dell'evidenza è la categoria di probabilità, a essa coesistente (Hacking 2006).

Per poter disporre di un'evidenza (o, altrimenti detto, di una prova) è dunque imprescindibile disporre di un paradigma. Ma neppure il paradigma è assoluto. Esso è assunto inevitabilmente a priori ma sempre *ad experimentum*, fino a che, cioè, nel processo euristico non avviene qualcosa di incompatibile col paradigma stesso, tale da esigerne la revisione. Si tratta qui di una circolarità ermeneutica che ha nella scelta del paradigma un momento preliminare imprescindibile. L'obsolescenza del modello teorico per inadeguatezza evidente è solo un caso limite. Più normalmente, e particolarmente in tempi di considerevole frammentazione epistemologica, accade di trovarsi in situazioni di compresenza di paradigmi a confronto e dunque nella necessità di operare una scelta in funzione di scopi euristici predeterminati. Com'è noto spetta a Thomas Kuhn aver indagato a fondo questa dinamica indicando una via che, pur relativizzando i modelli teorici, si tiene alla dovuta distanza dalle secche dell'irrazionalismo, postulando invece una commensurabilità razionale tra paradigmi. Solo a questa condizione sarà possibile operare una scelta non arbitraria ma dotata di efficacia scientifica perché fondata su alcuni criteri di valutazione fondamentali quali l'accuratezza del paradigma, la sua coerenza, l'ampiezza di scopo, la semplicità e la produttività (Kuhn 1977).

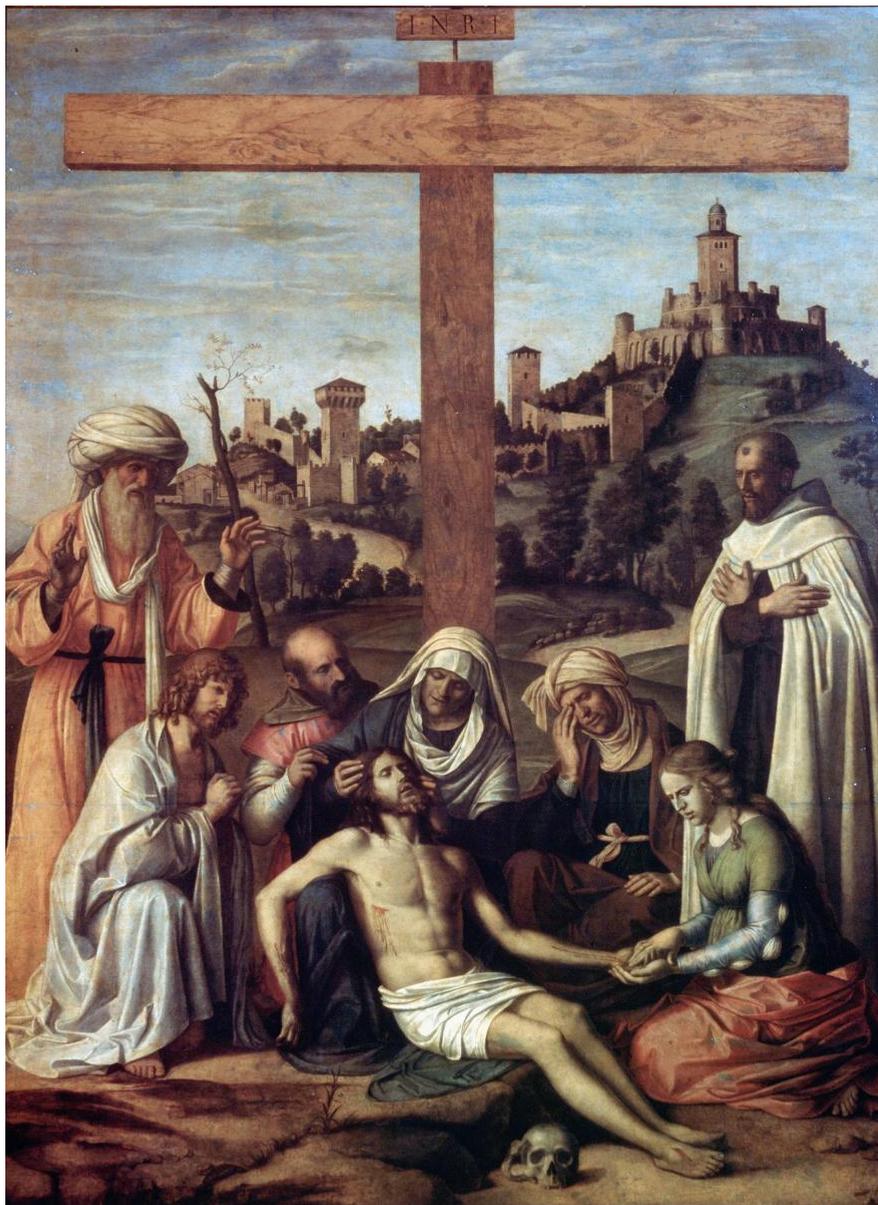
È muovendo da quest'ordine di considerazioni che si è ritenuto di proporre in questa sede, con l'ausilio di uno specifico *case study* riferito alla Chiesa dei Carmini di Venezia, una serie di osservazioni riguardanti l'impatto, in termini di evidenza storiografica, derivante dall'applicazione alla ricerca storico-artistica di un paradigma di stampo socio-antropologico in sostituzione del più classico paradigma ispirato a principi di pragmatismo economico normalmente in uso nei Contextual Studies. La scelta si fonda sul riconoscimento della sociogenesi del fenomeno artistico, evento che si realizza necessariamente in riferimento a un campo antropologico entro cui viene alla luce e in cui viene fruito. Possiamo immaginare questo campo come una struttura d'interazione tra parti sociali che presiede all'appropriazione e gestione del potere simbolico di una società. Per questo motivo definiremo *relazionale* il paradigma sperimentale di stampo socio-antropologico, fondato sui concetti di "*habitus*" e di "campo"

secondo la definizione di Pierre Bourdieu (per la categoria di “*habitus*” si rinvia a Bourdieu 1967 e Bourdieu 1979, mentre per la teoria del “campo” si invita a considerare in particolare Bourdieu 1971. Si segnalano inoltre Boschetti 2010, Sapiro 2010 e Alciati 2013 per una valutazione storico-critica dei concetti di “*habitus*” e “campo” in Bourdieu), e basato sull’idea di arte come evento implicato in un sistema di relazioni dinamiche tra uomini a vario titolo coinvolti nel gioco sociale in cui l’opera è scaturita.

2. Le dinamiche di campo: selezione dei dati e implicazioni interpretative

Cardine del paradigma proposto sarà il concetto di “campo”, descritto da Pierre Bourdieu come un ambito di forze che s’impone con la sua necessità agli agenti che vi operano, e insieme campo di lotte al cui interno gli agenti si affrontano, con mezzi e fini differenziati a seconda della loro posizione nella struttura del campo di forze, contribuendo così a conservarne o a trasformarne la struttura” (Bourdieu 1995, 46-47).

Si tratta di un modello teorico che trova conferma nella sua stessa capacità di permettere una restituzione analitica del processo dialettico tra *opus operatum* e *modus operandi*, tra prodotti oggettivati e prodotti incorporati dalla pratica storica, tra strutture e *habitus* (Alciati 2013, §2, 1-21). Posto al punto di convergenza tra oggettivismo strutturalista e soggettivismo, il concetto di campo orienta il ricercatore storico dell’arte nell’individuazione di fenomeni storico-sociali normalmente trascurati e consente una maggiore intelligenza dell’ambito socio-culturale entro cui l’oggetto artistico è venuto alla luce. Nello specifico, ai fini della presente riflessione ci si concentrerà sul *campo religioso*, che è l’ambito di rapporti “tra istanze in lotta per il mantenimento o la sovversione dell’ordine simbolico” (Bourdieu 2013, §4). Sul piano della selezione dei dati, l’accertamento delle dinamiche di campo implica preliminarmente il rilevamento documentale di tutti gli attori sociali e conseguentemente la ricostruzione dell’*habitus*, il corredo ideale e culturale che struttura gli individui fornendo loro “categorie di pensiero impensate che delimitano il pensabile e predeterminano il pensato” (Bourdieu 1991, 10). Questo rende possibile la ricostruzione dei diversi posizionamenti di singoli e gruppi umani all’interno del campo, osservando i rispettivi ruoli sociali nel loro reciproco definirsi e rinegoziarsi e le specifiche azioni compiute, con i loro presupposti e le loro finalità.



2 | Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Compianto sul Cristo morto con frate carmelitano*, olio e tempera su tavola trasportato su tela, ex Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmine, 1501 ca., Mosca, Museo Puškin, inv. 2681.

Il lavoro di esplicitazione di tali dinamiche, come vedremo, non è arbitrario ma passa per il continuo processo di verifica e aggiornamento tra modello teorico, formulazione d'ipotesi, rilevamento di dati.

Per passare dal teorico al concreto ci serviremo di un esempio tratto dal progetto di ricerca "I Carmini e la Città" (Università Ca' Foscari, Venezia - Institutum Carmelitanum, Roma), uno studio svolto nel biennio 2014-2015 e dedicato all'analisi integrata del fondo archivistico di Santa Maria del Carmine presso l'Archivio di Stato di Venezia, di alcuni fondi dell'Archivio Generalizio dell'Ordine Carmelitano nonché dei fondi antichi di diverse biblioteche italiane ed europee. Grazie a un accurato lavoro filologico è stato possibile riferire il *Compianto sul Cristo morto* di Cima da Conegliano (Fig. 1), un olio e tempera su tavola trasportato su tela nel 1859 e oggi conservato al Museo Puškin di Mosca (Markova 1994, 153-154), alla commissione di Anzolo Bendolo, figlio del compravendi pesce Servideo, e indicare una nuova datazione al 1501 circa (Trentini 2019b, 117-133).

L'identificazione si basa anzitutto sui dati di ragguaglio degli spostamenti subiti dall'opera all'interno della chiesa, andando a ritroso fino alla sua originaria collocazione sul perduto altare di Santa Maria dei Miracoli (poi altare della Pietà), nonché sulla documentazione relativa ai privati concessionari dell'altare tra la fine del XV secolo e l'inizio del secolo successivo. La datazione invece si fonda essenzialmente sulla registrazione di un pagamento a "Zuambatista depentor per la sua palla" (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 16, fascicolo segnato "Bendulo", 51v-52r) contenuta in un dossier relativo all'altare di destinazione dell'opera, che sappiamo essere stato assegnato nel febbraio 1484 al compravendi pesce Servideo Bendolo q. Vittore. La fonte lascia intuire un'edificazione rapida dell'altare, già in uso per le celebrazioni nell'aprile 1484, corredato entro il 1500 con un'immagine raffigurante il carmelitano sant'Angelo di Sicilia (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 44, fascicolo XLII, n. 34), e fatto oggetto di una successiva riqualifica intorno al 1501 con la realizzazione della pala di Cima. La totale assenza di riferimenti alla scuola dei compravendi nel documento di allocazione dell'altare a Bendolo insieme al fatto che le fonti di inizio Seicento distinguono chiaramente l'altare della Pietà e quello dei Compravendi pesce (Sansovino, Stringa 1604, 184r e AGOCarm, Terminazioni A, 61r), nel frattempo riedificato in data 1548, smentiscono

ogni possibile identificazione tra l'altare Bendolo e quello della confraternita (Come invece proposto da Cocchiara 2006, 200), ma soprattutto ci consegnano l'evidenza di una problematica prossimità nella chiesa dei Carmini tra l'altare privato e quello della confraternita cui Servideo apparteneva.

A fronte di questi elementi, il paradigma di matrice pragmatista porta a vedere nella commissione d'arte dei Bendolo un tipico caso d'investimento per l'anima. In questa prospettiva la pala di Cima, commissionata dopo il 1501 da Anzolo in memoria del padre morto entro il 26 febbraio 1499, si spiega come il compimento di una strategia iniziata con le messe in suffragio della madre Lena morta nel 1484, cui si aggiunsero qualche anno più tardi gli anniversari per il padre Vettor, morto nel 1489 (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 16, fascicolo segnato "Bendulo", 52r).

Uno studio di campo, invece, valutando tutto questo in relazione alle dinamiche sociali in atto nel campo religioso terrà conto anche dell'appartenenza dei Bendolo, e riconoscerà così nella loro scelta di dotarsi di un altare di famiglia un atto sociale compiuto in deroga agli schemi di comportamento previsti per un compravendi pesce ancorché facoltosi. Gli uomini del ceto *mechanico* risolvevano il problema dell'identità e del posizionamento sociale in termini di gruppo e corporazione nel sistema confraternale. I Bendolo, invece, affiancano il loro altare a quello della confraternita dei Compravendi, evidenziando una polarità tesa tra appartenenza di gruppo e identità di lignaggio, elaborando per via simbolica una transizione di *habitus* in atto nella famiglia proprio nel momento in cui è documentata a Venezia l'istituzionalizzazione statale della mobilità sociale dei cosiddetti popolari (Pezzolo 2007, 20-21).

L'ipotesi che ai Carmini fosse in atto una forma di cooptazione dagli strati bassi della società e la sperimentazione di nuove forme di partecipazione nella strutturazione dello spazio sacro è verificata dalla scoperta della creazione nella chiesa di un'area riservata ai popolari in mobilitazione, attraverso interventi cronologicamente e tipologicamente coerenti localizzati in controfacciata: a inizio Cinquecento la sezione occidentale era occupata dall'altare Bendolo (1484), a lato del portale maggiore, e da quello della Purificazione di Maria, in corrispondenza della navata destra,

assegnato alla Scuola dei Compravendi pesce nel 1477 (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 8, n. 31, c. 4v. È registrato come “primo altare alla dritta” quando ormai l’altare Bendolo era scomparso per fare spazio al monumento funebre di Jacopo Foscarini: Zanetti 1771, 131) mentre nella parte orientale, a lato del portale, stava l’altare San Giovanni Evangelista, fatto erigere dopo il febbraio 1486 su concessione dei frati per volontà del gastaldo della Scuola dei marangoni da nave Lazzaro Pilloto q. Bartolomeo come sede di sepoltura familiare (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 40, n. 147 [Testamento di Lazzaro Pilloto q. Bartolomeo, 13 febbraio 1486]. Il titolo dell’altare si ricava da un memoriale degli obblighi di culto e commemorazione ai Carmini, copia seicentesca di un originale che a giudicare dai nomi registrati fissava la situazione entro il 1540: ASVe, S. Maria del Carmine, b. 50, reg. n. 6, c. IV v) di fianco all’altare dell’Assunzione di Maria dove nel 1502 saranno dislocati i fustagneri tedeschi e i tessitori di pannilana tedeschi della Germania superiore, riuniti in un’unica nuova confraternita (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 48, reg. 2, 54v-57r).

Altrettanto importante sarà valutare l’*habitus* dei frati carmelitani, i detentori del monopolio nella gestione del sacro, e come questo ha influito sulle strategie da essi attuate nella gestione delle dinamiche di campo. In generale negli anni di passaggio tra XV e XVI secolo l’Ordine carmelitano sta vivendo un processo di ristrutturazione identitaria gestito dai vertici e declinato nei termini di una decisa valorizzazione dei legami con le origini orientali, prediligendo un profilo eremitico ai tratti conventuali assunti dai frati tra la fine del XIII e il XIV secolo in seguito all’inserimento nei difficili equilibri della cristianità europea (Trentini 2019b, 71-96).



3 | Il gruppo della Vergine con il Cristo morto (dett. Fig. 1).

Questa dinamica all'interno del campo religioso dei Carmini si sostanzia in un'eloquente serie d'interventi di riqualifica dell'assetto liturgico dei Carmini d'inizio Cinquecento, tra cui si segnalano per il forte potenziale identitario il progetto d'inserimento del culto di sant'Angelo di Sicilia (1500) presso l'altare di Santa Maria dei Miracoli, in accordo con le

disposizioni del capitolo generale di Nîmes (1498) (Wessels 1912, 312); la liberazione degli altari identitari di sant'Alberto da Trapani e di Santa Maria della Speranza dalla presenza tedesca (1502) con la contestuale realizzazione della *Madonna della Misericordia con i confratelli e le consorelle carmelitane* di Lazzaro Bastiani (Mondini 1675, 60 e Trentini 2019b, 100-116); il coinvolgimento dei laici, in particolare Giovanni Da Mosto (1504) (ASVe, S. Maria del Carmine, b. 48, reg. 2, 37r-38r), nel rafforzamento del culto di Sant'Alberto secondo il già citato capitolo di Nîmes. Complementare a questi interventi, la messa a punto a cura di frate Giovanni Maria Poluzzi da Novellara e frate Giovanni Battista de' Cathaneis di testi liturgici, storici e istituzionali che, stampati in particolare da Lucantonio Giunta tra il 1499 e il 1515, avrebbero dovuto sostenere la riforma dell'Ordine garantendo correttezza, uniformità e chiarezza sul piano identitario (Trentini 2019a).

Un supplemento d'evidenza è fornito dalla compresenza all'interno del convento dei Carmini in quello stesso giro di anni di una compagine di frati intellettuali capaci di convertire efficacemente il loro capitale culturale in forza propositiva entro il campo religioso. Tra questo i già citati Giovanni Battista de' Cathaneis e Giovanni Maria Poluzzi da Novellara, Claudio e Alessandro da Venezia, figure di alto profilo istituzionale, rispettivamente provinciale veneto e anconetano nel 1492, Angelo Bellemo, responsabile dell'inserimento del culto di Angelo di Sicilia sull'altare di Santa Maria della Speranza, e ancora Pietro *a Judaica* e Pietro delle Forze, che troveremo coinvolti anche nei decenni immediatamente successivi nel movimento di rinnovamento carmelitano a Venezia guidato dal generale Nicolas Audet. Un *pool* di teologi organico ai vertici, che non stupisce ritrovare compatto alla regia dello spostamento degli artigiani tedeschi, un'azione forte negli equilibri di campo per una solenne riqualifica degli altari simbolo del gruppo carmelitano.

Nella sinergia tra frati e popolari sottesa alla commissione Bendolo si esprimeva dunque l'*habitus* dei nuovi carmelitani, propensi a incorporare nel loro progetto settori sociali medi e bassi in accordo con la vocazione eremitico-profetica allentando (almeno temporaneamente) i legami con i vertici della società laica. Analoghe valenze identitarie avrebbero assunto le alleanze con il ceto cittadino mercantile presente ai Carmini nella forma di un vero e proprio *network* strutturato, fortemente coinvolto nella

promozione di imprese dall'alto valore politico simbolico capaci di lasciare un'impronta sul lungo periodo. Movimenti capaci di marginalizzare la presenza non certo trascinate del patriziato minore, magari implicato nelle pratiche amministrative dei frati, come – ad esempio – il procuratore di chiesa Girolamo Bon q. Francesco, disposto a non farsi rimborsare il denaro anticipato per i frati nella gestione della contabilità di fabbrica per la facciata (Moretti, Savini Branca 1995, 9) ma restio a intestarsi efficaci interventi di rilievo politico o artistico. Egli, infatti rimase nell'incertezza tra forme di timido appoggio alle iniziative carmelitane quali la sepoltura all'altare di Sant'Alberto da parte di Giovanni da Mosto q. Nicolò, e strategie smaccatamente autocelebrative, come nel caso dell'investimento peraltro tardivo (1514) di Pietro Guoro sulla figura dello zio Luca Civran nella cappella di famiglia. Era questa un'impresa eccessiva nella sua autoreferenzialità, con la consueta celebrazione onomastica in altare – mediante la dispersa pala di San Luca di Benedetto Diana – e un monumento funebre con statua che Sansovino giudicò “di diversa forma dall'uso commune” (ASVe, Notarile, Testamenti, Atti Bogoticio, b. 101, n. 20 e Sansovino 1581, 94r).

3. Il dato documentale come *indice*

Oltre ad ampliare, come abbiamo visto, le strategie di ricognizione documentale, l'applicazione del paradigma relazionale ha evidenti conseguenze nell'uso stesso delle fonti. Va detto che la verificabilità delle ipotesi formulate sulla base del nuovo paradigma potrebbe sembrare compromessa da consistenti problemi di documentabilità diretta delle dinamiche di campo: un caso esemplare di “assenza di prove”. Ma si tratterebbe di una valutazione errata. Certo è un fatto inoppugnabile che la documentazione a disposizione dello storico dell'arte non ponga mai direttamente a tema il gioco sociale, dal momento che le testimonianze relative alle opere d'arte all'interno del campo religioso cristiano in età moderna nascono in funzione del controllo di altri aspetti, per lo più di rilevanza giuridica o economica. Tuttavia la possibilità di una ricognizione documentale intorno alle questioni sollevate dal paradigma relazionale sussiste e si basa sulla coesistenza nella fonte di una testualità letterale e di un'indicalità. Si tratta di riconoscere che le informazioni contenute in un documento da un lato assolvono a funzioni comunicative definite dalla natura diplomatica della fonte, dall'altro designano una realtà più complessa di ordine sociale, culturale, politica. Inoltre va tenuto in conto

che il dinamismo sociale interno al campo religioso, con la sua complessa combinazione di stereotipi d'*habitus* e di arbitrio soggettivo dell'azione dei singoli soggetti, che abbiamo cercato di far emergere per via documentale è presentato da Pierre Bourdieu come un sistema di forze perfettamente incarnate nella società senza che i protagonisti siano in grado di riconoscerle ed enunciarle. Si tratta di un livello di realtà spesso sconosciuto o denegato dagli stessi attori in campo, e purtuttavia concretamente presente e rilevabile mediante i dispositivi concettuali e gli strumenti dell'indagine socio-storica.

In questa prospettiva, per fare un esempio, la nota clausola "per maggior gloria di Dio" riferita alle commissioni destinate allo spazio sacro non potrà essere assunta come effettiva motivazione dell'evento artistico nel campo religioso. Quest'ultimo è piuttosto l'esito di una complessa dinamica sociale non pienamente disponibile alla coscienza dei soggetti coinvolti. La consapevolezza che i dati riportati nei documenti, valgano anche come *indici* di fenomeni profondi e di dinamiche di campo consente dunque di valorizzare le fonti in modo nuovo. Così, per fare alcuni esempi, la documentazione relativa alla sepoltura con altare dei Bendolo oltre a evidenziare la pietà ed eventualmente lo status economico del committente certificherà il protagonismo ricercato e ottenuto all'interno delle dinamiche di campo, designando un processo di distinzione e insieme un atto di gestione partecipata del potere simbolico nella società. Analogamente, l'elenco dei frati presenti alla stipula del già citato contratto per il trasferimento delle scuole artigiane dei tedeschi anziché essere letto soltanto come funzione legale a supporto della transazione, sarà valutato anche come indice dell'esercizio di controllo e di governo del simbolico nel campo religioso esercitato da parte carmelitana, come provato dalla significativa compresenza di uomini attivamente impegnati a vario titolo nella diffusione di un *habitus* carmelitano riformato.

Siamo abbastanza distanti dalla tendenza a circoscrivere il fenomeno ai soli aspetti esplicitamente enunciati dalle fonti, caratteristica del consueto paradigma dei Contextual Studies che a partire da modelli economici definisce il set di problemi normalmente avvertiti come propri della storia dell'arte quali l'individuazione della committenza e delle sue ragioni dichiarate, la definizione della professionalità del pittore, l'organizzazione del mercato, per fare solo alcuni esempi. Nello specifico dell'arte religiosa,

il paradigma economico porta a riconoscere la realizzazione di nuovi altari e di nuove immagini per le chiese cristiane in età moderna come la risposta a una concezione implicitamente imprenditoriale del culto, funzionale a colmare eventuali insufficienze delle strutture rispetto al fabbisogno devozionale o a incoraggiare una tendenza all'espansione illimitata della vita religiosa. È questa, in definitiva, una forma di ricognizione della spiegazione dei fatti secondo categorie fornite dagli attori in campo, che però – avverte Bourdieu – molto spesso elaborano meri “fantasmi culturali” per dissimulare o disconoscere l'effettivo gioco sociale in atto. Riconosciute le caratteristiche del paradigma economico, e senza nulla togliere alla sua importanza nello studio delle strutture e degli apparati per la liturgia, quanto finora rilevato in merito al caso dei Carmini incoraggia e autorizza ad andare oltre il paradigma economico che in definitiva rimane descrittivo, anche nei casi più interessanti come quello magistralmente elaborato dai protagonisti del “liturgic turn”.

4. L'immagine in campo

Motivati a procedere su questa linea, s'impone allora di discutere in che modo l'immagine, con il suo portato figurativo e figurale, si posizioni entro il paradigma relazionale proposto in questa sede in virtù della sua capacità di produrre ipotesi più articolate sulla questione del fondamento sociale dell'arte. Ora le riflessioni di Bourdieu in materia di arte saranno di scarsa utilità perché limitate alla definizione sociale del campo estetico. Dovremo quindi rivolgerci agli studi semiotici, e in particolare a quanto da essi osservato riguardo alla determinazione circostanziale del senso di un testo, inteso come risposta complessa a problemi posti da circostanze concrete. Questo dispositivo concettuale, proprio perché teorizza l'incorporazione delle circostanze enunciative nel figurativo e figurale, è fondamentale per collegare la sfera del contenuto di un testo/immagine e quella del campo sociale e per noi è decisiva in funzione del superamento di ogni deriva metastorica in senso puramente estetico. Si tratterà dunque di ricondurre il testo visivo entro precise coordinate linguistiche storicamente determinate (nel caso di un'opera rinascimentale, a esempio, le caratteristiche di discronia, distopia, rispetto all'eventuale fonte narrativa di riferimento), e soprattutto d'individuare una rosa di problemi aperti e di questioni antropologiche fondamentali di cui l'immagine tende a farsi interprete.



4 | Il lenzuolo sul corpo nudo di san Giovanni evangelista (dett. Fig. 1).

Per chiarire questo punto, ritorniamo al nostro caso di studio e portiamo l'attenzione sulle caratteristiche iconografiche e figurali del *Compianto sul Cristo morto* di Cima da Conegliano. In generale il soggetto del *Compianto* seleziona il momento più intensamente patetico di tutta la narrazione evangelica e mette i pittori di fronte alla difficoltà di dare forma a un'immagine capace di associare in sé la più grande disperazione e insieme la più grande speranza. Nello specifico, l'immagine che Cima realizza per i Carmini elabora la possibilità di rivolgimenti totali: l'irreversibilità della morte, ribadita dal dettaglio gestuale del braccio cadente, è associata all'idea di generatività data dalla posizione del corpo di Gesù tra le gambe della Madre (Fig. 2): una polarità morte/vita che la teologia cristiana aveva condensato nell'idea della maternità di Maria pienamente realizzata sotto la croce, come pure nell'associazione Madre-Croce in cui quest'ultima da strumento di supplizio diviene l'equivalente di un grembo che trasferisce il Cristo alla vita nuova della resurrezione (Trentini 2019b, 140-145). Sulla base di queste considerazioni e della nostra ricostruzione delle dinamiche di campo, è possibile rilevare una significativa correlazione tra il livello profondo dell'immagine, centrato su una *transizionalità* di cui il tema funebre è solo la "lettera", e la tensione al mutamento di *habitus* di Anzolo Bendolo in bilico tra appartenenza a una

comunità e identità di lignaggio. E del resto un mutamento di *habitus* è in atto anche per il gruppo dei frati carmelitani, per i quali l'elaborazione in immagine della transizione assumeva il valore di un'elaborazione possibile dei problemi in campo.

Non mancano le evidenze di una propensione dell'immagine a porsi in relazione con le domande e i problemi ideali emergenti nel campo. I dati d'osservazione questa volta, però, vanno rilevati non già nell'eventuale documentazione testuale circostante all'immagine ma direttamente nel testo visivo opportunamente interrogato e vagliato nelle sue strutture oggettivabili. Va in questa direzione la figura di san Giovanni evangelista vestito solo di un ampio lenzuolo bianco-azzurro. Aiuta a sciogliere le eventuali incertezze di lettura derivanti dal cattivo stato di conservazione dell'opera, il ricorso alla medesima soluzione iconografica da parte di Cima da Conegliano anche in altre opere, quali l'*Incredulità di San Tommaso* (National Gallery, London) e la *Crocifissione* (Barber Institute, Birmingham) (Fig. 3). La formula sarebbe stata perfettamente intelligibile allo spettatore storico, in virtù di una tradizione patristica che individuava nel ragazzo nudo coperto solo di un lenzuolo menzionato in *Mc* 14,51-52 il giovane apostolo (Beda *PL*92, col. 279A; Gregorius Magnus *PL*75, col. 1068CD; Cfr. Trentini 2019b, 145-148), e sarebbe risultata particolarmente gradita ai fautori delle riforme spirituali di fine XV secolo dopo che Ludolfo di Sassonia aveva fatto di quella figura un'immagine di purezza spirituale (Ludolph von Saxen 1522, 327). Ma il dato visuale capace di fornire la più significativa evidenza a supporto della capacità elaborativa dell'immagine entro il campo religioso va riconosciuto nella donna piangente – Maria di Cleofa, sul piano narrativo – rappresentata a destra della croce (Fig. 4), posta in evidenza nel vuoto sapientemente costruito da Cima da Conegliano tra la figura di Maria e quella del frate carmelitano, in assenza d'attributi identificabile con Angelo di Sicilia per ragioni di continuità con la precedente pala e per coerenza con il culto del santo attivato presso l'altare. Colpisce il dettaglio enciclopedico del *litam*, turbante caratteristico delle popolazioni arabe nordafricane, descritto da Cima con precisione etnografica. Scelta estremamente significativa se si considera che a tenere banco nel triennio 1499-1501 – dunque a ridosso della pala in esame – lasciando traccia nella coeva cultura visiva veneziana, sono le aggressioni mamelucche a carico dei mercanti veneziani, gli stessi coinvolti nel gioco sociale in atto ai Carmini (Sanudo, II, coll. 1040-1042 e

Sanudo, III, coll. 96, 1526. L'episodio è discusso in Trentini 2019b, 151-155). Inevitabile dunque che il dettaglio vada a evocare l'alterità ostile degli orientali già strutturata nella semiosfera storica di riferimento. Per contro, il pianto di questa figura sotto la croce, elemento patetico che acutamente Aby Warburg riconduceva a una superiorità della memoria orgiastica sull'ordine cristiano, al momento della realizzazione del dipinto di Cima ha già conosciuto una decisa assimilazione in seno alla *Devotio moderna*, estremo tentativo di sublimazione dell'ormai irreversibile emersione del sostrato patetico precristiano e archetipico. Dunque, la compresenza del pianto, via di santificazione *par excellence*, e dell'elemento di costume che nell'immaginario veneziano qualifica il carnefice contemporaneo del corpo di Cristo attuale cioè del popolo cristiano, fa di questa donna una manifestazione figurale della dinamica di *metanoia*. Nel riconoscimento della polarità di questa figura, sotto i nostri occhi avviene la conversione dell'Orientale. In forza del nostro paradigma relazionale, il dato visuale si qualifica come evidenza della funzione elaborativa assoluta dall'immagine nei riguardi dei problemi sollevati dai frati nel campo religioso: si ritrova una corrispondenza con il tema della "conversione dell'infedele" che i carmelitani collegavano alla inaugurazione di "tempi nuovi", una dimensione apocalittica di cui la riforma dell'Ordine avrebbe dovuto essere segno complementare (Trentini 2019b, 156-160).



5 | L'Orientale piangente (dett. Fig. 1).

Procedendo su questa base, è possibile fornire un'interpretazione storica dell'opera d'arte che, superando ogni pretesa di rispecchiamento deterministico di temi e contenuti predefiniti dal contesto, si presenta come momento fondamentale di elaborazione simbolica di "domande/problemi" emergenti nel campo sociale decisiva per la strutturazione di un mondo perché capace di renderlo figuralmente e concettualmente abitabile. Operando dall'interno del paradigma relazionale si può trovare dunque un punto di contatto tra la sfera storico-sociale e il contenuto dell'opera d'arte nella misura in cui il tipo di problemi emerge dalla dinamica di forze in campo: nel caso che abbiamo considerato è la questione della polarità morte/vita colta nella sua valenza di archetipo di transizione. Sul piano della ricerca, la conoscenza delle dinamiche in campo consente di precisare non solo i presupposti enciclopedici e culturali - la semiosfera - entro cui storicamente si è venuto a strutturare il testo visivo considerato, ma anche le domande di senso emergenti nel campo religioso di riferimento in rapporto alle quali è stata formulata la proposta enunciata nell'opera d'arte. Ancora una volta è in questione l'evidenza, da ricercarsi infine in una corresponsione critica tra l'immagine e il complesso di problemi emergenti dall'ambiente sociale, opportunamente verificata dal principio di pertinenza.

Bibliografia

Abbreviazioni archivistiche

AGOCarm: Archivio generale dell'Ordine carmelitano

ASVe: Archivio di Stato di Venezia

Fonti

Beda

Beda Venerabilis, *In Marci Evangelium Expositio*, PL 92, Paris 1862.

Gregorius Magnus

Gregorius Magnus, *Moralium libri sive Expositio in librum beati Job*, PL 75, Paris 1862.

Ludolph von Saxen 1522

Ludolph von Saxen, *Vita Jesu Christi redemptoris nostri ex fecundissimis*

evangeliorum sententiis et approbatis ab ecclesia doctoribus excerpta, Lyon 1522 (FB 78347).

Mondini 1675

F. Mondini, *Carmelo il favorito*, Venezia 1675 (IT\ICCU\UBOE\092339).

Sansovino 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581.

Sansovino, Stringa 1604

F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1604 (IT\ICCU\SBLE\015644).

Sanudo *Diarii*

M. Sanudo il Giovane, *I diarii di Marin Sanudo*, a cur. di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, 1-58, Venezia 1879-1903.

Zanetti 1771

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771 (IT\ICCU\RMRE\000503).

Studi

Alciati 2013

R. Alciati, *Un nuovo spirito scientifico: la rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, in Alciati, Boschetti 2013, 3-49.

Alciati, Boschetti 2013

R. Alciati, E.R. Urciuoli (cur.), *Il campo religioso. Con due esercizi*, Torino 2013 (risorsa digitale consultata il 29.04.2021).

Boschetti 2010

A. Boschetti, *La nozione di campo. Genesi, funzioni, usi, abusi, prospettive*, in Paolucci 2010, 109-144.

Bourdieu 1967

P. Bourdieu, *Postface*, in E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris 1967, 135-167.

Bourdieu 1979

P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

Bourdieu 1991

P. Bourdieu, *Lezione sulla lezione [Leçon sur la leçon*, Paris 1982], Genova 1991.

Bourdieu 1995

P. Bourdieu, *Ragioni pratiche [Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*, Paris 1994], Bologna 1995.

Bourdieu 2013

P. Bourdieu, *Genesi e struttura del campo religioso [Génèse et structure du champ religieux*, "Revue française de sociologie" 12 (1971), 295-334], in Alciati, Boschetti 2013, 3-49.

Carnap 1952

R. Carnap, *The Continuum of Inductive Methods*, Chicago 1952.

Cocchiara 2006

F. Cocchiara, *La Presentazione di Gesù al Tempio e Purificazione di Maria di Jacopo Tintoretto ai Carmini. Lettura per frammenti di una pala e di un contesto*, "Venezia Cinquecento" a. 16, 31 (2006), 189-272.

Habermas 1968

J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main 1968.

Hacking 2006

I. Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas about Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge 2006.

Kuhn 1962

T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.

Kuhn 1977

T. S. Kuhn, *Objectivity, Value Judgment, and Theory Choice*, in T.S. Kuhn, *The Essential Tension*, Chicago 1977, 310-339.

Markova 1994

V. Markova, *Il Compianto sul Cristo morto di Mosca: riflessioni dopo il restauro*, in P. Humfrey, A. Gentili (cur.), *Cima da Conegliano, 1*, atti del convegno internazionale (Conegliano 1993), "Venezia Cinquecento" a. 4, 7 (1994), 153-166.

Moretti, Savini Branca 1995

L. Moretti, S. Savini Branca, *Chiesa di Santa Maria dei Carmini: arte e devozione*, Venezia 1995.

Paolucci 2010

G. Paolucci (cur.), *Bourdieu dopo Bourdieu*, Torino 2010.

Pezzolo 2007

L. Pezzolo, *Il sistema fisco-finanziario nella Repubblica veneta in età moderna: fra politica e istituzioni*, Venezia 2007 (risorsa digitale consultata il 29-04-2021).

Sapiro 2010

G. Sapiro, *Una libertà vincolata. La formazione della teoria dell'habitus*, in Paolucci 2010, 85-108.

Trentini 2019

F. Trentini, *Il torchio e la Regola. Incunaboli e cinquecentine nella riforma carmelitana*, "La Bibliofilia" a. 221, 1 (2019), 107-130.

Trentini 2019b

F. Trentini, *Essere altrove. Diaspora e immagini nella Venezia dei Carmini*, Milano 2019.

Wessels 1912

G. Wessels OCarm (ed.), *Acta capitulorum generalium Ordinis fratrum B. V. Mariae de Monte Carmelo*, 1, Roma 1912.

English abstract

In times of epistemological fragmentation, an effort to clarify the conditions for a firm knowledge in Art History seems to be a necessary even if ambitious goal. According to an analytical definition of evidence as a quality attributed to observational data as they verify a paradigm-based hypothesis, this contribution focuses on the choice of a socio-anthropological theoretical model and its heuristic consequences. The case study of Cima da Conegliano's *Lamentation over the dead Christ with a carmelite monk*, a painting now in the Puškin Museum in Moscow, is presented here as a test for applying to art-history research a new paradigm based on the categories of 'habitus' and 'social field' by Pierre Bourdieu. A survey on the methodological challenges of the study of the 'religious field', the discovery of the indexicality of historical sources, the examination of the nexus between art and history, will provide the ground for an introduction to the specific structuring of evidence under a sociogenetic view of art.

keywords | Cima da Conegliano; Chiesa dei Carmini, Venezia; Bourdieu; Art and the Religious field; Sociogenetic investigation.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Lü Peng e il Rinascimento

Caso di studio sui limiti e le difficoltà della traducibilità culturale

Veronica Di Geronimo

Gli aggiornamenti tecnici e stilistici in Oriente e in Occidente tra XIX e XX secolo, quando entrambi i poli culturali si trovarono nell'ironica e paradossale condizione di dover diluire le proprie eccellenze artistiche per accogliere le caratteristiche dell'altro (Danto 2011, 364), aprirono a possibilità per soluzioni figurative del tutto particolari, fenomeni di ibridazione e di scambio, quindi esempi di traducibilità a doppio canale. La risemantizzazione di elementi iconografici della celebre arte rinascimentale italiana, depositi di tradizione occidentale in Cina, sorprende per il contemporaneo grado di familiarità e di incognita, comprensione e incomprensione, distanza e conoscenza. I *pastiche* realizzati da molti artisti cinesi, così come l'adozione di alcuni *pattern* compositivi tutti occidentali, sono la testimonianza dell'incontro tra due culture figurative, ma non solo. Sono prova della forza con cui una tradizione si sviluppa a distanza di chilometri e di secoli – recepitata, depositata, obliata, restituita, trasformata. Ma se storicamente è possibile rintracciare i motivi della circolazione e dell'interesse per le iconografie occidentali da parte degli artisti cinesi, ciò che risulta difficile da verificare è come queste si siano sedimentate.

Lü Peng è un caso significativo poiché esige una riflessione che non si limita a quella sulla citazione strumentale dei maestri del Rinascimento. Nei dipinti di seguito presentati – commentati insieme a lui nell'intervista da me condotta nel suo studio a Pechino nel luglio 2019 – si celano riferimenti e variazioni di alcune combinazioni simboliche appartenenti alla cultura dell'Europa cinque-secentesca. Tuttavia, la presenza di tali trasformazioni e trasfigurazioni si iscrive all'interno di un processo di accostamenti e ibridazioni che, se da un lato lascia intravedere spiragli di comprensione sulle immagini stesse, dall'altro solleva il problema

dell'innesto e della traducibilità di un'immagine da una cultura a un'altra. Lü Peng ci mette di fronte al problema della possibilità e della correttezza delle traduzioni di un codice, in forma di immagini.

Le composizioni rinascimentali nell'arte pop surrealista di Lü Peng



1 | Lü Peng, *Salute to Mr. Caravaggio*, 2013, inchiostro su carta, 200x157 cm (Courtesy of the artist).

Nato nel 1967 a Pechino, dove attualmente vive e lavora come docente e artista, Lü Peng inizia il suo percorso professionale alla Capital Normal University dove si specializza nella pittura *Gongbi*, antica tecnica volta a cogliere i dettagli in modo descrittivo e realistico. Pur continuando a padroneggiare tecniche e strumenti tradizionali, egli deve la sua fama alla declinazione cinese del Pop Surrealismo, nota in Cina come *Zhongshi Chaoxianshizhuyi Bopu*: è il critico e storico dell'arte Peng Feng, partendo da un confronto con il panorama statunitense degli anni Novanta, a individuare nei coloratissimi lavori di Lü Peng un'affinità con la proposizione della cultura bassa e *lowbrow* della West Coast, promossa da Kirsten Anderson e dal suo lavoro alla Roq La Rue Gallery (Peng 2015, 8-14). Sono soprattutto i dettagli popolari e folk, propri della cultura di

appartenenza dell'artista cinese, sia tradizionali che moderni, congiunti a un aspetto irrealmente variamente inscenato, ad ascrivere l'opera di Lü Peng al sopracitato movimento artistico. Il Pop Surrealismo cinese, sebbene sia emerso in una prospettiva comparatistica con l'arte occidentale, riprende anche alcuni tratti della Gaudy Art, fenomeno *kitsch* che prende piede in Cina negli ultimi anni del secolo scorso (per un approfondimento sugli anni Novanta e la Gaudy Art, si veda Liao [1999] 2010).

L'opera del 2013 *Salute to Mr. Caravaggio* (Fig. 1) esemplifica la modalità attraverso cui Lü Peng lavora. Lo schema compositivo della *Deposizione* vaticana è stato applicato a una nuova scena che, seppur uguale nel *layout*, è di natura diversa. L'angolo del basamento sporgente in avanti e il punto di vista dal basso restano soluzioni spaziali pressoché invariate dal dipinto caravaggesco, tuttavia la fatica e il dolore dell'originale scompaiono in favore dell'attrazione dei personaggi per il sottosuolo. Alla tomba in cui il corpo di Cristo sta per essere interrato corrisponde il precipizio su cui l'artista cinese costruisce la sua versione del dipinto. La giovane donna che si protende verso il basso, innescando la tendenza generale dei movimenti verso la misteriosa cripta, e l'uomo che tiene in mano una luce, alludendo alla *curiositas* verso l'ignoto, coadiuvano la decifrazione dei sentimenti espressi dai gesti delle figure femminili, già Maria di Cleofa e Maddalena.

Soluzioni importate si sovrappongono a simboli autoctoni. La figura che tiene in mano la lampadina appartiene alla tradizione religiosa locale; vestito in uniforme militare, egli rappresenta uno dei guardiani che solitamente veniva posto sulle pareti dei templi a protezione dei luoghi buddhisti (per uno studio sull'evoluzione dell'immagine *menshen* e l'influenza stilistica di Wu Daozi nella versione iconografica proposta dall'artista, si veda Fong 1989). L'inserimento dell'iconografia *menshen* (letteralmente 'divinità delle porte') denota la capacità dell'artista di selezionare fonti iconografiche – potenzialmente coerenti nell'aspetto semantico – per costruire una traiettoria comune tra culture figurative diverse, dando a forme e contenuti una nuova sistemazione narrativa unitaria.

Molti altri sono gli esempi in cui l'artista coglie nelle opere rinascimentali architetture e impianti validi per i suoi soggetti. Nel biennio 2013-2014

l'influenza dell'arte italiana è diretta e programmatica: egli seleziona, copia e ripropone schemi variando situazioni standardizzate dell'arte sacra. Nei dipinti *Reading Period 3* e *4* (Figg. 2-3) è possibile riconoscere un elemento tipico della tradizione iconografica dell'*Annunciazione*, l'ingresso di fasci luminosi visibili come linee che entrano dalla finestra a colpire la donna. Il paesaggio verde che digrada in lontananza, come l'architettura classicheggiante, quadri, tende e mobili intagliati evocano quadri e atmosfere italiane, mentre altre figure ed elementi fuori contesto arricchiscono la scena in modo straniante. La protagonista, nuda, immersa nella lettura, con il volto coperto da un libro rosso è circondata da animali e arredi particolari.

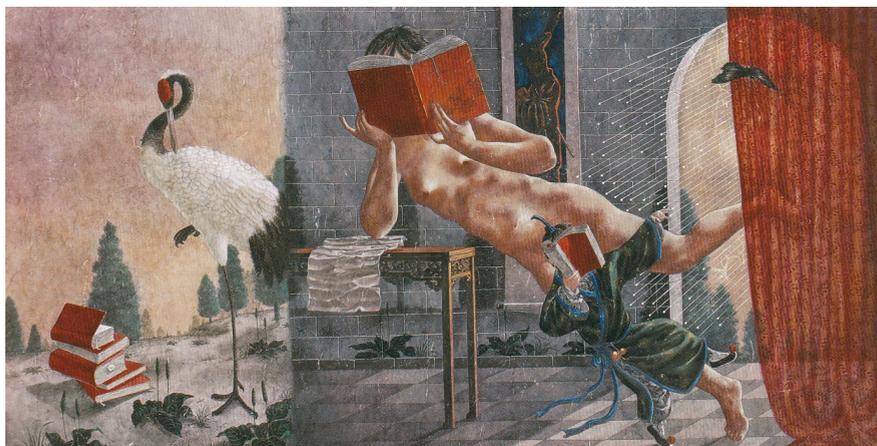


2 | Lü Peng, *Reading Period 3*, 2013, inchiostro su carta, 70x138 cm (Courtesy of the artist).

Tuttavia sarebbe improprio cercare l'attinenza del piccolo dinosauro o dell'uomo con la lunga tunica scura: lo stesso artista dichiara infatti di averli inseriti senza logica o riferimenti al contesto. Il lavoro dell'artista si costituisce quindi di due momenti diversi: la realizzazione dello schema, e il riempimento con immagini secondarie. Nella prima fase, tramite l'uso di *reference books*, si occupa di formulare le impaginazioni delle sue opere, plasmandole a partire dai grandi maestri italiani; nella seconda, seguendo una sorta di automatismo, inserisce soggetti non preventivati. Il riempimento con figure e immagini, che avviene in questa seconda fase, deriva dalla spontaneità dell'artista, il quale in sede di lavoro si lascia andare a uno stato che egli stesso definisce "Day Dreaming".

La pianificazione formale è propedeutica alla sovrapposizione di elementi estemporanei. Assecondando un duplice processo mnemonico, uno istintivo e l'altro volontario, l'artista dispiega elementi decontestualizzati, spesso folklorici o riferiti al proprio immaginario personale. Il critico Li Xianting definisce questo metodo "a game of piling up cultural fragments": un procedimento che funziona per incastri di ricordi e frammenti culturali senza alcun ordinamento sistematico (Li 2005).

I vari strati, che costituiscono un vero e proprio palinsesto di memorie personali e storico-collettive, coabitano sintatticamente come in un sogno, senza linearità né legame.



3 | Lü Peng, *Reading Period 4*, 2013, inchiostro su carta, 70×138 cm (Courtesy of the artist).

A un altro genere appartengono i dipinti di Lü Peng in cui si possono riconoscere puntualmente i riferimenti citati, per ricostruire percorsi e passaggi tra artisti, opere e soggetti. In *Reading Period 1* (Fig. 4), ad esempio, è possibile individuare una sintesi di iconografie relative al tema della Sapienza e della Filosofia: ma l'artista, anziché usare uno schema esistente, ne modella uno nuovo sovrapponendo più fonti. Lü Peng ritrae un gruppo di tre uomini coinvolti in una disordinata riunione tra intellettuali, come desumibile dai cartigli e libri sparsi su alcuni gradini. Lateralmente chiudono il gruppo due figure femminili: da una parte un nudo frontale e scultoreo parzialmente coperto da un velo, dall'altra una

donna di profilo, scalza e alata, vestita con il tradizionale abito cinese *qipao*.

L'allestimento dei personaggi sulla scalinata, l'atmosfera di studio, nonché alcuni dettagli ricordano un'opera canonica dalla simile ambientazione e atmosfera: la *Scuola di Atene*. La disposizione e il numero degli uomini, due stanti e uno seduto, trova in un altro dipinto rinascimentale un valido riferimento: i cosiddetti *Tre filosofi* di Giorgione.

Si può supporre, quindi, che *Reading Period 1* porti con sé una sequenza di modelli e variazioni sul tema che l'artista integra e sovrappone. Nell'affresco di Raffaello, Diogene è rappresentato semisdraiato in modo scomposto sui gradini, nell'opera cinese il personaggio seduto viene dotato della lanterna, attributo che tradizionalmente connota Diogene. Il dettaglio della lampada che cerca la verità, che nell'opera di Raffaello manca, suggerisce lo studio comparato di diverse iconografie appartenenti allo stesso tema.



4 | Lü Peng, *Reading Period 1*, 2013, inchiostro su carta, 200x157 cm (Courtesy of the artist).

Ulteriori considerazioni sull'andamento delle assonanze e delle corrispondenze formali possono essere fornite dalla mela al centro del dipinto. Il frutto, che nella tradizione occidentale sarebbe un attributo più adeguato alla figura nuda sulla sinistra, mutuata dalle rappresentazioni di Venere e/o di Eva, è rappresentato tra le mani del filosofo, come se sostituisse la sfera celeste presentata da Tolomeo ne la *Scuola di Atene*.

Ma l'assorbimento di alcuni modelli non si limita allo studio dei *reference books*, da cui l'artista attinge per la selezione delle composizioni. Diverse sono le occasioni in cui Lü Peng è entrato in contatto diretto con la pittura italiana.

Nel 2012, anno da cui è possibile rintracciare la testuale citazione rinascimentale, l'artista partecipò alla prima Biennale Italia-Cina, organizzata presso la Reggia reale di Monza e altri luoghi con esposizioni satelliti, sotto la direzione artistica di Sandro Orlandi. In quell'occasione l'artista espose *Rainbow*, un dipinto del 2007 costituito da numerose figure disposte caoticamente in modo tale da formare un arco su un cielo la cui luminosità, filtrata dalle nubi, dimostra una certa discendenza dalle composizioni celesti proprie delle volte e delle cupole manieristiche e barocche. Lo stesso curatore Orlandi si rese conto dell'influenza italiana e, prima dell'esposizione, scrisse in una lettera indirizzata all'artista:

I analyzed your paintings and I found strong similarities with the painters of the Italian Renaissance [...]. I do not know how much you may be inspired by Italian paintings of 1600 but this interesting analogy can read, and this increases the value and considerations to your work (Yin 2016, 37).

In quello stesso anno, presso il Museo Nazionale di Piazza Tienanmen, *Zhōngguó guójīa bówùguǎn*, si inaugurò la mostra *Il Rinascimento a Firenze. Capolavori e protagonisti*. Tra gli artisti esposti spiccavano i nomi di Botticelli, Raffaello e Michelangelo, accanto ai meno noti esponenti dell'ambiente fiorentino. La mostra – parte di un programma di scambio espositivo bilaterale avviato nel 1997 – presentava una vasta gamma di iconografie, variando dalla Madonna con Bambino all'Annunciazione, dai ritratti ai canestri di frutta. Alcuni degli elementi tipici della cultura italiana rinascimentale esposti in quella occasione si ritrovano in due dipinti di Lü Peng: *Il piccolo eremita* (Fig. 5) e la sopracitata opera *Reading Period 1*.

Sebbene il cesto di frutta sopra la tavola de *Il piccolo eremita* sia una copia esatta della canestra di Caravaggio, il medesimo soggetto, il *Canestro di frutta* di Giovanni della Robbia era esposto alla mostra con lo scopo di mostrare l'eccellenza della tecnica della terracotta invetriata (Acidini et al. 2012, 150). La donna dietro i filosofi di *Reading Period 1*, invece, trova riferimenti in due dipinti di Venere, uno di Lorenzo di Credi e l'altro di Botticelli.

Nonostante l'influenza della cultura rinascimentale trovi nel biennio 2013-2014 un momento catalizzatore, l'interesse per la cultura figurativa italiana da parte dell'artista può essere retrodatato agli anni Novanta. Egli, infatti, poco dopo il termine degli studi accademici realizzò una serie che adottava i formati tipici delle pale d'altare con lunetta. Al centro di queste opere, sotto una luce dipinta proveniente dall'alto, sono riportate figure tratte da celebri dipinti: la *Venere* di Botticelli, l'*Uomo vitruviano* di Leonardo, la *Sibilla* della Cappella Sistina, ecc.



5 | Lü Peng, *Il piccolo eremita*, 2013, inchiostro su carta, 82×100 cm (Courtesy of the artist).

L'innesto della tradizione pittorica italiana, in questa prima versione citazionale prodotta dell'artista, è contestuale al periodo di esterofilia che prende piede in Cina nell'ultima decade del Novecento. Lü Peng non è certamente l'unico pittore il cui l'interesse per l'arte figurativa occidentale si è manifestato attraverso l'appropriazione iconografica di celebri capolavori. Un considerevole numero di artisti cinesi cita opere celebri dell'arte occidentale attraverso la realizzazione di *pastiches*. Si riportano di seguito alcuni esempi di pittori e fotografi: Yue Minjun (1962), Wang Guangyi (1957), Hu Jieming (1957), Pang Maokun (1963), Yan Pei Ming (1960), Miao Xiaochun (1964). Se si allargasse il parametro di inclusione ad altre forme artistiche, come ad esempio l'installazione, i nomi aumenterebbero. Sebbene gli artisti siano animati da diverse finalità, e non si indirizzino esclusivamente alla cultura rinascimentale italiana, essi procedono sempre all'editazione di un materiale precedentemente collezionato e collazionato. Anche se quella delle citazioni e dei *pastiches* non è una tendenza ascrivibile a un preciso movimento o a una decade, tale fenomeno, appendice della tendenza globale "post produttiva" (Bourriaud [2002] 2004), nella specificità del contesto cinese ha incontrato delle concause negli anni che seguirono la Rivoluzione Culturale.

Il passaggio storico che ha portato all'innesto della tradizione figurativa occidentale da cui è iniziato l'atteggiamento di appropriazione e riarrangiamento di immagini e composizioni è la riforma di apertura economica e politica promossa da Deng Xiaoping. Le scelte economiche post-rivoluzionarie portarono alla circolazione di "qualunque materiale di origine occidentale" (Jones 2006, 26). Wang Guangyi dichiarò: "If I hadn't gone south, I may never have produced the *Post-Classical* series" (Wu 2014, 102), precoce testimonianza di coniugazione del suo stile con dipinti occidentali, di cui l'artista riprende *set* e personaggi quali Monna Lisa, Marat e altri. L'elemento biografico di trasferimento dell'artista presso una delle nuove zone economiche, oltre a coincidere con l'avvio di questa serie, combacia cronologicamente con il dato storico di rapida commercializzazione e globalizzazione della società e dell'arte cinese.

L'*exploit* di traduzioni ed esposizioni che si verificò negli anni Ottanta portò alla diffusione della cultura occidentale, comprese le tendenze più innovative. Le avanguardie approdarono in Cina tramite carta stampata e attraverso mostre che proponevano diversi generi e stili, utilizzando anche

le modalità del reimpiego, del *collage* e del *combining*. Si ricorda – a proposito del *combining* – la presenza di Robert Rauschenberg, il quale nel 1985 si trovava a Pechino nell’ambito del progetto ROCI – Rauschenberg Overseas Culture Interchange (Zhu [1985] 2010, 42-45).

Da un lato si verificò quindi un’inondazione di nuove immagini, dall’altro si fece strada la possibilità di utilizzare tecniche di creazione eterodosse che trovavano supporto negli scritti dei filosofi del linguaggio. In ambito accademico autori come Wittgenstein, Derrida e anche Gombrich, già micce per il concettualismo che avviò lo sperimentalismo del movimento '85 *New Wave* (per una lettura critica che riconosca il ruolo della contaminazione occidentale negli anni Ottanta si veda Gao [1986] 2010), destavano interesse e indirizzavano ricerche collettive e individuali. Lo storico dell’arte Wu Hung ha individuato nel libro *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* il punto di partenza della serie *Post-Classical* di Wang Guangyi. L’artista avrebbe colto nei concetti di “schema” e “correction” di Gombrich la base teorica per distillare e rielaborare le immagini, attuando un procedimento creativo che avrebbe poi declinato in modo decostruttivista. A supporto di questa tesi Wu Hung riporta una dichiarazione dell’artista del 1988 pubblicata sulla rivista *Meishu*: “None of the existing facts of cultural schemata has absolute authority. We can scrutinize them critically, and make certain corrections of such cultural facts afterwards. It is precisely such corrections that confirm the meaning of my own existence” (Wu 2014, 103).

È significativo che sia stato proprio un esponente della Pop Art cinese a utilizzare prontamente immagini occidentali. La serie *Post-Classical* non restò un caso isolato della produzione di Wang Guangyi: *Masterpieces Covered by Industrial Quick Drying Paint*; *Mass-Produced Holy Child* e *Idols* si pongono infatti sulla stessa scia.

Falsi amici tra parole e immagini

Individuare gli intrecci e i passaggi iconografici che caratterizzano la produzione di Lü Peng può essere un esercizio stimolante, soprattutto quando ci si trova di fronte a *côtés* di influenze e prestiti formali poco frequenti nella cultura figurativa occidentale, come nel caso della pittura *thangka* (genere pittorico di tradizione buddhista) a cui l’artista deve una cospicua serie dei primi anni Duemila. Fin da quando era studente egli è

interessato a rintracciare parallelismi tra culture; l'artista ha dedicato alcuni studi al Medioevo, all'arte bizantina, a quella tibetana e al Rinascimento, perseguendo lo scopo della comparazione e della sperimentazione. Queste ricerche lo hanno condotto ad attingere a repertori e fondi iconografici diversi per cronologia e area geografica. L'aspetto archivistico di Lü Peng, che colleziona, riordina e altera un patrimonio globale di immagini, se da un lato testimonia la presenza dell'interazione e dell'assorbimento di alcuni modelli occidentali (Segraves 2011, 19-21), dall'altro costringe a fare i conti con il complesso processo di ricezione di una tradizione di cui non si è membri attivi, ponendo il problema delle interpretazioni rispetto a cornici teoriche improprie e preconcetti culturali.

Nello studio di opere d'arte contemporanea cinese è cruciale interrogarsi su come ottenere un'interpretazione coerente alla contaminazione connaturata nel linguaggio artistico, e, al contempo, valida rispetto all'origine dell'autore; soprattutto se l'oggetto dell'analisi è la produzione artistica della generazione nata nei decenni della Rivoluzione Culturale. Di frequente le interpretazioni delle opere caratterizzate da commistione artistica e culturale sono inserite dentro la cornice retorica della globalizzazione, risultando spesso generiche e poco qualificanti. Le nozioni di *third space* o di *in-betweenness*, in cui spesso si raggruppa la varietà di fenomeni artistici che nascono dall'interculturalità e dall'incontro di culture storicamente marginalizzate con culture storiograficamente prominenti, hanno tutto l'aspetto di essere quelle "parole magiche" che Didi-Huberman descrive in *Davanti all'immagine* - come "concettualmente poco rigorose ma efficaci a risolvere tutto, vale a dire sopprimere l'universo delle questioni a vantaggio della presenza ottimista fino alla tirannia, di un battaglione di risposte" (Didi-Huberman [1990] 2016, 32) - aggiornate alle dinamiche dell'arte del XXI secolo.

Inoltre, per quanto concerne il panorama cinese è opportuna una puntualizzazione: il paradigma dell'arte che da nativa e periferica diventa *global* attraverso l'assorbimento di culture occidentali non è, a mio avviso, corretto. L'arte contemporanea cinese nasce nell'era e dall'era della globalizzazione. L'interstizio teorico dell'incontro tra culture è l'origine, non una meta che ha raggiunto, come dimostra il fatto che la produzione di arte contemporanea si aggiunge alla pittura tradizionale cinese e a

quella a olio di stampo realistico, non vi si sostituisce. Sebbene tale condizione di origine renda l'arte contemporanea cinese intrinsecamente cross-culturale, non per questo la sua comprensione è facilitata. Diversi sono gli ostacoli che si incontrano nello studio, e notevole è il *gap* da colmare per chi approccia la decodificazione delle opere. I numerosi casi di interpretazioni contrastanti di arte contemporanea cinese non solo restituiscono un "caleidoscopio di significati" (Munroe 2017, 45-46), ma aprono anche a un più complesso ordine di problemi, quali la fragilità del monoculturalismo e la possibilità di trovare una sintesi tra pratiche ermeneutiche e strutture epistemologiche per una storia dell'arte globale.

Il progetto artistico di Xu Bing intitolato *Telephone*, avviato nel 1996, è utile per inquadrare il difficile terreno su cui ci si muove per l'elaborazione di un'analisi esaustiva della produzione di Lü Peng. L'opera concettuale e partecipata consiste in una rivisitazione del gioco del telefono senza fili: il primo giocatore sussurra al secondo una frase che deve essere riportata, rigorosamente bisbigliando, fino all'ultimo partecipante. Più è alto il numero di giocatori, maggiore è la possibilità che alla fine del gioco il messaggio venga svelato distorto. Xu Bing ne propone una versione scritta. Egli chiama dei traduttori e sceglie un testo con l'intento di verificare come questo sarebbe stato riportato in diverse lingue, trasformandosi a ogni passaggio. Il brano selezionato di Lydia H. Liu, professoressa presso la Columbia University dove dirige l'Institute for Comparative Literature and Society, tratto dal libro *Cross-writing: Critical Perspectives on Narratives of Modern Intellectual History*, ha subito le seguenti trascrizioni: cinese, inglese, francese, russo, tedesco, spagnolo, giapponese, thailandese, per poi essere nuovamente riportato nella lingua originale. La non conformità dei due testi in cinese - il primo e l'ultimo - prova la difficoltà di trasmissione di concetti attraverso parole che in ciascuna lingua hanno sfumature di significato sottili, non interamente sovrapponibili. Nonostante l'atto della traduzione non garantisca sempre la congruenza di significati tra lingue diverse, essa è il *token* indispensabile per la trasmissione di concetti tra culture. Per questa ragione le traduzioni rappresentano il nucleo centrale della riflessione che accompagna la modernità, non solo in ambito linguistico (L. H. Liu 1999, 1-12).

Sulla traducibilità a doppio canale che caratterizza i fenomeni di ibridazione e scambio si snoda la partita ermeneutica per la comprensione delle opere di Lü Peng. Nel fenomeno descritto come caratterizzante la sua produzione, le iconografie rinascimentali si trovano tra due mediatori come su un tavolino da ping-pong o, per meglio usare un termine di Kirk Varnedoe, sono l'oggetto di un "boomerang culturale": import-export di una tradizione che torna indietro parzialmente travisata (Varnedoe [1990] 2016, 52). A causa di questo insidioso processo di osservazione, rielaborazione e interpretazione, recepiamo la *Deposizione* vaticana di Lü Peng come un falso amico, proprio perché nei percorsi in entrata e in uscita qualcosa si perde e altro viene aggiunto, dipendentemente dal contesto in cui l'oggetto della traduzione si innesta.

Lü Peng ci mette di fronte al problema della possibilità e della correttezza delle traduzioni di un codice, seppure in forma visuale. Nella lettura della sua produzione dobbiamo fare i conti con la ricezione dell'arte sacra italiana in Cina, e con lo studio di questa dopo che ha subito manomissioni da parte dell'agente esterno. Ne consegue che le opere sopra esaminate sono il risultato di una doppia traduzione culturale con interpretazioni ed elaborazioni intermedie. I dipinti di Lü Peng nascono dall'*impressione* di fonti figurative e dallo smantellamento dei significati e dei contesti originari delle stesse, una strategia che permette all'artista di assorbire e assemblare immagini che altrimenti non troverebbero un terreno di sintesi. Se storicamente è possibile rintracciare i motivi della circolazione e dell'interesse per le iconografie occidentali da parte degli artisti cinesi, ciò che risulta difficile da verificare è come queste si siano sedimentate. Perché la mela al posto del globo? O, più semplicemente, perché il valore religioso è bypassato, e delle opere a soggetto cristiano non restano che le architetture? Quali sono le ragioni che si celano dietro la privazione del contenuto originale e lo slittamento del significante?

Tentativi di investigazione sull'assorbimento di culture straniere da parte degli artisti cinesi sono state formulate per i protagonisti della diaspora, considerando in particolar modo l'influenza della comunità immigrata presente nel paese di arrivo e le politiche di accoglienza (Chiu 2006, 12-13). Questo genere di studi non può esserci utile per un semplice motivo: Lü Peng, sebbene appartenente alla medesima generazione, non rientra nella categoria di artisti che si sono trasferiti all'estero. Inoltre,

credo che l'adozione di questo tipo di approccio comporti l'appiattimento del dibattito a due categorie: artista cinese espatriato e artista cinese fedele al suo paese, rischiando di conseguenza interpretazioni che ricalcano luoghi comuni, immagini stereotipate, o comunque interpretazioni artistiche che non rispecchiano la varietà del panorama cinese e non rispettano le singole creatività degli artisti (chi scrive ritiene che la chiave di lettura dualistica dell'arte cinese contemporanea, che contrappone un polo locale a uno globale, sia più proficua per le considerazioni contingenti alla produzione artistica, quali i diversi circuiti espositivi, il mercato e i meccanismi di sistema).

C'è da chiedersi se è possibile ovviare al problema dello studio della ricezione e assimilazione di una cultura straniera ed esotica grazie alle competenze di uno storico dell'arte di formazione interculturale. Al riguardo David Carrier risponde costruendo una suggestiva formulazione:

Imagine, then, a bilingual Italian Chinese woman, Paola Ming. Her mother is Italian and her father Chinese. She spends alternate years in Italy and in China, and so knows both artistic traditions intimately. Is Ming a counterexample to our analysis? If the traditional philosophers' analysis of the problem of other minds is correct, then no one can know directly both his or her own mind and someone else's. But Ming knows directly the Italian and Chinese traditions. And so here our analogy between knowing another mind and knowing an exotic art tradition breaks down (Carrier 2008, 66).

Il caso esposto da Carrier – sebbene internazionalizzi il punto di vista e non proponga una chiave di lettura monoculturale – non risolve il problema della conoscenza da straniero di una data cultura, come Lü Peng che approccia l'arte caravaggesca, e come uno studioso occidentale che tenta di interpretare Lü Peng in qualità di esponente dell'arte cinese che osserva l'arte Rinascimentale.

Lo studioso americano in *How to Misunderstand Chinese Art: Seven Examples* imposta il problema del divario culturale su una direttrice parallela: si interroga sulla capacità di poter vedere e interpretare nello stesso modo. Riporta esempi di alcune opere di artisti cinesi per dimostrare la non compatibilità delle letture da parte del pubblico cinese e quello occidentale. Le referenze, gli stimoli e le intenzioni degli artisti

sono fraintese: quanto sembra astrazione è in realtà rappresentazione, le allusioni peggiorative sono descrizioni neutrali e le consuetudini risultano sconosciute. La domanda allora è dove cercare e come trovare gli indizi per costruire una interpretazione dell'opera adeguata. Di fronte alla consapevolezza dell'influenza etnoantropologica nei meccanismi di elaborazione che caratterizzano la creatività e l'analisi, si può supporre la presenza di una prova invisibile, ovvero di un dato non apparente che potenzialmente è la chiave di accesso all'interpretazione culturalmente adeguata.

La mia esperienza diretta conferma quanto Carrier afferma nel suo testo: nonostante gli sforzi di studio e conoscenza, resta un grande distacco culturale che inficia la percezione e la comprensione dell'opera. In occasione della mostra *Picasso: Birth of a Genius*, presso l'UCCA - Center for Contemporary Art di Pechino nel 2019, ho avuto modo di confrontarmi con un collega (di nazionalità e formazione cinese) sulle linee dei disegni dell'artista spagnolo. Il testo di Roger Fry *Line As a Means of Expression in Modern Art*, punto fermo di entrambi per il riconoscimento estetico delle linee del disegno, non è stato sufficiente a garantire un terreno comune: dove lui individuava elementi calligrafici, io riconoscevo linee strutturali.

Una volta appurata l'impossibilità di vedere nello stesso modo, si può pensare di scovare l'elemento probante di una interpretazione storico-artistica evitando di sottoporre a valutazione solo gli elementi sopravvissuti alla selezione cognitiva di chi attua l'interpretazione, ossia cercando di non incorrere nel pregiudizio di sopravvivenza del matematico Abraham Wald, e acquisendo la consapevolezza della possibile presenza di alcune prove irriconoscibili.

Nonostante gli sforzi atti a rovesciare il punto di vista per avvicinarsi alla (corretta?) formula interpretativa di una produzione artistica, è importante anche considerare che la contestualizzazione di una data impresa ermeneutica - più o meno filtrata dall'*habitus* culturale di chi la avanza - può essere a sua volta significativa, soprattutto in virtù della mancanza di una prospettiva privilegiata che sancisce l'approccio definitivo all'opera d'arte (Munroe 2017, 45-46). In questa cornice, all'interno di una riflessione prettamente metodologica, si inserisce il lavoro di James Elkins che nel 2010 ha provocatoriamente abbattuto il paradigma della ricerca di

un cambiamento di paradigma per lo studio dell'arte cinese scrivendo *Chinese Landscape Paintings as Western Art History*. Nel libro lo studioso americano ha proposto una lettura dei dipinti cinesi di paesaggio in una cornice storiografica propria della storia dell'arte così come è intesa e praticata in Occidente. Adottando una prospettiva comparativa e partendo dal presupposto che la pittura cinese si presenta come il *doppelgänger*, che segretamente differisce dal gemello, della pittura occidentale (Elkins 2010, 134), James Elkins insiste sulla liceità di avanzare una narrazione storico-artistica della pittura tradizionale cinese dentro il repertorio occidentale della disciplina.

A fronte dei problemi sollevati circa le difficoltà interpretative che derivano dalla traducibilità culturale e al netto della ricerca della prova (in)visibile, si è condotta un'analisi delle opere di Lü Peng ricorrendo al metodo iconografico, metodo adottato anche in ambito accademico cinese. L'approccio alle immagini tramite l'analisi iconografica non solo è determinante per cogliere i fenomeni di trasformazione e alterazione delle immagini che contraddistinguono le opere dell'artista preso in esame, ma è, altresì, efficace a evitare atti interpretativi non contestuali o culturalmente incongrui.

Il presente articolo non potrebbe trovare altra conclusione che con le parole di Carrier, con il quale condivido il sentimento di inadeguatezza dovuto all'azione critica entro una disciplina per cui si è in difetto culturale:

China really is another world, with a distinctive history and so is likely to develop in ways we Westerners cannot predict and will not find it easy to understand. Achieving cross-cultural understanding feels miraculous. [...] Before I arrived, I had some ideas about Chinese art; now I have fewer, and soon, I shall have none. Thus, I progress (Carrier 2011, 376).

Riferimenti bibliografici

Acidini *et al.* 2013

C. Acidini, M. Bietti, F. Fiorelli Malesci (cur.), *Il Rinascimento a Firenze. Capolavori e*

protagonisti 佛罗伦萨与文艺复兴。名家名作, catalogo della mostra (Beijing, 2012-2013), Roma 2013.

Anderson 2004

K. Anderson, *Pop Surrealism. The Rise of the Underground Art*, San Francisco 2004.

Bhabha 1994

H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, Abingdon 1994.

Bourriaud [2002] 2004

N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* [Post Production. *Le culture comme scénario: comment l'art programme le monde contemporain*, 2002] trad. di G. Romano, Milano 2004.

Carrier 2014

D. Carrier, *Teaching Contemporary Art History in China*, "Journal of Contemporary Chinese Art" 2-3/1 (September 2014), 297-307.

Carrier 2011

D. Carrier, *How to Misunderstand Chinese Art: Seven Examples*, in M. Bittner Wiseman, Y. Liu (eds.), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden 2011, 369-376.

Carrier 2008

D. Carrier, *A World Art History and its Objects*, Pennsylvania 2008.

Chiu 2006

M. Chiu, *Breakout. Chinese Art Outside China*, Milano 2006.

Clark 2014

J. Clark, *The Worlding of the Asian Modern*, in M. Antoinette, C. Turner (eds.), *Contemporary Asian Art and Exhibitions. Connectivities and World-making*, Canberra 2014, 67-88.

Colman 2001

J. Colman, *The Generation at the Fringe*, in Id., *Lü Peng. Beijing Buzz*, London 2001, 3-5.

Danto 2011

A.C. Danto, *The Shape of Artistic Pasts: East and West*, in M. Bittner Wiseman, Y. Liu (eds.), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden 2011, 353-367.

Didi-Huberman [1990] 2016

G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte* [Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art, 1990], trad. di M. Spadoni, Milano 2016.

Elkins 2010

J. Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong 2010.

Elkins 2007

J. Elkins, *Art history as a Global discipline*, in Id., *Is Art History Global?*, New York 2006, 3-23.

Elkins 2002

J. Elkins, *Non-European Stories*, in Id., *Stories of Art*, Abingdon 2002.

Fong 1989

M.H. Fong, *Wu Daozi's Legacy in the Popular Door Gods (Menshen) Qin Shubao and Yuchi Gong*, "Archives of Asian Art" 42 (1989), 6-24.

Gao [1986] 2010

M. Gao, *The '85 Art Movement ['85 Meishu yundong*, 1986], in P. Wang, H. Wu (eds.), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, transl. by K. Loring, New York 2010, 52-61.

Geertz 1983

C. Geertz, *Art as a Cultural System*, in Id., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983.

Goodman 2014

J. Goodman, *Lü Peng*, in Li Y. (ed.) *Contemporary Ink*, Beijing 2014.

Jones 2006

D. Jones, *La Cina e l'Occidente*, in D. Jones, F. Salviati (cur.), *Arte contemporanea cinese*, Milano 2006, 9-33.

Li 2005

X. Li, *A Game of Piling Up Cultural Fragments*, in Id., *A Fighting World of Female Beauty*, Beijing 2005.

Liao [1999] 2010

W. Liao, *Living in Kitsch. The Critical "Irony" of Gaudy Art* [Shenghuo zai yansu de wangyang dahai. Yansu yishu "fengfeng" depipan zitai, 1999], in P. Wang, H. Wu (eds.), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, transl. by H. Huang and L. England, New York 2010, 199-204.

L. H. Liu 1999

L.H. Liu, *Tokens of Exchange. The Problem of Translation in Global Circulations*, London 1999.

Mattos 2014

C. Mattos, *Whiter Art history?: Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art history*, "The Art Bulletin" 3/96 (September 2014), 259-264.

Munroe 2017

A. Munroe, *A Test Site*, in P. Tinari, H. Hou, (eds.), *Art and China after 1989: Theater of the World*, New York 2017, 21-49.

Mukherji 2014

P.D. Mukherji, *Whither Art History?: Whither Art History in a Globalizing World*, "The Art Bulletin" 2/96 (June 2014), 151-155.

- Nelson 1997
R. S. Nelson, *The Map of Art History*, "The Art Bulletin" 1/79 (March 1997), 28-40.
- Peng 2015
F. Peng, *Lü Peng yu Zhongshi Chaoxianshizhuyi Bopu*, in G. Yunjun (ed.), *Geju Gediao. Zhongyang meishu xueyuan boshi yanjiu Chuangzuo ji*, Hefei 2015, 8-14.
- Segraves 2011
J. Segraves, *Transforming the Chinese Ink Painting Tradition*, in Beijing Art and Craft Press (ed.), *Illusory Worlds*, Beijing 2011.
- Shao 2016
Y. Shao, *Whiter Art history?*, "The Art Bulletin" 2/ 98 (June 2016), 147-150.
- Tsao, Ames 2011
H. Tsao, R.T. Ames, *A Dilemma in Contemporary in Contemporary Chinese Art. An Introduction*, in Id., *Xu Bing and Chinese Contemporary Art. Cultural and Philosophical Reflections*, New York 2011, xiii-xxiv.
- Tsao 2011
H. Tsao, *Reading and Misreading*, in Id., *Xu Bing and Chinese Contemporary Art. Cultural and Philosophical Reflections*, New York 2011, 1-32.
- Varnedoe [1990] 2016
K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza. Perché l'arte moderna è moderna [A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, Londra 1990], trad. di M. Pace Ottieri e J. Reynaud, Milano 2016, 52.
- Wang 2014
C.H. Wang, *A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture*, "The Art Bulletin" 4/96 (December 2014), 379-394.
- Wu 2014
H. Wu, *Contemporary Chinese Art: a History 1970s-2000s*, London 2014.
- Yin 2016
S. Yin, *Series of Contemporary Chinese Artists. New Fine Line Painting. Lü Peng*, Beijing 2016.
- Zhu [1985] 2010
Y. Zhu, *Beijing Theorists' Reactions to the Art of Robert Rauschenberg [Beijing Bufen lilunjia dui Laoshengbo zuopin de fanyin*, 1985] in P. Wang, H. Wu (eds.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, transl. by J. Zhuang, New York 2010, 42-45.

English abstract

This paper aims to investigate the difficulties and limits caused by the cultural gap that can be found in the study of Chinese contemporary art. The topic is discussed

starting from a concrete example presented as case study. The first part, taking advantage of an interview with the artist in Beijing in August 2019, introduces Lü Peng (Beijing 1967) and his artistic production; the second part tackles some methodological problems related to the possibility of interpretation of different cultural traditions. The article makes use of some works by the Chinese artist to discuss the hermeneutical implications encountered in the scrutiny of foreign artistic productions: is it possible for Western scholars to identify evidence that allows to recognise the validity of the interpretation of works of art? The paintings of Lü Peng, realized adopting the typical composition of Italian Renaissance art, seem particularly appropriate to present an instance of the “Cultural Boomerang” concept and its iconological implications.

keywords | Lü Peng (吕鹏); Chinese Pop Surrealism; Cultural Boomerang culturale.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Pratiche di display nell'epoca della Truthiness

Antonella Huber

Non si dà percezione senza immaginazione.
Non c'è un grado zero dello sguardo (né quindi l'immagine è allo stato
bruto).
Non c'è uno stato documentario puro sul quale verrebbe a innestarsi
in un secondo tempo una lettura simbolizzante.
Ogni documento visivo è immediatamente finzione
Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, [1992] 1999.

1. Accecáti dalla conoscenza

Ne *Lo spettatore emancipato* Jacques Rancière scrive:

La finzione non è la creazione di un mondo immaginario, opposto al mondo reale. Essa è il lavoro che produce dissensi, che modifica i modi di presentazione sensibile e le forme di enunciazione, cambiando le cornici, le scale e i ritmi, costruendo rapporti nuovi tra l'apparenza e la realtà, tra il singolare e il comune, tra il visibile e il suo significato (Rancière [2008] 2018, 77).

Per Rancière la finzione non è che un modo singolare di cogliere e interpretare la realtà, la modalità di un pensiero la cui radice è il sensibile. Non esiste pertanto una realtà in sé, ma solo configurazioni di ciò che è dato come la nostra realtà, come l'oggetto delle nostre percezioni. La finzione può essere considerata un dispositivo percettivo, una costruzione dello spazio in cui si annodano il visibile, il dicibile e il fattibile.

Dunque, in una procedura di interpretazione, se il problema dello studioso resta quello di recuperare un nesso, una congiunzione che permetta di comprendere l'azione o la circostanza che ha portato alla produzione di un

determinato oggetto, può essere utile misurarsi anche con la storia dello sguardo che noi possiamo sulle cose per rappresentarle, e considerare casi singolari di attribuzione impropria, di consapevole falsificazione, dove la manipolazione della prova, allargando i margini dell'invenzione, rimbalza generando nessi immaginari, sulla base dei quali possono essere formulati nuovi principi di lettura e di descrizione della realtà.



1 | *Romeo and Juliet* (George Cukor, 1936), fotogramma.

Il balcone di Giulietta, per esempio, non esiste (probabilmente non è esistita neppure Giulietta): ma a Verona nel 2019 in via Cappello più di due milioni di persone lo hanno visitato; forse nessuno si è chiesto se sia vero o falso. In realtà il balcone con il suo parapetto marmoreo è il risultato dall'assemblaggio di resti del XIV secolo che, ancora nel 1920, giacevano al Museo di Castelvecchio come pietre da reimpiegare, secondo la moda architettonica del tempo. L'edificio, in origine una casa-torre costruita tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, chiamata Stallo del Cappello, già più volte rimaneggiato, verso la fine degli anni Trenta viene rimodellato come casa di Giulietta, con una serie di fantasiosi restauri su progetto di Antonio Avena, allora direttore dei Musei Civici d'Arte. Le intenzioni di Avena erano dichiaratamente quelle di ricreare una scenografia rinascimentale ispirandosi, sembra, più che all'architettura della città storica, al colossal americano di grande successo *Romeo and Juliet*, diretto da George Cukor nel 1936. Versione hollywoodiana della tragedia di Shakespeare, il film si distingueva per l'efficacia delle scene, scorci di una Verona interamente ricostruita dallo scenografo Cedric Gibbons negli studi della Metro Goldwyn Mayer a partire da suggestioni pittoriche ottocentesche, come *L'ultimo bacio di Romeo e Giulietta* di Francesco Hayez (1823).

Dunque il balcone di Giulietta, pur in assenza di prove, è diventato più vero che se fosse semplicemente vero, perché avvalorato da un falso, veicolato da un immaginario letterario tradotto con linguaggi diversi in figure di grande diffusione e di facile accesso, assai lontane da ogni possibile autenticazione storica.

Un immaginario potente anche prima del cinema e del balcone, se è vero che già Byron e Madame de Staël sospiravano sulla presunta tomba di Giulietta custodita nella cripta di San Francesco del Corso, antico convento francescano appena fuori dalle mura cittadine. In realtà si tratta di un sarcofago in marmo rosso vuoto e senza coperchio, forse di età romana, ma già a inizio Ottocento inserito negli itinerari storici di Verona come tomba di Giulietta.

Disinvolta e consapevole pratica del falso, dunque, che nell'ambito della fruizione dell'arte ha precedenti antichi e illustri - basti pensare alle invenzioni delle *Wunderkammern*, tra mummie di sirena o di chimera e

tanti corni di unicorno – e che si carica nel tempo di significati sempre più complessi in relazione al potere seduttivo esercitato sullo spettatore dalla ‘meraviglia’: la “grande forza della mente che conosce e che crea [...] forza interna, primordiale, della capacità umana di stupirsi, di fare un salto di trasformazione sui dati della realtà obiettiva che ci circonda” (Lugli 1983, 101).

Oggi la pratica della verità apparente è così pervasiva che ha un nome: *Truthiness*, un neologismo intraducibile coniato nel 2005 dal comico e conduttore televisivo Stephen Colbert per il programma *The Colbert Report*, spin-off di *The Daily Show*, in cui Colbert, nei panni di un giornalista, mette in parodia il tipico esperto di politica televisivo (Detmer 2009). Lo studio è costruito con tutti gli elementi dell’originale ma, alle spalle del giornalista, il finto caminetto con accanto la bandiera americana reca inciso il motto “Videri quam esse”, ribaltando il latino di ciceroniana memoria “Esse quam videri” (Cicerone, *De amicitia*, 98: “Virtute enim ipsa non tam multi praediti esse quam videri volunt” “Pochi sono coloro i quali preferiscono essere virtuosi, piuttosto che sembrare tali”). Il motto, peraltro, era già stato reinterpretato in questo senso da Machiavelli, che ne *Il Principe* capovolge questa frase in “Videri quam esse” (“Sembrare più che essere”), con riferimento al modo in cui un Principe avveduto dovrebbe comportarsi.

Selezionata dal New York Times come una delle parole che catturano lo *Zeitgeist* dell’anno 2005 e parola dell’anno per l’American Dialect Society, *Truthiness* finisce registrata nell’*Urban Dictionary* – dizionario online attivo dal 1999 dedicato ai neologismi e allo slang in lingua inglese, trasposto in forma cartacea in due edizioni, nel 2005 e nel 2007 – come “la qualità di concetti o affermazioni che si desiderano o che si credono essere veri, senza la prova dei fatti” (Cappelletto 2017).



2 | David Colbert nello show, prodotto dalla Comedy Central, *The Colbert Report*, 2005.

Sostantivo improbabile per definizione, dunque, che al debutto del terzo millennio sintetizza lo spirito del tempo: *Truthiness* definisce qualcosa che ha a che fare con la verità che non possiamo, però, pretendere o provare che lo sia. Naturalmente deriva da *truth* ma, come sostiene lo storico dell'arte Geoffrey Batchen a proposito degli 'inganni' della fotografia, ha piuttosto a che fare con "ciò che ti aspetti che i fatti siano, anziché ciò che sono". Nel saggio *Human Nature: Joan Fontcuberta and the Truthiness of the Photograph*, Batchen utilizza espressamente il neologismo di Colbert, ricordandone la definizione:

Truthiness, according to Stephen Colbert, is "what you want the facts to be, as opposed to what the facts are" [...] The dictionary describes it as "the quality of seeming to be true according to one's intuition, opinion, or perception without regard to logic, factual evidence [...] a serious joke, a joke about truth and falsehood that is itself a lie, a lie one tells in order to reveal a greater truth that lies beneath it" (Batchen 2013, 5).

A sottolineare quanto il concetto di *Truthiness* sia al centro del problema dell'elaborazione dell'informazione e tema ricorrente nella riflessione di molti artisti contemporanei sono soprattutto alcune strategie curatoriali,

che dilatano anarchicamente il campo di azione storicamente ascritto alla critica istituzionale. Concentrata sul carattere parziale e ideologico dell'autonomia artistica, questa pratica dalla fine degli anni Sessanta è stata promotrice di interventi *site-specific* per svelare essenzialmente le logiche politiche e commerciali dei musei e delle gallerie d'arte (Buchloh 1990, 105-144).

Per la Biennale Arte di Venezia del 2019 il curatore Ralph Rugoff, per esempio, assumeva la *Truthiness* come metodo, a partire dal titolo apparentemente ottimista di *May You Live in Interesting Times*, cui aggiungeva una sorta di sottotitolo "not to uncover some absolute truth, but to pose new questions about", rendendo esplicita l'opportunità del dubbio e la necessità della qualità della domanda nella ridefinizione di molte risposte sulla realtà che ci circonda.

Ma il tranello era più sottile: nella sua prima conferenza stampa, infatti, Rugoff dichiara che "may you live in interesting times" non era un augurio ma una maledizione, un antico anatema cinese in voga nell'Inghilterra degli anni Trenta per evocare periodi di incertezza, crisi e disordini, importato, si dice, da un non meglio identificato diplomatico britannico di stanza in Asia, in realtà mai esistito. Un falso, dunque, da quasi un secolo riportato con disinvoltura nei discorsi di autorevoli politici occidentali, da Sir Austen Chamberlain a Hillary Clinton. "Un frutto dell'immaginazione, un surrogato culturale che ha avuto però un effetto reale nella retorica e nel dibattito pubblico". Così una citazione fasulla diventava emblematica per una Biennale che nel progetto del curatore intendeva proporre opere capaci di far scattare quello che Rugoff definiva "the forensic method":

The forensic method is a surprisingly effective tool, for it serves both as an approachable way for the general public to pry open the often hermetic shell of contemporary art (Columbo vs. Conceptualism), and as a viable critical model for understanding recent art that relies on clues, obscurities, and residue (Darling 1998).

Tesi fondante dell'azione curatoriale di Rugoff, autore già alla fine degli anni Novanta di mostre come *Scene of Crime*, è che il pubblico di una mostra possa assumere "a scanning gaze", uno sguardo scrutatore, che non si ferma alle apparenze, in grado di esaminare le opere come i dettagli

di una scena e mescolare frammenti di informazioni che sembrano casuali, come l'investigatore sul luogo di un delitto (Sherman 2007).

Del resto è *post-verità* un'altra parola chiave coniata all'inizio del terzo millennio, con un significato dalle molteplici implicazioni, per definire qualcosa che va oltre la verità – con il prefisso *post* inteso come 'oltre' invece del consueto 'dopo': "si tratta cioè di un 'dopo la verità' che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza" (Biffi 2016).

Truthiness, *post-verità*, ma anche *neo-truth*, *soft truth*, *faux truth*, *truth lite*, sono tutti neologismi per cercare di definire un'etica, per così dire, alternativa, basata su un concetto di verità talmente relativo e opinabile da poter essere ritenuto ininfluenza.

In the post-truth era we don't just have truth and lies but a third category of ambiguous statements that are not exactly the truth but fall just short of a lie. Enhanced truth it might be called. Neo-truth. Soft truth. Faux truth. Truth lite (Keyes 2004).

Variabile insidiosa che, considerando i fatti meno influenti nell'orientare l'opinione pubblica che non gli appelli mirati a eccitare le pulsioni personali, si muove tra la banale propaganda, sempre intessuta di false notizie e richiami all'emotività, e una sorta di virtuosa quanto complessa emancipazione della verità dai gravami retorici, cioè l'affrancamento, come sostiene Gianni Vattimo, da quelle forme della verità acriticamente ereditate dalla tradizione (Vattimo 2009). Già negli anni Novanta, Vattimo sottolineava come, in un'epoca di "relativismo pratico", il termine 'verità' indicherebbe la validità di un enunciato che:

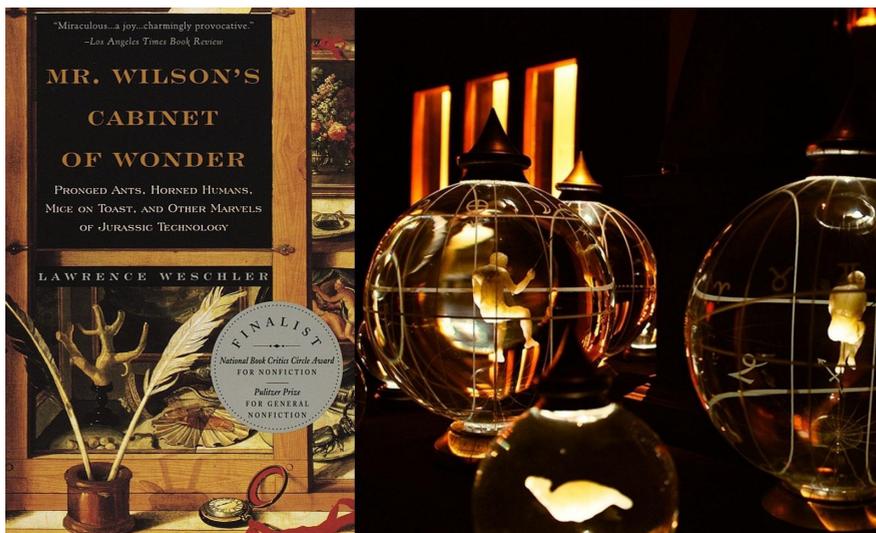
in base a determinati criteri si conferma e si dimostra e, quindi, si 'impone' come la soluzione di un problema, la risposta giusta a una domanda. Ora però, l'enunciato si verifica sempre in base a regole che, a loro volta, non sono in ultima analisi oggetto di dimostrazione; esse sono piuttosto 'data' [...] (Vattimo 1995, 94).

Dunque anche la filosofia, da sempre votata alla ricerca della verità, deve farsi debole, consapevole del fatto che le sue stesse proposte sono il frutto

di letture parziali e provvisorie della realtà che ci circonda. Lo spazio dell'infondato e dell'incerto è sempre più vasto e complesso, inevitabile dunque sviluppare una riflessione sulla precarietà del sapere (Vattimo, Rovatti 1986).

Tra le forme della tradizione svaporate nella dissoluzione del significato di verità degli ultimi anni si può includere anche quella dell'esporre secondo una logica di costruzione rigida e unitaria della storia raccontata. Mostrare, più che una forma della verità ereditata dalla tradizione e fissata nell'invariabile somma di opere in sequenza, può essere considerato, oggi, una delle espressioni di una nuova fenomenologia, che analizza le strategie culturali nel rapporto con il presente e con la memoria, capace di misurarsi anche con aspetti disturbanti o rimossi. Così, se ancora la maggior parte dell'arte di ogni tempo continua a essere esposta secondo modalità rigide quanto scontate, che non lasciano dubbi né domande su come l'opera possa essere considerata o riconsiderata in relazione al suo significato, le avventure più avvincenti del curare contemporaneo si propongono di far deragliare questa tendenza, per coinvolgere gli spettatori in logiche interpretative più sofisticate, utilizzando il *display* come meccanismo rivelatore.

Parafrasando Joan Fontcuberta (che si riferisce alla fotografia) si potrebbe dire che anche la pratica del mostrare può rivelarsi una sorta di bacio di Giuda: proprio quando cerca di farti credere di essere oggettiva e documentaria, ti sta tradendo e consegnando agli imbrogli della manipolazione.



3 | Lawrence Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, New York 1995, copertina.
 4 | *Museum of Jurassic Technology*, Los Angeles, dettaglio.

Come non pensare all'improbabile eppure affollatissimo (venticinquemila visitatori all'anno) *Museum of Jurassic Technology*, fondato nel 1988 da David Hildebrand Wilson insieme alla moglie Diana, al 9341 di Venice Boulevard, nel quartiere Palms di Los Angeles? "[...] an educational institution dedicated to the advancement of knowledge and the public appreciation of the Lower Jurassic" (come dichiarato in *Introduction & Background in The Museum of Jurassic Technology*), dove la pertinenza del termine "giurassico inferiore" in relazione alle collezioni del museo resta incerta e inspiegabile (Rothstein 2012).

Il museo è magistralmente descritto da Lawrence Weschler nell'indimenticabile *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder. Pronged Ants, Horned Humans, Mice on Toast, and Other Marvels of Jurassic Technology*, del 1995. Il libro di Weschler, che nel sottotitolo riporta un elenco di stampo borghese - "formiche dentate, esseri umani con le corna, topi sul pane tostato e altre meraviglie della tecnologia giurassica" - tenta di spiegarne il mistero. Il museo contiene un'insolita collezione di reperti e oggetti con gradi di autenticità variabili e incerti; Weschler lo esplora facendosi guidare dal suo stesso fondatore e successivamente approfondendo alcuni reperti con ricerche personali e appropriate. Così alcuni risultano creati dall'immaginazione di Wilson mentre altri potrebbero essere esposti in un

autentico museo di storia naturale. Alle frequenti curiosità di Weschler sul senso di tutto questo, Wilson candidamente risponde: “Specificamente, ci interessa presentare fenomeni che altri musei del genere sembrano voler ignorare. [...] Il nome dà un’idea di ciò che è esposto, ma non si riferisce a un particolare periodo geologico” (Weschler [1995] 1999, 35).

Nonostante l’indiscutibile fisicità dell’esperienza del Museum of Jurassic Technology, l’impressione visiva e narrativa dei reperti esposti conduce effettivamente il visitatore in luoghi mentali bizzarri e oscuri che hanno poco a che fare con il mondo reale e con la sua conoscenza. Possiamo imparare tutto quello che viene raccontato sulle sue apparizioni nella penombra delle sale, sui favolosi pipistrelli in grado di trapassare corpi solidi imprigionati in blocchi di piombo, sulle formiche stridulanti impazzite per l’inalazione di spore fungine, sui corni umani resecati dal capo di distinte signore inglesi, e ancora sulle api o i bachi da seta dei botanici Thums, ma non saremo in grado di portare con noi questa conoscenza e renderla significativa nelle nostre vite, perché in realtà è un altro l’obiettivo del museo. Tutta l’operazione, infatti, solleva interrogativi non sulla natura e i suoi segreti ma sullo scopo e sul ruolo dei musei e su come noi, come cultura, organizziamo e archiviamo i manufatti. Attraversare questo museo ci porta a sfidare le nostre percezioni di ciò che è reale e ci costringe a confrontarci con la nostra comprensione della scienza, della storia naturale e dell’arte.

Nel suo articolo *Beyond Belief. The Museum as Metaphor*, Ralph Rugoff descrive in modo eloquente il Museum of Jurassic Technology (Rugoff 1995). Secondo Rugoff, facendo uso di informazioni che si trovano ai margini della nostra alfabetizzazione culturale – cose di cui abbiamo sentito parlare ma di cui non sappiamo necessariamente molto, come il radar dei pipistrelli, i raggi ultravioletti o lo stesso giurassico – il museo ci attira in una zona d’ombra, dove le cose mostrate scivolano dal reale al metaforico con una fluidità disarmante. Al suo interno si mescolano disinvoltamente le categorie, come la storia e la letteratura, o la scienza e l’arte, suggerendo che non vi è separazione se non convenzionale e che il contagio e la sovrapposizione tra quegli ambiti è possibile, se non addirittura comune nella realtà stessa.

Questo museo non è semplicemente un modello di qualcos'altro ma una sorta di macchina, una tecnologia per alterare i modi abituali di vedere e pensare. Invalidare l'autorità del museo disorienta ma è centrale in questo processo, che, mettendo in discussione la sua facciata istituzionale, ci libera dal sentirci ancorati alla sua tradizionale oggettività e apre la strada al recupero dell'autorità dell'esperienza soggettiva.

Per gli autori di *Visual Display. Culture beyond Appearances*, il corposo volume curato nel 1995 da Lynne Cooke e Peter Wollen con il Dia Center for the Arts di New York, il compito di una nuova generazione di curatori sembrava essere sempre più spesso quello di svelare le manipolazioni celate dietro la presunta innocenza e neutralità della pratica espositiva, mettendo in discussione i miti che stanno alla base delle verità assolute su cui è stato costruito il nostro sistema dell'arte (Cooke, Wollen 1998).

Non si tratta necessariamente di opporre verità a verità o finzione a finzione, ma di costruire ibridi o una terza via, qualcosa di palesemente inventato ma che potrebbe essere vero, come il Museum of Jurassic Technology, per esempio, che attraverso la sua indecidibilità tra vero e falso non solo decostruisce l'opposizione ma apre su un versante ulteriore tutto da decifrare.

2. L'immaginazione è la regina del vero

Se la *Truthiness* del balcone di Giulietta lo rende oggi più vero che se fosse vero, e quella del Museum of Jurassic Technology ne costituisce il 'compimento scientifico', sempre più frequenti ai nostri giorni sono le pratiche di *Truthiness* in azioni artistico-curatoriali. Alcune tra le più enigmatiche mostre del panorama contemporaneo, per esempio, mescolano e compenetrano diverse forme di narrazione declinando a piacere impostura, ambiguità e anacronismo.

Si tratta di operazioni di non facile accesso per il pubblico, cui si offre un attraversamento denso e spesso privo di visione prospettica, dove coesistono temporalità diverse e differenti gradi di realtà si confondono. Il linguaggio del *display* viene utilizzato come strumento critico e come tale impiegato per alimentare e al tempo stesso sfatare i miti moderni messi alla prova della contemporaneità. Operazioni dove il *display* è pensato più come processo che come strumento, che non si limita a mostrare ma

scopre, smaschera, disvela ciò che sta al di là dell'evidenza di scenari credibili architettati ad arte. Ciò che ci appare interamente può non essere che un velo, "a barrier, a curtain between two things, something that you can look at and pass through. It's solid yet invisible and reveals and yet obscures the truth, the thing that we are searching for", dice Damien Hirst in esergo alla mostra della sua serie del 2018, *The Veil Paintings*.

"Somewhere between Lies and Truth Lies the Truth" era il monito quasi dantesco per chi, a Venezia nell'estate del 2017, entrava a Punta della Dogana, nella colossale operazione artistico-museografica *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, messa in scena da Damien Hirst per la Fondazione Pinault in quella sede e a Palazzo Grassi.



5 | Damien Hirst, *Five Antique Torsos from the International Surrealist Exhibition* (Londra, 1936), fotografia modificata, in *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venezia, Palazzo Grassi-Punta della Dogana, 2017.

Operazione plurifotografata ma mai veramente analizzata dal punto di vista dei significati profondi, o meglio della transizione dei significati nei significanti e della contestuale falsità di ogni momento del vero, come direbbero i situazionisti. L'opera di Hirst traduceva perfettamente il

rapporto tra i registri di immaginario, simbolico e reale, un rapporto di intreccio e di conflitto con variabili di inclusione paradossale. Come in un racconto di Borges, Hirst applicava al linguaggio del display le tecniche dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erranee, che impongono al visitatore la sospensione dell'incredulità. Le vere finzioni di Hirst si rivelano, così, una simbolica e labirintica ricerca della verità. Hirst come Borges affida allo strumento della finzione quelle realtà semplificate che sono espressione di un senso comune troppo legato al materialismo esistenziale, contrapponendovi una visione più complessa e scomposta, a tratti fantastica, a tratti metafisica.

La realtà è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo [...] Lo spettacolo si presenta come enorme positività indiscutibile e inaccessibile. Esso non dice niente di più che "ciò che appare è buono, e ciò che è buono appare". L'attitudine che esige per principio è questa accettazione passiva che esso di fatto ha già ottenuto attraverso il suo modo di apparire insindacabile, con il suo monopolio dell'apparenza (Debord [1967] 1979, 12).

Ma se *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* è in tutto e per tutto un'operazione artistica in cui Hirst, in qualità di autore e curatore, realizza – riprendendo Debord – “un mondo dichiaratamente rovesciato, dove il vero rappresenta un momento del falso”, può accadere che una mostra si misuri con forme meno vistose e più sofisticate di falsificazione. Basti pensare a *The Boat Is Leaking. The Captain Lied*, allestita nel 2017 dalla Fondazione Prada nella sede veneziana di Ca' Corner della Regina.

Qui il curatore Udo Kittelmann si misura con la complessità del nostro tempo attraverso un diverso genere di capovolgimento, meno ludico di quello proposto in contemporanea da Damien Hirst, ma certo non meno singolare. Attraverso le opere filmiche di Alexander Kluge, le fotografie di Thomas Demand e le scenografie di Anna Viebrock, squadernate senza soluzione di continuità negli spazi del settecentesco palazzo veneziano, Kittelmann dà vita a un'esposizione immersiva e disorientante, con la volontà esplicita di coinvolgere lo spettatore in maniera diretta sulle dissonanti contraddizioni dell'attualità, mettendo in discussione la sua stessa capacità di percepire la realtà e la finzione, come concetti appartenenti a domini differenti.



6 | *The Boat Is Leaking: The Captain Lied*, Venezia, Fondazione Prada, 2017, dettaglio.

“Patterns of intention”, si potrebbe dire citando Michael Baxandall, dove, però, l’aspetto singolare e anche un po’ misterioso sta nel fatto che il confronto tra gli artisti si avviti intorno a un malinteso, una lettura errata dell’indizio di partenza, vale a dire l’interpretazione della riproduzione che Kittelmann ha inviato separatamente a ciascuno di loro come prima suggestione di lavoro. Si tratta del dipinto *Giorni... ultimi!* di Angelo Morbelli, datato 1882/83, che ritrae un gruppo di anziani indigenti con abiti e capelli neri, seduti su panche ordinate in un buio salone del Pio Albergo Trivulzio di Milano. L’immagine provoca nei tre artisti e nel curatore varie interpretazioni; ciascuno di loro, però, ugualmente seppur separatamente, riconosce negli anziani del quadro marinai non più in servizio, ormai al ricovero come barche dismesse. Da questa suggestione Kittelmann deriva la metafora marinara contenuta nel titolo, ispirato al brano *Everybody Knows* (1988) di Leonard Cohen, come anche la citazione che funge da viatico, dal *Giulio Cesare* di Shakespeare: “Soffia ora, vento; gonfiatevi, onde; sta bene a galla, barca: scatenata è ormai la gran tempesta, e tutto adesso è rischio”. L’unità irrealista che la mostra mette in scena annuncia la turbolenza inafferrabile dei nostri tempi; la metafora della barca in difficoltà misura il senso di un percorso ingovernabile; “the captain lied”: la colpa è del capitano che ha mentito, ora il naufragio è imminente, ma forse non inevitabile, perché – “everybody knows” –

qualcosa può ancora dipendere da noi, dalla nostra capacità di individuare la falla come via di fuga più che come causa del disastro.

“Un errore – scrive Kluge nel catalogo – ha lo stesso valore di una verità” (Kluge 2017, 328), non nel senso etico di disconoscerne la differenza ma in senso propedeutico, per attivare una reazione, azionare un pensiero. E Kittelmann osserva come la falsa interpretazione di partenza ne fosse in realtà una versione poetica, generata dalla “comune consapevolezza, a livello emotivo e teorico, delle criticità del nostro presente e della complessità del mondo in cui viviamo” (Kittelmann 2017, 314).

3. A Copy Is a Meta-original



7 | Walter Benjamin, *Recent Writings*, ed. by J. Khonsary, Vancouver-Los Angeles 2013, copertina.

A questa disinvolta pratica del falso carica di virtuose intenzioni non si può non ascrivere l'articolato, e ancora poco indagato, progetto orchestrato da alcuni intellettuali e artisti, in particolare dalla filosofa croata Marina Gržinić e dal concettualista serbo Goran Djordjević, autori, sin dalla fine degli anni Settanta, di opere basate sulla copia (si veda Gržinić 2001; Gržinić 2002; e l'intervista *History and Museum of Modern Art*, Goran Đorđević, in *New Media Center_kuda.org*).

Poco dopo la fine dei conflitti nell'ex Jugoslavia, tra il 2001 e il 2002 due istituzioni slovene producono una singolare mostra, *Fiction Reconstructed. The Last Futurist Exhibition*, che, presso la galleria Škuc di Lubiana e la Galleria d'arte contemporanea di Celje, mette insieme

diverse 'situazioni' concepite quindici anni prima da artisti volutamente anonimi, come dichiarato nella nota introduttiva: “the author(s) of the project is/are anonymous, and information on him/her/them is not available”.

La mostra è una riproposizione sui generis di tre esposizioni storiche, che hanno svolto un ruolo cruciale nell'affermazione e diffusione delle avanguardie primonovecentesche: *Ultima esposizione futurista 0, 10 di Kazimir Malevič*, una delle mostre più significative nella storia dell'avanguardia russa pre-rivoluzionaria, tenutasi a Pietrogrado tra il 1915 e il 1916; il *Salon de Fleurus*, l'appartamento-galleria parigino di rue de Fleurus dove Gertrude Stein visse dal 1904 al 1934; e *International Exhibition of Modern Art (Armory Show)*, la prima grande mostra di arte moderna realizzata negli Stati Uniti, datata 1913. Le singole ricostruzioni tenute insieme in *Fiction Reconstructed* erano apparse rispettivamente in un appartamento di Belgrado nel 1985, in spazi semi-privati di New York, Beirut, Parigi e Los Angeles a partire dal 1992 e presso la stessa galleria Škuc di Lubiana nel 1986 (si vedano i siti delle mostre *Kazimir Malevich. The Last Futurist Exhibition*, in MG+MSUM; *Salon de Fleurus*, in Independent Curators International). A queste operazioni si aggiungeva una *performance lecture* dal titolo *Mondrian '63-'96*, tenuta da un riapparso Walter Benjamin a Lubiana nel 1986 (una versione della performance fu trasmessa da TV Galerija nel 1987 ed è disponibile online all'indirizzo <https://vimeo.com/61669696>).

In una inarrestabile concatenazione di fiction, alla costruzione di queste mostre fatte non di riproduzioni ma propriamente di copie, realizzate in maniera grossolana esibendo volontariamente i segni di una fattura recente, via via si affiancavano pubblicazioni e ulteriori conferenze. Intorno alle copie, infatti, che interpretano il ruolo delle opere d'arte che imitano, appaiono alcune figure significative della prima metà del Novecento, riportate sulla terra da anonimi personaggi che diventano Gertrude Stein, Alfred H. Barr, Dorothy Miller e appunto Walter Benjamin, il più presente di tutti:

"Kazimir Malevich" and "Walter Benjamin" are often described as pseudonyms for the "anonymous" author of these projects, but "pseudonym" here is imprecise: it isn't only the names of these figures that have been borrowed but their identities as well (Wetzler 2014).

Dopo la prima comparsa a Lubiana nel 1986, Benjamin redivivo nel corso degli anni rilascia interviste, diffonde articoli, tiene conferenze e persino pubblica nel 2013 una raccolta di saggi dal titolo *Recent Writings*

(Benjamin 2013). Attivamente interessato alla demistificazione dell'arte, il meta-autore, lavorando sulla copia, intende dimostrare che l'arte può essere compresa solo nel suo contesto storico, e che de-storicizzare l'arte produce interpretazioni non solo confuse ma anche pericolose in quanto facilmente manipolabili.

A fake (deceptively) wants to *be* the original, a copy (overtly) tries only to *imitate* it. Thus the purpose of a fake is to conceal, whereas a copy proposes to reveal. A fake is essentially opportunistic – it does not question the system [...] On the other hand, a copy is out in the open, obvious and blunt; once it is incorporated into the system, it starts questioning everything (Benjamin 2013, 23).

Tutto il progetto non è molto conosciuto e spesso a chi se ne occupa sfuggono molti tasselli proprio per la sua natura anonima e clandestina (Camart 2016). Si tratta comunque di un tentativo articolato di revisione e di riscrittura della Storia dell'arte. Tutti gli artisti coinvolti lavorano, infatti, su una rilettura della modernità, ripercorrendo la storia degli allestimenti delle grandi mostre occidentali, ormai considerati strumenti essenziali della sua affermazione.

In un'intervista con Daniel Miller pubblicata su *Recent Writings*, Benjamin spiega:

I think that art is rather an invention of the Western society that began with the Enlightenment and was finally shaped in Romanticism when some aspects of society begin to worship certain God-like properties, such as uniqueness, originality, and creativity. Again, "art" represents a relatively recent invention of what we call Western culture. It is an expression of a belief in human creativity and originality, organized according to a myth called "art history," which tells us a story based on the uniqueness of its characters, principally artists and works of art (Benjamin 2013, 173-174).

In linea con l'intricato progetto della Gržinić, un'altra importante azione artistico-espositiva persegue questo lavoro clandestino di revisione: si tratta del MoAA, il Museum of American Art, di cui Goran Djordjević si dichiara *technical assistant*, aperto a Berlino nel 2004 con esplicito riferimento al MoMA, tempio stesso del modernismo. Il MoAA si definisce

“an educational institution dedicated to assembling, preserving and exhibiting memories on the MoMA International Program and its Circulating Exhibitions” (presentazione nel sito *Museum of American Art*). In realtà il *Museum of American Art* è la meta-versione del Museum of Modern Art, dove “American” sta per “Modern” nel senso di ‘individualismo’, ‘internazionalismo’ e ‘progresso’. Il MoAA ribalta la costruzione di questa storia tutta americana utilizzando la logica del ready-made al contrario, mostrando, cioè, opere d’arte riconoscibili come i dipinti trasformate in artefatti non artistici.

Ai visitatori della sede berlinese il MoAA presenta due allestimenti permanenti: *Museum of Modern Art* e *Americans*. La prima, un omaggio alle mostre di Alfred H. Barr, è composta da copie in scala 1:1 di quarantasei dipinti e una scultura – la *Fontaine* di Duchamp – scelti da *Cubism and Abstract Art* e *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizzate dal primo direttore del MoMA nel 1936. La seconda reinterpreta una serie di mostre sull’arte americana organizzate per il MoMA dalla curatrice Dorothy Miller tra i primi anni Quaranta e l’inizio degli anni Sessanta, attraverso la presentazione di dipinti, realizzati in acrilico su tela da un artista sconosciuto, che rappresentano le copertine dei cataloghi. Alla collezione si aggiunge una maquette, bianca e squadrata, con le miniature in scala 1:10 delle copie allestite secondo la stessa logica di *accrochage*. Sorprendenti e spaesanti anche i crediti, esposti in mostra e nel catalogo, dove omonimi e anonimi personaggi si mescolano in un ordine alfabetico anche in questo caso di borghesiana memoria. Nell’elenco, senza soluzione di continuità, sono citati venerabili direttori e curatori (Alfred H. Barr, Dorothy Miller, Porter McCray), nuovi curatori (Inke Arns, Marina Gržinić, Yoann Gourmel ed Elodie Royer), artisti (Kazimir Malevič, Piet Mondrian), filosofi (Walter Benjamin), collezionisti (Lillie Bliss, Gertrude Stein, Katherine Dreier); biografie sovrapposte, che non distinguono vivi e morti, persone reali e personaggi fittizi. Questa ambiguità sta nella logica di tutto il progetto; i collettivi degli artisti infiltrati, infatti, interpretano anche questa doppiezza come parte del processo di destabilizzazione e di messa in discussione dei ruoli dell’artista, del curatore o dello storico dell’arte, affermandone così una reciproca commutabilità. Le mostre rivisitate dalla Gržinić, riprodotte da Djordjević e allestite al MoAA sono quelle che, secondo la posizione critica di questi artisti, “helped establishing throughout western Europe the first post-war common cultural identity

based on internationalism, modernism and individualism” (Benjamin 2013, 173-174), e questi sono, in sostanza, i presupposti da confutare e invalidare nelle intenzioni del lavoro clandestino e guerrigliero (come direbbe Germano Celant!) di queste pratiche espositive, apparse, volutamente anonime e in contesti geograficamente distanti, tra il 1986 e il 2014, e forse ancora oggi in grado di riaffiorare a una sconosciuta latitudine.



8 | Kazimir Malevich: *The Last Futurist Exhibition*, Belgrado, appartamento privato, 1985-1986, in *What is Modern Art?*, mostra collettiva, Berlino, Art Forum, 2006, dettaglio.

9 | Museum of American Art – MoAA, Berlino, 2004, dettaglio della maquette.

La messa in crisi dell'arte come sistema e del modernismo come modello unico e insindacabile passa inevitabilmente dalla messa in crisi del suo principale strumento di diffusione, il museo, e dei suoi presupposti teorici. Nelle mostre 'mendaci' sopra descritte “i concetti di originalità, autenticità e presenza, essenziali per il discorso ordinato del museo, vengono scalzati dall'azione artistica” (Crimp [1980] 2005, 116). E non c'è da stupirsi se tra i redivivi più gettonati troviamo l'inossidabile Walter Benjamin: in fondo tutto comincia dalla rivoluzionaria riproducibilità meccanica.

Douglas Crimp nel suo saggio *Sulle rovine del museo* sottolinea con riferimento a Benjamin che “mediante la tecnologia della riproduzione, l'arte post modernista fa a meno dell'aura. La finzione di un soggetto creatore cede il passo alla ripresa dichiarata, alla citazione, all'isolamento, all'accumulazione e alla ripetizione di immagini già esistenti” (Crimp [1980] 2005, 116). Il concetto di originalità, al centro della cultura moderna e in particolare dell'arte modernista, è già messo in crisi a partire dagli anni Settanta, in particolare negli Stati Uniti, dove Rosalind Krauss riconosce nella copia il centro del processo creativo e gli artisti

identificano l'immagine come icona deprivata dell'aura, intercambiabile e assimilabile a ogni altro documento. Nuovi contesti, utopici o quanto meno eterotopici 'qui e ora', capovolgono l'idea di originale. Gli artisti producono ogni volta non solo le cose ma anche la loro aura. In questa logica, a ogni apparizione, a ogni performance l'azione espositiva produce una sua propria autenticità. "In altre parole ogni ripetizione porta a una rottura, a una presa di distanza dal suo contesto storico naturale, organico, e assume una forma che le è propria: il suo contesto artificiale" (Groys 2013, 681).

Dunque a guardare attentamente queste curiose e dissonanti pratiche di contraffazione si direbbe che contengano una autenticità specifica e un certo grado di verità, se, per definirne il concetto, recuperiamo l'etimologia greca piuttosto che quella latina, traslata nella nostra lingua. In greco, infatti, *aletheia* (ἀλήθεια) indica qualcosa di non-più-nascosto, o anche di non-dimenticato. Per il mondo antico la verità non è tanto un dato di fatto o una prova scientifica ma un processo, un'azione di svelamento; con Heidegger, una "rivelazione", la maniera in cui le cose appaiono come entità nel mondo. L'*aletheia*, dunque, in quanto stato del non essere nascosto, dell'essere evidente, misura la comprensione della realtà nello stesso processo di svelamento.

In questa logica anche il balcone di Giulietta, assimilabile a una sorta di *reenactment* delle invenzioni hollywoodiane di Cedric Gibbons, è falso come monumento ma autentico come dispositivo, involontariamente riconducibile alle pratiche artistiche e alle invenzioni espositive viste fin qui. Copia fin dall'origine anonima ed espressamente inautentica con esplicito valore narrativo, non falsifica un originale probabilmente inesistente, ma prende forma su apparenze possibili avvalorate dalle molte narrazioni. Ciò che il balcone ci mostra, infatti, non è il balcone ma la sua dimensione mitica nella società dello spettacolo, quel "capitale - come scrive Debord - a un tal grado di accumulazione da divenire immagine" (Debord [1967] 1979, 15), carico di significati tutti da interpretare.

E senza dubbio il nostro tempo... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere... Ciò che per esso è sacro non è che l'illusione, ma ciò che è profano è la verità. O meglio, il sacro si ingrandisce ai suoi occhi nella misura in cui al decrescere

della verità corrisponde il crescere dell'illusione, in modo tale che il colmo dell'illusione è anche il colmo del sacro (L. Feuerbach, cit. in Debord [1967] 1979, 11).

Riferimenti bibliografici

Batchen 2013

G. Batchen, *Human Nature: Joan Fontcuberta and the Truthiness of the Photograph*, in J. Fontcuberta, *The Nature of Photography and the Photography of Nature*, London 2013, 2-17.

Benjamin 2013

W. Benjamin, *Recent Writings*, ed. by J. Khonsary, Vancouver-Los Angeles 2013.

Biffi 2016

M. Biffi, *Viviamo nell'epoca della post-verità?*, "Accademia della Crusca", 25 novembre 2016.

Buchloh 1990

B.H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution*, "October" 55 (Winter 1990), 105-144.

Camart 2016

C. Camart, *L'Artiste historien de l'art en narrateur: musées clandestins et copies anonymes*, "Culture & Musées" 27 (2016), 1, 43-65.

Cappelletto 2017

C. Cappelletto, *Post verità, discorso pubblico e performance privata*, "Doppiozero", 27 febbraio 2017.

Cooke, Wollen 1998

L. Cooke, P. Wollen, *Visual Display: Culture beyond Appearances*, New York 1999.

Crimp [1980] 2005

D. Crimp, *Sulle rovine del museo [On the Museum's Ruins*, "October" 13 (1980)], in C. Ribaldi (cur.), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano 2005, 105-117.

Darling 1998

M. Darling, *Scene of the Crime*, "Frieze" 38 (January-February 1998).

Debord [1967] 1979

G. Debord, *La società dello spettacolo [La société du spectacle*, Paris 1967], Firenze 1979.

Detmer 2009

D. Detmer, *Philosophy in the Age of Truthiness*, in A.A. Schiller (ed.), *Stephen Colbert and Philosophy: I Am Philosophy (And So Can You!)*, New York 2009.

Groys 2013

B. Groys, *Topologia dell'arte. La riproducibilità dell'aura*, in G. Celant (cur.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Milano 2013, 679-681.

Gržinić 2001

M. Gržinić (ed.), *The Last Futurist Show: Salon de Fleurus, K. Malevich, Armory Show, Globalization, Politics, New Media Technology*, Ljubljana 2001.

Gržinić 2002

M. Gržinić, *Dispatch from Ljubljana*, "ARTMargins Online", 30 January 2002.

Keyes 2004

R. Keyes, *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York 2004.

Kittelmann 2017

U. Kittelmann, *The Boat is Leaking: The Captain Lied. 21 esperimenti e trasformazioni*, in Id. (ed.), *The Boat Is Leaking: The Captain Lied*, Milan 2017, 314-321.

Kluge 2017

A. Kluge, *La musica colpisce un'area, non un punto – sale lungo una gamba e ferma il cuore*, in U. Kittelmann (ed.), *The Boat Is Leaking: The Captain Lied*, Milan 2017, 328-335.

Lugli 1983

A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

Rancière [2008] 2018

J. Rancière, *Lo spettatore emancipato [Le spectateur émancipé, Paris 2008]*, a cur. di D. Mansella, Roma 2018.

Rothstein 2012

E. Rothstein, *Where Outlandish Meets Landish*, "The New York Times", 9 January 2012.

Rugoff 1995

R. Rugoff, *Beyond Belief: The Museum as Metaphor*, in L. Cooke, P. Wollen (eds.), *Visual Display: Culture beyond Appearances*, Seattle 1995, 69-81.

Sherman 2007

S. Sherman, *Seeing in a Different Light: A Profile of Ralph Rugoff*, "The Brooklyn Rail", 4 November 2007.

Vattimo, Rovatti 1986

G. Vattimo, P. A. Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano 1986.

Vattimo 1995

G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Bari 1995.

Vattimo 2009

G. Vattimo, *Addio alla verità*, Roma 2009.

Weschler [1995] 1999

L. Weschler, *Il gabinetto delle meraviglie di Mr. Wilson* [*Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, New York 1995], trad. di G. Castellari, Milano 1999.

Wetzler 2014

R. Wetzler, *Walter Benjamin: Writings after Death*, "Los Angeles Review of Books", 21 April 2014.

English abstract

For Rancière in *The Emancipated Spectator*, fiction is nothing more than a singular way of grasping and interpreting reality, a thought modality whose root is the sensible. Therefore, there is no reality in itself, but only configurations of what is given as our reality, as the object of our perceptions. Fiction can be considered a perceptive device, a construction of space in which the visible, the speakable and the feasible are intertwined. The neologism *Truthiness*, according to Stephen Colbert, is 'what you want the facts to be, as opposed to what the facts are'. The problem of information processing is a recurring theme in the reflection of many contemporary artists, and numerous and interesting curatorial strategies have underlined this. This article compares some 'false' exhibitions and museums in which the concept of vision and understanding of the contemporary world is investigated through the relationship true/false, copy/original.

keywords | Truthiness; Vero/falso; Hirst; Rugoff; Gržinić; MoAA.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**

novembre **2021**

186 • Per insufficienza di prove. Arte, storia, metodi

Editoriale

Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

Le prove degli altri

Maria Bergamo, Giacomo Confortin, Fabrizio Lollini

Searching for Evidence in Late Antique Visual and Material Studies

Klára Doležalová, Ivan Foletti

Da spazio liminale a spazio estetico

Luca Capriotti

“Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti?”

Fabrizio Lollini

I vestiti della principessa

Lorenzo Gigante

La prova e il perdono

Maria Bergamo

L'evidenza in questione

Francesco Trentini

Lü Peng e il Rinascimento

Veronica Di Geronimo

Pratiche di display nell'epoca della Truthiness

Antonella Huber