

la rivista di **en**gramma
novembre **2024**

218

**Per mari e per
terre. Viaggi, spazi,
immaginari**

La Rivista di Engramma
218

La Rivista di
Engramma

218

novembre 2024

Per mari e per terre. Viaggi, spazi, immaginari

a cura di

Maria Bergamo, Mario De Angelis e Fabrizio Lollini

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, margherita piccichè,
daniele pisani, stefania rimini, lucamatteo rossi,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

218 novembre 2024

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

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-72-0

ISBN digitale 979-12-55650-73-7

ISSN 2974-5535

finito di stampare marzo 2025

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: <https://www.engramma.it/218> 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 mari e per terre. Viaggi, spazi, immaginari. Editoriale di Engramma 218*
a cura di Maria Bergamo, Mario De Angelis, Fabrizio Lollini
- 13 *Oltremare. Mappare il sacro attraverso la penna del pellegrino medievale*
Giuseppe Cuscunà
- 31 *Marco Polo '24: un periplo celebrativo. Rassegna degli eventi in onore dei 700 anni
dalla morte di Marco Polo (1324-2024)*
Laura Tomasi
- 47 *Lo "stravedamento" di Marco Polo*
Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli
- 69 *Anna Jameson and the campagna romana*
David George Lyons
- 77 *La ricostruzione culturale oltre i confini*
Rui Ji
- 95 *Traiettorie di anime nomadiche*
Mattia Angeletti, Christian Toson
- 129 *Lo spazio odologico di Francis Alÿs*
Irene Galuppo
- 145 *"Pinga gli aviti eroi l'alma pittrice"*
Elisa Forest
- 193 *Un viaggio nei sogni, dalla Preistoria al Rinascimento*
Damiano Acciarino
- 203 *Viaggiare nel tempo nei secoli del Medioevo*
Fabrizio Lollini
- Nuove rotte. Cultural Heritage in Maritime Spatial planning**
- 213 *"Via mare". Riflessioni sul Patrimonio culturale nella Pianificazione dello Spazio
Marittimo (CH in MSP)*
Francesco Musco, Fabio Carella, Folco Soffietti con Maddalena Bassani, Maria
Bergamo

223 *Rotte di sapere*

Andrea Bonifacio, Davide Gnola, Federico Bonfanti, a cura di Maria Bergamo

Per mari e per terre. Viaggi, spazi, immaginari. Editoriale di Engramma 218

a cura di Maria Bergamo, Mario De Angelis, Fabrizio Lollini

La copertina di questo numero di Engramma, dedicato al viaggio come apertura – o sfondamento – di confini reali e immaginari, ha come simbolo i due marinai che stanno solcando il Mar Caspio a bordo della loro tradizionale imbarcazione fatta di canna e palma, tra le tavole del celeberrimo *Atlante catalano* di Abraham Cresques (1375) [Fig. 1]. Nelle precise iscrizioni topografiche si indica con chiarezza che “aquesta mar es appellada mar del sarra (e) de bacu” perchè inizia dal regno del Sarai (il cui re è l’enorme figura con turbante, scettro e globo) – e perchè nella penisola che entra nel mare si affaccia la città di Baku (LMR, *Mapamundi*, f.V, t.9, C). Anche la barca è raffigurata con perizia su specifiche indicazioni etnografiche, con le vele di canne e palmizi: “E sapiats que aquestes naus són appellades Inchi e [...] les veles són de canes e de palma” (LMR, *Mapamundi*, f.V, t.10, I). D'altra parte, a fronte di questi ricercati dettagli di realismo geografico, non si può non notare che i marinai sono a testa in giù, e stanno indicando nientemeno che l'Arca di Noè posata sul monte Ararat (LMR, *Mapamundi*, f.V, t.9, D3) – mentre, un po' più a sud, si innalza la Torre di Babele; nella tavola seguente invece i Re Magi iniziano il loro cammino verso Betlemme, e una carovana di mercanti su cammelli – forse Marco Polo e i suoi? – procede verso l'ignoto Oriente. Il confine tra reale e immaginario della cartografia antica, nonché il suo rapporto con la conoscenza e la scoperta geografica, la scienza astronomica e la rappresentazione spaziale, è tra i più affascinanti capitoli della storia e della cultura umane, come è stato messo in luce ancora una volta negli studi dedicati ai 700 anni dalla morte di Marco Polo (v. in particolare il prezioso volume Simion, Burgio 2024). Ogni “disegno del mondo” – o *devisement dou monde* – impone una precisa direzione dello sguardo, una prospettiva, e molte scelte. Così, il viaggio implica una visione orientata, un ‘altrove’ e un moto – *ex, per, ad* usando le preposizioni latine. Il viaggio, d'altro canto, non è solo materiale, corporale, fisico, ma si intreccia inevitabilmente con la sua stessa proiezione mentale, e il luogo atteso diventa immaginario prima ancora che manifestazione di un itinerario, racconto prima che esperienza: un desiderio, o una prefigurazione, che si fa ricordo prima ancora di essere vissuto. Questo continuo passaggio tra diverse dimensioni percettive è l'umano, disforico, sistema di pensiero che oscilla sempre tra i due elementi del simbolo: proiezione e incarnazione, immanenza e trascendenza, materia e pensiero, qui e là, vicino e lontano.

La consapevolezza della distanza, in senso lato, e nello specifico della lontananza geografica, è d'altronde una variabile del contesto culturale cui appartiene chi la percepisce. Molti concetti contemporanei, dalle teorie sulla relatività del tempo a quella della unitarietà esperienziale dei non-luoghi, danno ormai questo per scontato. Non sempre la storiografia sul viaggio, e sul-

le circolazioni terrestri e marine, anche in ambito storico-artistico, tengono nel debito conto queste acquisizioni teoriche.

Il numero di Engramma che qui presentiamo si propone quindi come un esercizio di comprensione di diversi sistemi odepóricos, viaggi, spazi, e immaginari – per mari e per terre. Parla di viaggi e di dislocazioni di persone e oggetti, ma anche di come la realtà oggettiva di questa esperienza si incroci con aspettative, convenzioni, e modalità di fruizione che in certi casi abbattono i chilometri (o le miglia marine) reali, verso un'idea, al limite estremo, di un unico luogo diffuso, o di una serie di luoghi che compongano una sorta di *global experience* (il *Grand tour*, le Esposizioni Universali). Talvolta, invece, l'oggetto – letterario o artistico – funge da punto di accesso per un percorso performato più nel tempo che non nella distanza fisica.

Il viaggio cristiano sacro per definizione, quello pellegrinale, si svolge con continuità dalla tarda Antichità post-costantiniana sino all'età moderna, e costituisce uno dei motori primi per lo svolgimento della produzione e la fruizione delle forme dei manufatti artistici per come le conosciamo nell'età di mezzo: basti pensare alla lunga tradizione storiografica sulla cosiddetta 'arte pellegrinale', in relazione agli scambi iconografici e formali che si determinano nel campo dei prodotti pittorici, scultorei e architettonici. Di recente, sulla scorta di una tradizione critica legata agli studi antropologici, si è cercato di ricostruire la prassi e le aspettative dei viandanti religiosi, cui per esempio fu dedicata una sezione della bella mostra del Bargello del 2015 *Medioevo in viaggio*, che esaminava anche il viaggio economico e commerciale, quello militare, o quello motivato da altre cause. Ne parla Giuseppe Cuscunà, in un contributo che ripercorre, da una prospettiva filologica e non storico-artistica, le testimonianze in prima persona della letteratura pellegrinale, che si propone ormai come un vero e proprio genere letterario autonomo di cui l'autore tenta una repertorializzazione. È lo stesso che avviene nel caso di una tipologia di viaggio ben più tarda e del tutto differente, quello della esperienza culturale e antropologica del *Grand Tour*, che si sviluppa nei secoli moderni e si è da tempo consolidata come uno dei *topic* più rilevanti della storia delle arti e delle idee tra fine XVII e XIX secolo. David Lyons esamina un caso emblematico, soprattutto in chiave *gender*: quello delle testimonianze sui viaggi in Italia di intellettuali femminili, e nello specifico il caso della inglese Anna Jameson che nei suoi testi miscela arte e letteratura a creare uno specifico immaginario italiano. Come abbiamo più sopra accennato, l'attesa, le forme del ricordo, e i *topoi* costituiscono elementi di grande importanza per la nascita e lo sviluppo di forme più o meno antropologicamente organizzate di viaggio, come appunto nei due casi oggetto qui di esame: lo dimostrano gli esempi assai precoci di loro 'guide' scritte, come quella per Santiago, poi giù per i secoli fino ai Baedeker, o alla Bradshaw rimessa da qualche tempo in auge dai programmi televisivi di Michael Portillo. Il viaggio come esperienza sociale e personale, e come ricordo – magari in futuro da impartire attraverso un impianto artificiale, come nel *We Can Remember It For You Wholesale* di Philip Dick (in italiano la traduzione migliore è stata *Ricordiamo per voi*), da cui sono stati tratti due film, entrambi dal titolo *Total recall*, nel 1990 e nel 2012.

Due contributi interrelati proseguono nell'iter dell'esplorazione verso l'oriente come orizzonte onirico: Laura Tomasi passa in rassegna il programma di manifestazioni elaborato per celebrare il settimo centenario della morte di Marco Polo già ricordato; Maria Bergamo e Alessandra Pedersoli concentrano il loro contributo su alcune versioni televisive sulle avventure del celeberrimo mercante veneziano, e su come il suo resoconto commerciale *Devisement du monde* (o *Il Milione*) sia diventato un concentrato del sentimento di alterità tra noi e i mondi lontani, in cui i miniatori del basso Medioevo, così come appunto i registi dei *media* della contemporaneità, trovano un repertorio pressoché infinito.

Segue nel numero l'ampia lettura di Mattia Angeletti e Christian Toson, una recensione *sui generis* della mostra dedicata a un contesto lontano: *Uzbekistan, l'Avanguardia nel deserto* (Venezia-Firenze 16 aprile–8 settembre 2024) che racconta le visioni e i viaggi degli artisti del primo Novecento sovietico nelle regioni del Turkestan, luogo immaginifico tra la purezza nomadica del deserto e la tensione politica postrivoluzionaria.

In ambito contemporaneo si muovono altri due saggi. Irene Galuppo, riferendosi alla categoria di odologia in quanto scienza delle strade, o del viaggio, individua nella pratica del belga Francis Alÿs un esempio paradigmatico di come la produzione artistica – e specificamente performativa – possa assurgere al ruolo di argine rispetto agli svantaggi endemici della “crisi della ragione cartografica” in atto, che è parte di un più ampio processo che vede il Reale sparire progressivamente sotto una rete informativa iper-visibile (Baudrillard), infallibile e disumanizzante. Attingendo a fonti per lo più inedite e difficilmente accessibili allo studioso italiano, e *lato sensu* occidentale, Rui Ji si propone invece con il suo saggio di fornire una prima mappatura (temporale e geografica) delle esposizioni all'estero – principalmente in Europa ed Unione Sovietica – che hanno visto come protagonisti artisti e intellettuali cinesi. Come l'autrice mette bene in luce sulla scorta di Liu Guopeng, queste iniziative appaiono oggi come un “cuore extra-corporeo”, le cui pulsazioni hanno contribuito (e ancora contribuiscono) in modo determinante a plasmare l'immagine cangiante e contraddittoria della Cina contemporanea, non solo agli occhi dei popoli ospitanti ma anche e soprattutto agli occhi del popolo cinese stesso.

Fa da controcanto a questa serie di contributi un saggio che si pone sul fronte specularmente opposto, di quello che può essere definito un viaggio endogeno, in un contesto chiuso, e quasi esclusivamente domestico: il contributo di Elisa Forest esamina infatti con precisione, e ricostruisce tassonomicamente, il fitto reticolo dei riferimenti di Carlo Goldoni alla pittura veneziana del suo tempo, anche in relazione alle virtù ritrattistiche dei suoi artisti, e alla possibilità di un *contest* tra poesia e arti visive. Ma con le aperture alle sue esperienze in Francia, Goldoni si apre a suggestive descrizioni delle *location* – tra architettura *tout court* e architettura di paesaggio – che ebbe modo di visitare e conoscere.

Di rappresentazioni, percorsi e rotte tratta un'altra serie di contributi, in una sezione separata, connessa alla progettazione, ovvero alla visione attiva sullo spazio. Un traguardo molto importante è stata l'approvazione da parte del Ministero italiano delle Infrastrutture e Trasporti

(MIT) del *Piano per la gestione dello Spazio Marittimo* (PSM), raggiunto dal gruppo di pianificazione facente capo all'Università Iuav di Venezia. In questo contesto, Francesco Musco, Fabio Carella e Folco Soffietti con Maddalena Bassani e Maria Bergamo affrontano l'implementazione del Cultural Heritage nella Pianificazione dello Spazio Marittimo, riflettendo sulle differenti valenze del patrimonio culturale dei mari, nella fattispecie in rapporto al caso mediterraneo, in prospettiva interdisciplinare, diacronica e multi-scalare: l'obiettivo è comprendere e mappare la continua ridefinizione della geografia culturale e degli spazi attraverso i viaggi e i collegamenti via mare, individuando polarità ed esigenze diverse della dimensione marittima rispetto a quella terrestre. Lo sviluppo di una coscienza collettiva culturale nel legame con il mare può esplicarsi in forme stabili di norme di tutela e di valorizzazione, anche espositiva: su questo insiste l'intervista di Maria Bergamo a tre direttori di musei marini dell'alto Adriatico, Andrea Bonifacio a Trieste, Federico Bonfanti a Caorle, Davide Gnola a Cesenatico.

Completano il numero, come sue parti integranti, e integrate al tema guida, due recensioni di libri che trattano 'viaggi' intrapresi su spazi diversi rispetto allo spazio fisico. Damiano Acciarino presenta un volume dedicato al sogno di Marco Paoli, *Homo imaginificus*, 2023: un lungo percorso nell'intimità e nella profondità della dimensione onirica, anche nella sua rappresentazione visiva. Fabrizio Lollini illustra invece i contenuti del libro di Gianluigi Viscione *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana. Riuso, pseudospolia e arcaismo tra XI e XIII secolo*, 2024: il tracciato, in questo caso, è quello, a ritroso nei secoli, del riciclaggio di forme e manufatti altomedievali utilizzati come reimpiego materiali – ma anche come modello visivo – nei secoli successivi, tra fine XI e XIII secolo.

English abstract

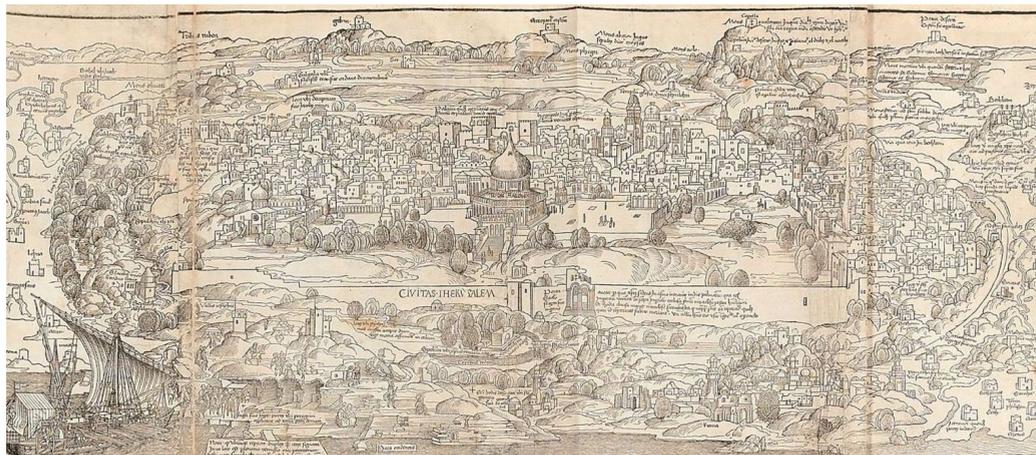
Awareness of 'distance', in a broad sense, and specifically of geographical remoteness, is moreover a variable of the cultural context to which the perceiver belongs. Many contemporary concepts, from the theories on the relativity of time to that of the visual and experiential unity of non-places, now take this for granted. Historiography on travel, and on land and sea circulations, does not always take this into due account, even in the field of art history. This issue of *Engramma* therefore wants to be an exercise in understanding different odeporic systems, voyages, spaces, imaginaries "over lands and seas". It therefore wants to talk about voyages and dislocations of people and objects - by seas and by lands - but also about how the objective reality of this experience intersects with expectations, conventions, and modes of fruition that in some cases break down the real kilometres (or sea miles), towards an idea, exaggeratedly, of a single widespread place, or a series of places, in a sort of *global experience* (pilgrimages, geographical discoveries, the *Grand Tour*, Universal Expositions). Sometimes, on the other hand, the object, literary or artistic, acts as an access point for a journey more performed in time than in its physical distance.

keywords | travel literature; pilgrimage; odeporic art; maritime cultural heritage; *Grand tour*; Marco Polo.

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 numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)

Oltremare. Mappare il sacro attraverso la penna del pellegrino medievale

Giuseppe Cuscunà



Mappa della Terra Santa con Gerusalemme, Bernard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, stampa da incisioni di Erhard Reuwich (qui edizione di Peter Drach, Spire 1490).

Questo studio tratta due aspetti relativi alla letteratura di viaggio. Il primo propone una panoramica storico-letteraria dello sviluppo del genere dei racconti pellegrinali, analizzando come questo abbia progressivamente incorporato elementi strutturali e letterali tali da indurre a parlare di una vera e propria 'letteratura di pellegrinaggio', individuando riferimenti cronologici amplissimi (data la natura stessa del fenomeno), dall'attrattiva inesauribile. I suoi albori si possono datare già al IV secolo, e in un certo senso ne costituiscono naturale continuazione gli opuscoli turistici che ancora oggi godono di ampissima circolazione a Gerusalemme. La letteratura di pellegrinaggio prodotta dal XVI secolo in poi esula però dall'indagine qui proposta, poiché presenta caratteristiche ben più uniformate, grazie alla precedente stratificazione di cui si farà qui breve cenno, senza pretesa di esaustività. Il secondo è un'analisi più specifica di un corpus selezionato poiché ritenuto sintomatico della piena maturità del genere, che risulta ben codificato. Esso include racconti in volgare, sia italiano che francese, e in latino, da cui sono state ricavate le principali peculiarità, ed è composto dalle seguenti opere: *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo di Monte Sion, *Evagatorium* di Felix Fabri, *Liber Peregrinationis* di Jacopo da Verona, *Libro d'Oltremare* di Niccolò da Poggibonsi, *Viaggio in Terra Santa* di Lionardo di Niccolò Frescobaldi, *Viaggio ai Luoghi Santi* di Giorgio Gucci, *Viaggio al Monte*

Sinai di Simone di Gentile Sigoli, *Liber Peregrinationis* di Nicola Martoni di Carinola, *Voyage d'Oultremer en Jhérusalem* di Nompard de Caumont.

Il doppio approccio consente di mettere in luce sia il contesto storico globale della produzione letteraria odepórica, sia alcune caratteristiche specifiche dei testi che la compongono. In tal modo, si cercherà di mostrare come questi testi sul viaggio contribuiscano alla percezione della Terra Santa nella cultura medievale occidentale, grazie all'integrazione di esperienze devozionali individuali con temi narrativi consolidati. Le immagini presentate sono solo esemplificative della tradizione visiva sul pellegrinaggio e la Terra Santa, che qui, per ovvie ragioni di specificità di metodo, non viene esaminata nello specifico.

Introduzione alla letteratura di pellegrinaggio

La variegata costellazione dei viaggiatori per devozione di epoca medievale e il tracciato delle loro attività hanno dato vita nel tempo a una fiorente letteratura di viaggio che riprendeva due generi già presenti nel mondo classico: gli *itineraria* e le *descriptiones*. Erano, queste, tipologie letterarie che nel primo caso (*itineraria*) fornivano indicazioni riguardo alle vie di terra e alle rotte di mare che venivano seguite; nel secondo caso (*descriptiones*) offrivano una descrizione dettagliata dell'assetto urbano di una (o più) città o aree. Tra IV e XII secolo anche i vari *loca sancta* meta di pellegrinaggio divennero oggetto di interesse odepórico. A questi generi si sovrappose quello delle cronache del Regno Latino di Gerusalemme. La commistione tra questi generi diede vita a veri e propri diari di viaggio gerosolimitani che costituirono un modello di riferimento per la letteratura di pellegrinaggio successiva.

L'Occidente cristiano e medievale era indubbiamente distante dalla Terra Santa sul piano geografico e spaziale. Il viaggio per Gerusalemme era lungo e denso di insidie e pericoli, eppure il fatto stesso di raccontarne gli elementi biblici e culturali legati alla cristianità lo rendeva vicino e tangibile per il lettore occidentale, anche per quello che non aveva mai compiuto il pellegrinaggio. Con la fondazione degli Stati crociati in pieno Medioevo, i lettori francesi, inglesi, spagnoli e italiani percepivano quegli spazi come luoghi esotici e lontani, ma allo stesso tempo vicini, grazie al loro legame indissolubile con la cristianità. Narrare le vicende d'*Oultremer*, descrivere le reliquie conservate nelle chiese e gli usi di genti lontane ma cristiane, quindi, avvicinava agli occhi del lettore e della società occidentale la Terra Santa alle frontiere dell'Europa.

Dunque, a partire dal IV secolo, l'odeporica entrò in contatto con un'esperienza nuova e complessa nella sua duplice valenza di pratica concreta e significazione simbolica: il viaggio. Il genere assume da questo momento caratteristiche multiformi in cui rientreranno col tempo tutta una serie di testi diversi tra loro ma legati dal comune denominatore dell'esperienza del viaggiare. Con queste premesse si vuole sottolineare come la letteratura di viaggio relativa al peregrinare non si esaurisce unicamente nella rendicontazione dell'*itinerarium*, ma chiama in causa generi di volta in volta differenti a seconda delle necessità di chi scrive e del contesto di riferimento. Nel difficile tentativo di stabilire una data di nascita per la letteratura di pellegrinaggio, dunque, possiamo affermare con certezza unicamente che essa si inserisce in un

filone letterario preesistente e che si assesta su tematiche proprie solo quando l'importanza del pellegrinaggio comincia ad assumere caratteri di pregnanza tali da richiederne una registrazione per iscritto: proprio nel IV secolo.

Scopo di questo contributo è ritornare, da un punto di vista testuale, su alcune tematiche di metodo: tra le altre, quando si può iniziare a parlare di vera e propria letteratura pellegrinale, la relazione tra esperienza diretta e riciclaggio di *topoi* a seguito della nascita di un *corpus*, cercando di dare un senso di continuità cronologica globale, ma facendo *focus* in particolare sul XIV secolo.

L'influenza del pellegrinaggio sulla narrazione medievale

La tendenza a una spiccata tensione biografica segna l'elemento distintivo di questi memoriali di viaggio, che non sono più strettamente legati all'invenzione letteraria (sebbene non manchino testi che ne facciano uso), quanto alla prassi dell'esperienza del pellegrinaggio. Anche in questi casi si può percepire un riferimento più o meno esplicito all'esperienza gerosolomitana.

Si potrebbe proporre un confronto tra i diari di pellegrinaggio e il genere dei *commentarii* o delle compilazioni a carattere geografico, ma non risultano esempi integralmente dedicati alla descrizione di viaggi. Ciò conferma l'idea che il filone dei diari di pellegrinaggio abbia una sua forte specificità che non trova precedenti del tutto coincidenti nel mondo classico. Le affinità e le ascendenze del genere sono comunque rintracciabili – già lo si è accennato – in vari generi letterari come la letteratura periegetica, i *commentarii* stessi, gli *itineraria* propriamente detti, le *descriptiones* che insieme agli *itineraria* hanno dato il contributo maggiore, i *mirabilia*, i libri di famiglia, il romanzo e infine l'agiografia, l'epica e la liturgia.

Come abbiamo detto, dal IV secolo i visitatori occidentali sono presto attratti dalla nuova Gerusalemme, edificata da Costantino sui resti della pagana *Aelia Capitolina* (a sua volta edificata da Adriano dopo la distruzione totale del 132). Ad attrarre i pellegrini è in particolar modo l'*inventio* della croce da parte di Elena, madre di Costantino (Eus. *DE* III, 26-28; 26.5; IV, 43). Durante la visita ai *loca sacra*, i visitatori erano soliti recitare ad alta voce i passi delle Scritture (Sumption 1993, 115, sulla scorta di Eusebio di Cesarea, Lattanzio, e il panegirico in morte di Teodosio di Ambrogio).

Comunemente viene proposta l'idea che l'inizio del pellegrinaggio cristiano sia da ascrivere all'editto di tolleranza di Costantino, primo imperatore romano convertito alla nuova religione. Se certo la deliberazione del 313 e l'acquisizione di diritti prima negati favorirono il flusso dei pellegrini cristiani che si recavano in Terra Santa, è difficile dire che la libertà di culto diede lo slancio iniziale a questo fenomeno; allo stesso modo l'editto di Tessalonica del 380, promulgato da Teodosio per ufficializzare il cristianesimo come religione ufficiale dell'impero, certamente incoraggiò i cristiani a muoversi liberamente e incrementò ulteriormente i pellegrinaggi a Gerusalemme, ma non può essere considerato come data di avvio degli stessi (Sabbatini 2019, 18-19). Sappiamo anzi che i pellegrinaggi cristiani ebbero inizio ben prima



Pellegrini in viaggio verso il Monte Gargano, affresco (dettaglio), XIV secolo, Sutri, Madonna del Parto ('Mitreo'), vestibolo.

del provvedimento costantiniano e che il culto dei martiri cominciò immediatamente dopo la loro dipartita terrena. Sembra anche che la prima attestazione scritta di un pellegrinaggio cristiano a Gerusalemme sia contenuta già in una lettera di Melitone di Sardi del 150 d.C. La lettera, citata da Eusebio di Cesarea, riferisce che Melitone andò in Oriente proprio per visitare i luoghi dove avvennero i fatti raccontati nel Vecchio Testamento (Eus. PE. XX, 398). Sappiamo anche che prima del 213 fu il vescovo Alessandro a compiere un pellegrinaggio dalla Cappadocia per andare a pregare a Gerusalemme (Eus. PE .XX, 541-542; Hier. Vir.III. XXIII, 708-709).

Se invece si volesse ricercare una data d'inizio di una vera e propria letteratura di pellegrinaggio cristiana, si potrebbe fare riferimento al momento in cui l'esperienza del viaggiare in chiave religiosa comincia a essere accompagnata dal bisogno di una forma espressiva che la rappresenti. Tali condizioni si verificano proprio nello stesso IV secolo, quando alla libertà di culto si aggiunse la ricerca delle reliquie e la costruzione dei santuari per contenerle (Cardini 1989, 59). L'*Itinerarium Egeriae* (o *Peregrinatio Aetheriae*), tra il 381 e il 384, è considerato come il punto di partenza del genere letterario (Grabois 1998, 21). L'opera fu erroneamente attribuita da Gamurrini a Silvia d'Aquitania, ma, come dimostrato, si tratta in realtà di una monaca galiziana che scrive alle sue consorelle una lunga descrizione del suo pellegrinaggio:

notevole lo sforzo di far combaciare le descrizioni bibliche con la realtà. Tale sforzo dà origine ad una geografia sacra che viene ripresa dagli autori successivi e adattata, di volta in volta, alle esigenze devozionali dei pellegrini, e offre una interessante testimonianza sulla condizione femminile (Porcasi 2010, 189).

Con la diffusione di questi testi, si sedimenta la consapevolezza di come quei luoghi venivano percepiti dai cristiani del tempo e il significato che essi andavano acquisendo per la coscienza religiosa degli uomini del tardo mondo antico e dell'alto Medioevo (Parente 1983, 237).

Scavalcando altre attestazioni intermedie, è a partire dall'XI secolo, quando il pellegrinaggio diviene una pratica collettiva, che anche i resoconti di viaggio tendono ad aumentare numericamente e a somigliarsi nella struttura narrativa. Essi, in genere, vengono messi per iscritto una volta tornati in patria (Chareyron 2000, 16). Queste opere, che si limitano a illustrare i luoghi santi con riferimento alle Scritture, senza una sostanziale personalizzazione da parte dell'autore, spesso presentano caratteristiche in cui si riscontrano notevoli analogie e somiglianze tra loro. Ben pochi sono i margini che si riservano all'inventiva del singolo anche nella scelte linguistiche (De Meijer 1985, 258).

Il pellegrinaggio incontra in questi stessi tempi l'idea di crociata. Tra pellegrinaggio e crociata va tracciata una netta distinzione per la diversa disposizione mentale con cui ci si recava oltremare. Le *historiae* della crociata presentano per questo motivo dei caratteri specifici originali: il fatto stesso di recare con sé delle armi snatura infatti per certi versi lo spirito del pellegrinaggio e segna una differenziazione rispetto all'immagine tipizzata del pellegrino che porta solo il suo bordone, com'è testimoniato anche dalle fonti iconografiche. Per questo motivo gli scritti dei pellegrini vanno distinti dalla storiografia e la cronachistica crociata.

In questa fase della letteratura medievale del viaggio in Terra Santa i pellegrini non esitano a fare riferimento, nei propri scritti, ai resoconti degli avvenimenti in corso in quegli anni, con particolare riferimento alle imprese dei crociati durante l'occupazione dei luoghi santi. La crociata, nel complesso, ha il merito di far aumentare il flusso dei devoti occidentali in Terra Santa, inaugurando un nuovo corso per il cammino in direzione di Gerusalemme. I pellegrini, grazie alla stabile presenza latina in Oriente, possono ora percorrere più facilmente e con maggior sicurezza la via.

La nascita di un corpus di testi di pellegrinaggio

La testimonianza più o meno diretta del progredire della storia, degli usi e delle consuetudini gerosolimitane che si vince dal flusso cronologico di questi testi è un elemento di particolare interesse in queste narrazioni: gli Stati crociati possono essere considerati come un avamposto occidentale in Oriente, un luogo in cui all'epoca vennero trapiantati gli usi e il sistema socio-economico europeo, talvolta con importanti innovazioni (Minervini 2011). Si tratta quindi di un mondo lontano sulle carte geografiche e sul piano spaziale, ma molto vicino per quanto riguardava i valori cristiani europei. Vi era però ai tempi anche chi riteneva superfluo



Arrivo dei pellegrini a Roma per il Giubileo del 1300, miniatura, inizio XV secolo, in Giovanni Sercambi, *Croniche*, prima parte, Lucca, Archivio di Stato, ms. 107, c. 29r.

segnalare le fonti da cui si attingeva, dal momento che – come detto – tali informazioni costituivano ormai un bagaglio di nozioni considerate di dominio pubblico.

La relazione di pellegrinaggio medievale e tutti i sottogeneri largamente e inestricabilmente mesciati tra loro, con infinite variabili, è come detto priva di antecedenti classici, dunque di modelli paradigmatici: nessuna opera con questo contenuto è presente nel canone tramandato alla posterità romana. Gli autori si servono spesso di memorie dirette e di prima mano (e per tale motivo la verifica sistematica della veridicità è impossibile), ma anche di quanto è stato loro raccontato, di quanto hanno letto o sentito dire (e la distinzione non viene spesso esplicitata). Ne viene fuori che “un’impressione di *déjà vu* accompagna il lettore che percorra in trasversale più testi di viaggi; e l’impressione è che non siano solo le stesse le cose narrate, ma che siano le stesse le parole usate” (Marengo 1901, 47-48).

Il Giubileo proclamato da Bonifacio VIII nel 1300 rappresenta l’innesco di una rinnovata prospettiva: anche se non è mai stato dichiarato ufficialmente, è ormai chiaro che il sogno di riconquistare Gerusalemme (da molto tempo perduta) è stato definitivamente abbandonato dalla Curia pontificia, che intensificò l’uso politico della crociata indirizzandolo verso la Spagna e il Nord-Est europeo, quando non addirittura verso se stessa e quindi contro elementi

eterodossi della Cristianità stessa, come nel caso delle crociate politiche contro gli albigesi o contro i ghibellini d'Italia (Bautier 1970).

Se ci inoltriamo nell'Europa del Trecento, la troviamo inquieta e profondamente segnata dal calo demografico e sociale che culmina nella peste del 1347-1350 (la così detta 'Morte Nera'). Non stupisce che le conseguenze socioeconomiche, socioculturali ed etico-religiose abbiano condotto all'affiorare di una nuova protagonista nella cultura occidentale e nelle sue rappresentazioni artistiche del periodo: la morte, che da questo momento viene rappresentata in componimenti poetici e musicali e in documenti iconici come grandi affreschi sui temi del *Trionfo della Morte* e della *Danza Macabra* (Cardini 2002, 85).

I pellegrinaggi alla volta della Città Santa, nonostante tutto, proseguirono e si arricchirono di implicazioni sociali ed economiche. I cantari e i romanzi cavallereschi tre-quattrocenteschi, che tanto debbono al nuovo ceto dominante imprenditoriale e mercantile, influenzarono e accompagnarono il pellegrino-scrittore condizionandone l'immaginario. Gli sviluppi del romanzo arturiano, l'esperienza delle avventure mediterranee e gli orizzonti religiosi-fantastici dei ceti emergenti del XIV secolo trovano il loro compimento anche grazie al terreno fertile e alle suggestioni della letteratura di pellegrinaggio.

Il fenomeno pellegrinale, per chi non lo compiva in prima persona, poteva costituire un'ottima occasione per ottenere guadagni e benefici. Dopo la cacciata dei Latini dall'Oriente, i Mamelucchi, nuovi padroni dell'Egitto e conquistatori della Palestina, avevano cercato di favorire gli spostamenti dei pellegrini cristiani col preciso intento di trarre quanti più vantaggi materiali dal controllo diretto della Terra Santa. Una politica, questa, che veniva incontro alle esigenze religiose ma non certo a quelle economiche dell'Occidente. Il ruolo di ponte tra Occidente e Oriente detenuto da Acri viene ora svolto da Giaffa, più vicina a Gerusalemme e Betlemme. Tra XIII e XIV secolo il pellegrinaggio gerosolimitano dipende quindi ormai esclusivamente dalla buona volontà del sultano d'Egitto. Solo in seguito alla soluzione pacifica al problema dell'accesso ai luoghi santi, concordata tra il re di Sicilia Roberto d'Angiò e il sultano al-Mali-an-Nâsir Muhammad, che porta a una stabile presenza in Oriente dei Frati minori. Quando il re angioino aveva acquistato dal sovrano mamelucco la proprietà del Cenacolo, che fu trasferita nel 1342 all'ordine dei Frati minori (Piccirillo 1983), si verifica un lieve aumento del numero di pellegrini occidentali. I frati conducono i fedeli lungo un itinerario di visita costruito sulla base della nuova *devotio moderna*. Questo flusso di pellegrini è favorito, oltre che dall'assistenza fornita in maniera sistematica dai Francescani, anche dall'istituirsi di un affidabile sistema di collegamento navale tra Venezia e la Palestina (Guerrini 1928; Tucci 1985; Ashtor 1985).

Nel XIV secolo l'attrazione per tutto ciò che è considerato esotico e sconosciuto induce alcuni scrittori a fornire descrizioni fantastiche, derivanti dalla tradizione dei *mirabilia* o indotti da una certa credulità dell'autore. Realtà e fantasia, vero e falso, convivono e si mescolano nei racconti di pellegrinaggio di questo periodo, portando a una ulteriore caratterizzazione interna al genere letterario: non si tratta più di diari di viaggio che fungono da manuali, ma tendono a trasformarsi sempre più in semplici e piacevoli passatempi letterari.

Tra gli ecclesiastici comincia a diffondersi la convinzione che la vera *peregrinatio* debba essere interiore e che il viaggio verso luoghi sconosciuti sia solo un pretesto per saziare l'anima dagli appetiti terreni: un proverbio medievale tedesco recita ruvidamente: "partita pellegrina, tornata puttana". E *L'imitazione di Cristo*, testo cardine per la mentalità dell'uomo medievale, è a questo proposito lapidario: "I, XXIII, 2 *qui multum peregrinantur, raro sanctificantur*". Già nell'antichità paleocristiana, peraltro, Gerolamo, scrivendo nel 395 a Paolino, lo ammonisce ricordandogli che il pellegrinaggio non era affatto necessario per la propria salvezza; Sant'Agostino stesso denunciò la pratica definendola come inutile e dannosa espressione religiosa, così come Giovanni Crisostomo e Gregorio di Nissa (il quale tra l'altro dipinse Gerusalemme come un covo di mercenari e prostitute).

A distanza di un millennio, Frederik van Heilo, un canonico regolare della congregazione di Windesheim, ritiene che i pellegrinaggi verso luoghi lontani offrano molte occasioni per commettere peccati e, poco dopo l'anno santo 1450, scrive un trattato intitolato *Contra peregrinantes*, particolarmente ostile e critico nei confronti dei pellegrinaggi. Su posizioni analoghe si muove il teologo Nicola di Clemanges il quale, pur non condannandoli, ritiene che i pellegrinaggi solo di rado si rivelino utili per sciogliere un voto. È proprio in questo periodo, nel quale le caratteristiche del genere sono ben codificate e assurgono adesso a veri e propri *tòpoi*, che una delle peculiarità della letteratura di pellegrinaggio risulta distintiva. L'autore, infatti, è il protagonista del proprio scritto e racconta vicende vissute in prima persona: accanto all'aspetto strettamente religioso e devozionale del cammino, sempre più di frequente i viaggiatori mostrano anche altri interessi, come quelli per notizie di carattere economico, informazioni geopolitiche, curiosità diremmo oggi 'da turista', aspetti di carattere militare più che alle pratiche devozionali del pellegrinaggio.

Dietro il pretesto della narrazione del pellegrinaggio può nascondersi, tra le altre cose, la volontà di esaltare l'importanza del casato per cui si scrive, a riprova della diffusione e dell'importanza del genere letterario. Luchino dal Campo, per esempio, nel suo *Viaggio* del 1413 vuole rendere omaggio ai destinatari dell'opera: la narrazione ha infatti come protagonista Niccolò III d'Este.

Entrando mezzo secolo dopo nel circuito dei primi libri a stampa, i diari dei pellegrini conoscono ovviamente una diffusione maggiore rispetto a quella cui potevano ambire i testi manoscritti. Il formato generalmente preferito per la pubblicazione di questi libri è quello in quarto, che garantiva al contempo una buona leggibilità, sufficiente leggerezza e facilità di trasporto.

Tre e Quattrocento: la piena maturità del genere

Gli scritti dei pellegrini costituiscono dunque un *corpus* che si potrebbe classificare probabilmente come genere letterario autonomo, come visto. Tale letteratura è fiorita nel corso del Medioevo attorno a una pratica religioso-devozionale di assoluta importanza per l'Europa cristiana del tempo e ne ha mutuato in parte i caratteri della ritualità. Da opere piuttosto schematiche come gli *itineraria* si passa alle *descriptiones* dei luoghi santi, che si propongono di



Pellegrino che cammina, Pellegrino e il diavolo che pesca nel mare dei peccati, Grazia di Dio che dà il bastone al Pellegrino, Pellegrino arriva alla Gerusalemme Celeste, miniature da Guillaume de Digulleville, Pèlerinage de vie humaine, fine secolo XIV, Paris Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1130, cc. 32v, 75v, 25r e 02v.

guidare il pellegrino lungo tutto il cammino devozionale. Successivamente, tra XIV e XV secolo, una svolta decisiva conduce in direzione dell'elaborazione di *voyages* in cui l'attenzione, oltre che agli aspetti religiosi, è rivolta come detto anche alla descrizione del viaggio, dei luoghi visitati e delle cose viste, oltre che del contesto geografico e culturale dei luoghi e della società in oggetto.

Ci sono centinaia e centinaia di viaggi, ma la relazione sulla Terra Santa è unica e sola, in un certo senso, raccogliesse tutte le esperienze precedenti. In tal senso potremmo dire che la Terra Santa, in epoca medievale, era percepita dai cristiani al contempo come un luogo di-



Gerusalemme, mosaico pavimentale, seconda metà VI secolo, Chiesa di San Giorgio, Madaba (Giordania).

stante, 'altro' e pericoloso e come una terra ('Santa', appunto) vicina sul piano spirituale e culturale.

Ne consegue che la biblioteca sulla Terra Santa, oltre che da classici come la *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo o da opere di spessore come l'*Evagatorium* di Felix Fabri, è formata da testi molto simili fra loro che vengono ricopiati e che si arricchiscono in seguito alle esperienze di altri devoti. L'adesione consapevole degli autori a una tradizione scrittoria implica l'adozione di temi ricorrenti che, lungi dal costituire una supina adesione acritica al modello, sono l'occasione per l'evoluzione dell'opera secondo una propria personale originalità narrativa. Il *topos*, dunque, inerisce strettamente all'opera e può imporne le regole, ma è anche il punto di partenza per tutte le eventuali declinazioni – tematiche e stilistiche – che rappresentano il fondamento di ogni innovazione.

Attraverso l'analisi dei diari di viaggio gerosolimitani, è evidente come questi scritti abbiano svolto un ruolo fondamentale nel rendere accessibile e tangibile, agli occhi del lettore medievale, una realtà geografica e spirituale altrimenti distante. Dalla lettura dei testi che compongono il *corpus*, si può tracciare una linea di continuità tra la tradizione odepica classica e quella medievale, pur sottolineando le specificità e le innovazioni introdotte dalla letteratura di pellegrinaggio nel contesto della cristianità medievale: a tale fine, sembra utile concentrarsi sui secoli Trecento e Quattrocento. Il periodo risulta particolarmente indicato perché tutto ciò che la tradizione precedente aveva sedimentato risulta fecondo nella diaristica di pellegrinaggio codificata nel corso di questi secoli.

È il caso di Burcardo di Monte Sion, autore di una *Descriptio Terrae Sanctae* in *XIII capita* che si inserisce in una attività memorialistica sulla Terra Santa voluta esplicitamente da papa Gregorio X a Lione, che ebbe un'ampia circolazione e fu preso a modello da parte di molti autori che composero opere simili sulla Palestina. L'opera ha goduto di enorme fortuna per tutto il Medioevo influenzando in maniera notevole il genere letterario e cita più volte la fonte da cui ha desunto alcune delle notizie inserite nel proprio racconto (e cioè gli scritti di Giacomo da Vitry). Vi era però ai tempi anche chi riteneva superfluo segnalare le fonti da cui si attingeva, dal momento che – come detto – tali informazioni costituivano ormai un bagaglio di nozioni considerate di dominio pubblico. Burcardo è un osservatore di spiccata precisione, ed è tanto attento nell'osservazione quanto nel riportare le sue esperienze, distinguendo i fatti dalle mere congetture, e ciò che ha visto in prima persona da ciò che assume dall'autorevolezza degli altri scrittori.

Anche se molti autori si impegnavano a dare un proprio taglio alla narrazione e a personalizzare in qualche modo il proprio scritto, i risultati non erano sempre eccellenti. Ciò perché molto spesso queste opere attingevano a piene mani dalla *Historia Hierosolymitana* scritta tra 1169 e 1184 dall'arcivescovo Guglielmo di Tiro sulla base di cronache contemporanee e su notizie ricavate da testimoni diretti. Un esempio di *descriptio* tratta da Guglielmo di Tiro è proprio la *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo:

Da Gerico ci sono cinque leghe verso sud fino alla città di Segor, posta sotto il monte Engaddi. Fra questo e il Mar Morto c'è la statua di sale, in cui fu trasformata la moglie di Lot secondo la Genesi (...). Dicono i saraceni che misuri cinque giornate di cammino, avvolte in tenebre fitte come nel camino dell'inferno. Su questo mare vengono dette e scritte molte cose (...) tuttavia c'è da sapere che ho visto con i miei occhi, e molti altri l'hanno visto con me, che per il vapore di questo mare tutta quella valle, che un tempo era detta illustre (...), è stata resa praticamente sterile dall'estremità di questo mare che è nel deserto di Pharan fino a sopra a Gerico (...) di modo tale che non nasce né erba né germoglio per tutta la sua latitudine, che è di quasi 5 o 6 leghe, se non vicino alla città di Gerico, dove la fonte di Eliseo irriga gli orti, i giardini e i campi di canna da zucchero (traduzione di Sabbatini 2019, a partire dal testo edito da Laurent 1864).

Nel 1335 il frate Jacopo da Verona compie un pellegrinaggio sostitutivo in Terra Santa per conto del proprio signore Mastino della Scala e compone un *Liber peregrinationis* dagli spiccati elementi di spiritualità che in alcuni punti risente evidentemente della lettura di Burcardo e di Ricoldo da Montecroce: il frate non era uomo particolarmente colto, e per questo motivo le sue scarse competenze storico-geografiche tendono a dipendere molto dalle sue fonti. Eppure il fatto stesso di aver compiuto in prima persona tale esperienza gli consente di arricchire di annotazioni sulla natura del luogo le proprie descrizioni di Gerusalemme, le quali (e questa è un'altra caratteristica del genere letterario) si basano su riferimenti biblici.

Il *Libro d'Oltramare* del francescano Niccolò da Poggibonsi, pellegrino tra il 1346 e il 1350, è invece un testo ricco di utili annotazioni sugli aspetti pratici del viaggio che non manca di fornire puntuali riferimenti e indicazioni riguardo alle pratiche devozionali. Le sue descrizioni della Terra Santa sono estremamente particolareggiate. Di tale resoconto restano diversi ma-

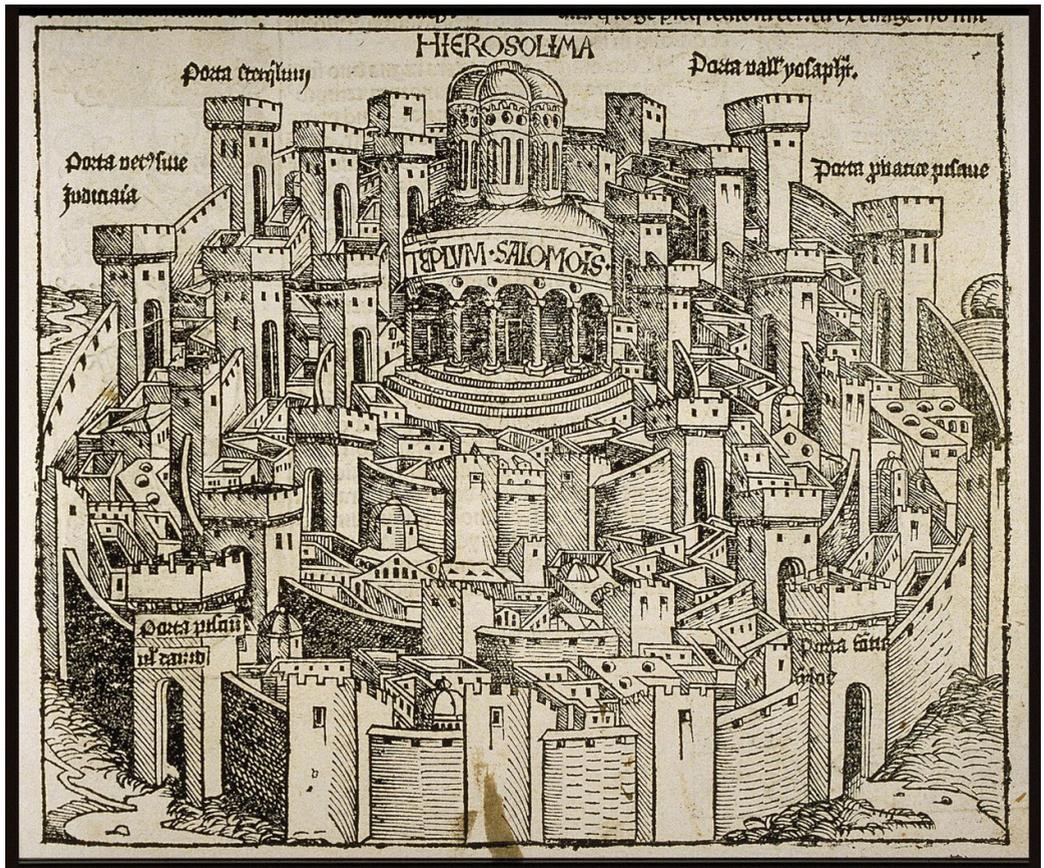
noscritti, quattro dei quali arricchiti da miniature, illustrazioni del viaggio e talvolta mappe: si tratta di una novità per il genere, poiché le immagini si trovano per la prima volta incastonate in una cornice narrativa (Moore 2013; Barbieri 2019). Niccolò innova fortemente il genere: il suo racconto è dinamico ed egocentrico, e la narrazione viene connotata di un realismo inedito per la letteratura di pellegrinaggio.

Prova della piena maturità del genere è lo sperimentalismo che troviamo tra 1384 e 1385: un gruppo di pellegrini fiorentini compì un lungo pellegrinaggio; a partire dalla comune avventura odepórica vengono redatti tre testi, probabilmente basati su appunti comuni, che narrano la medesima esperienza in maniera quasi sinottica. Risulta quindi evidente uno scambio di idee e di impressioni di viaggio, anche se ogni testo mantiene una certa indipendenza dagli altri. Gli autori in questione sono Lionardo di Niccolò Frescobaldi, Simone di Gentile Sigoli e Giorgio di Guccio Gucci. Il loro è un viaggio complesso e sfaccettato: un po' itinerario devoto, un po' avventura crociata e cavalleresca, un po' visita nel mondo delle spezie e delle merci dell'Asia per ragioni di mercatura. Non sembrano troppo facili né felici i loro rapporti con i turcimanni, le guide-interpreti, dei quali si fidano poco e che considerano ladri e bugiardi. In generale, le narrazioni sono permeate da una forte diffidenza nei confronti dell'Altro, che emerge ancor più quando si tratta di ricordare le violenze direttamente subite. Non tanto le umiliazioni o le sofferenze di cui sono vittime tutti i cristiani in quanto tali in terra saracena, come il non poter suonare le campane, né cavalcare, né circolare in certi giorni, né entrare nelle moschee; bensì quelle che toccarono loro personalmente, come il venir perquisiti e strattonati dalle guardie, l'esser presi a sassate e così via:

Al confronto, il suo incontro con le autorità è molto migliore: uomo di potere, membro di un ceto dirigente, Lionardo non ha nei confronti del governatore di Alessandria o di quello di Gaza, o del sultano del quale narra brevemente la storia, quell'atteggiamento di stupito timore che contraddistingue invece altri suoi compagni di viaggio, per esempio il più umile Sigoli; personaggio abituato ai rapporti con uomini di governo e aduso alle missioni diplomatiche, lo si direbbe anzi trovarsi a suo agio perfino con l'etichetta musulmana (Cardini 1997).

Testimonianze stratificate e non sempre coerenti, nelle quali l'immagine dell'Altro non è sempre quella di un nemico: talvolta ci si sorprende ingenuamente. Quei "cani" (era comune definire così i Saraceni) non hanno fatto loro del male, anzi li hanno trattati bene ed essi ne rimangono talvolta favorevolmente impressionati.

Nel 1394-95, il notaio Nicola Martoni di Carinola descrive nel suo *Liber peregrinationis* la propria esperienza, infarcendola di grande interesse mitologico e colto interesse per l'antichità classica. La sua lingua è il latino, ma si tratta di un latino ricco di napoletanismi latinizzati e l'opera è permeata di riferimenti e confronti con la città di Napoli (un'analisi linguistica e precisa in merito è stata condotta da Conte 2018). L'attacco di Pietro I re di Cipro del 1365 aveva creato un'atmosfera di sospetto nei riguardi degli Occidentali, pellegrini, mercanti o frati, a torto o a ragione ritenuti possibili spie o informatori delle potenze che in quel periodo si contendevano il controllo del Mediterraneo. In quell'atmosfera di sospetto anche il racconto



Michael Wolgemut, *Gerusalemme*, stampa, in Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg, Anton Koberger, 1493.

del Martoni poteva essere considerato una relazione informativa: è un fatto indubitabile che l'autore si trovava sempre nel punto più caldo a registrare gli avvenimenti, a descrivere i porti, la popolazione delle città e dei casali, tanto da far pensare ad annotazioni strategiche utili a qualcuno.

Spicca in questo corpus la dichiarazione d'intenti che compie Nompars de Caumont nel prologo del suo *Voyage d'Oultramer en Jhérusalem*, inserito nella tipica cornice strutturale che compone la prima fase delle opere di letteratura di pellegrinaggio, ovvero il viaggio di andata. Nel lungo prologo, Nompars espone la ricerca di un'identità spirituale e sociale, riflettendo su quanto il pellegrinaggio, percorso individuale, rappresenti per lui un cammino sia fisico che simbolico verso la patria celeste (un'analisi accurata si apprezza in Dansette 2017, 161). A differenza di molti pellegrini del suo tempo, egli viaggia solo, sottolineando il carattere personale della sua missione. Nompars testimonia il desiderio di ottenere indulgenze presso il Santo

Sepolcro e altri luoghi santi, animato da una sete di contatto fisico con il sacro e dal bisogno di camminare sulle orme di Cristo. L'ambizione di essere insignito del titolo di cavaliere del Santo Sepolcro emerge come elemento motivante, consolidando così il suo *status* sociale e richiamando, nella sua ritualità, l'antico *ethos* delle Crociate, ancora vivo nell'ideale della nobiltà quattrocentesca: la famiglia aveva avuto un ruolo di spicco nel corso della Prima Crociata (Balard 2006).

Alcune prospettive di indagine

Ogni pellegrino che lasci traccia del suo viaggio non lesina dettagli circa la durata del viaggio, che possiamo orientativamente suddividere in tre fasi: viaggio di andata, permanenza in Terra Santa, viaggio di ritorno.

Il luogo di partenza, innanzitutto. Per la gran parte dei pellegrini, la prima fase del viaggio si divideva nella tratta dal luogo di provenienza a Venezia, che divenne, intorno al XII secolo, la tappa obbligatoria il servizio di linea che – via mare – la collegava alla Terra Santa. Non priva di intoppi, se pensiamo che Alessandro Rinuccini, autore del *Sanctissimo Peregrinaggio del Santo Sepolcro*, rinuncia al suo primo viaggio dopo essere stato sei giorni a Venezia invano: ciò probabilmente si doveva al fatto che le navi partivano unicamente quando le stive fossero completamente riempite dalle merci.

Giunti in Terra Santa, possiamo dedurre dalle guide di pellegrinaggio che, nel corso del Trecento, si era andata strutturando una certa logica di circuito a tappe fisse. Sicuramente tenendo conto la cronologia degli episodi dei quali ciascun *locum sacrum* era testimone e la loro relativa ubicazione: si cominciava dalla parte ovest della città e l'itinerario si svolgeva verso est, grosso modo lo stesso dell'attuale *Via Crucis*. Si partiva dalla chiesa di Santa Maria dello Spasimo, le case di Pilato e di Erode, i resti murari del Tempio, la chiesa di Sant'Anna, il Cedron, la valle di Giosafat, il Sepolcro di Maria, l'orto del Getsemani, il monte degli Ulivi, il quartiere sud-ovest con la chiesa di San Giacomo e infine il Santo Sepolcro, sempre la tappa principale e dunque quella finale.

Non sono molti i resoconti di pellegrinaggio che forniscono dati precisi sulla durata dei viaggi di ritorno, ma prendendo in esame un ristretto campione di testi del Trecento e Quattrocento, spicca un dato: il viaggio di ritorno è spesso più lungo di quello di andata; i pellegrini tentavano di partire alla volta di Gerusalemme in primavera, confidando spesso nella buona sorte per il ritorno: il non tornare costituiva reale opzione contemplata dai viaggiatori.

Ma come si svolgeva materialmente fra Tre e Quattrocento il pellegrinaggio? La questione ha interessato negli ultimi anni lo studio delle fonti pellegrinali in chiave performativa: al di là di quello che dicono reliquie, santuari e letteratura di pellegrinaggio, che cosa concretamente facevano? Quale prassi della quotidianità possiamo dedurre dalle fonti? Queste le domande alla base dell'esperimento condotto da Ivan Foletti della Università Masaryk di Brno *Migrating Art Historians. On the Sacred Ways*, teso a reincarnare l'esperienza del viaggiatore sacro (nello specifico, per studiare tramite la ricostruzione delle modalità percettive dei loro fruitori ori-

ginari i manufatti artistici – soprattutto architettonici e scultorei – di alcune rotte dell'area francese). *Embodying the Medieval Pilgrimage*, quindi, per lo studioso e il suo gruppo, divenuti pellegrini per più di 1500 km alla guisa dei loro predecessori medievali, soprattutto dei secoli XI e XII (Foletti, Lešák 2022; Foletti, Kravčíková, Rosenbergová, Palladino 2018; Foletti 2018). Sulla prassi tardomedievale non mancano le testimonianze dalla letteratura di pellegrinaggio: Frescobaldi resoconta dettagliatamente le modalità attraverso cui si svolgeva il viaggio, tanto per mare quanto per terra. Il cavallo era proibito ai non musulmani, pertanto il cammello era il mezzo più diffuso tra i pellegrini. Gucci, invece, ricorda che alcuni pellegrini viaggiavano sui cammelli, altri sugli asini. Roberto da Sanseverino racconta di aver attraversato il deserto del Sinai con otto cammelli per il trasporto delle vettovaglie e otto asini per i viaggiatori. Si alloggiava o in conventi, dove l'ospitalità poteva essere più o meno discreta (Niccolò da Poggibonsi ha un ottimo ricordo dell'ospitalità dei monaci greci), oppure in locande, dove molti pellegrini sono concordi nel raccontare esperienze di pessima ospitalità: lo fa con sagacia Alessandro Rinuccini quando definisce "sapiente" l'olio da tavola, sottintendendo che fosse lo stesso olio delle lucerne utili per chi studiava di notte (non edibile).

Per quanto ogni pellegrino racconti un'esperienza privata ed estremamente soggettiva, e gli elementi meno strutturali della narrazione dipendano dunque in gran parte dalla sensibilità, cultura e propensione di ciascuno di essi, esistono degli elementi cardine che riscontriamo in ogni narrazione. Al di là dei pattern narrativi contingenti (descrizione del viaggio di andata, dettagliato resoconto dei *loca sacra*, distanze, itinerari, e altri), potremmo sintetizzare con le parole dei Turner quanto di spirituale accomuna tutti i protagonisti di questo variegato universo letterario attraverso la felice formula di 'ideologia della promessa' (Turner, Turner 1978; Satta 2009): il pellegrinaggio si attua in base a una scelta libera e volontaria: non è un meccanismo sociale obbligatorio. Le differenti forme di pellegrinaggio, non solo quello medievale verso Gerusalemme cui qui ho limitato il mio esame, rimangono culturalmente costanti negli elementi strutturali e segnici che persistono aggiornandosi e rifunzionalizzandosi, in base alle esigenze culturali, economiche e storiche che volta per volta si determinano.

* Riprendo qui alcuni temi e considerazioni che ho già presentato in altra forma e altro contesto, in G. Cuscunà, *DAPiL – Digital Archive of Pilgrimage Literature. Un archivio digitale per la letteratura medievale di pellegrinaggio*, CNR-IRCrES Working Paper, 4/2024, Istituto di Ricerca sulla Crescita Economica Sostenibile.

Riferimenti bibliografici

Ashtor 1985

E. Ashtor, *Venezia e il pellegrinaggio in Terrasanta nel basso medioevo*, "Archivio storico italiano" 143 (1985), 197-223.

Balard 2006

M. Balard, *Les Latins en Orient (XIe-XVe siècle)*, Paris 2006.

Barbieri 2019

E. Barbieri, "Ad stellam" *Il libro d'Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggio in Terra Santa fra Medioevo ed Età moderna*, Firenze 2019.

Bautier 1970

R.H. Bautier, *Les relations économiques des occidentaux avec les pays d'Orient au moyen âge*, in Id., *Commerce méditerranéen et banquiers italiens au Moyen Âge*, Paris 1970, 263-331.

Cardini 2002

F. Cardini, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002.

Cardini 1989

F. Cardini, *La devozione a Gerusalemme e il "caso" sanvivaldino*, in S. Gensini (a cura di), in *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, Pisa 1989, 55-102.

Cardini 1997

F. Cardini, *La fede e l'Oriente. Il viaggio di Lionardo Frescobaldi, Fiorentino (1384-85)* in F. Morenzoni, É. Mornet (éds.), *Milieus naturels, espaces sociaux. Études offertes à Robert Delort*, Parigi 1997, 653-659.

Chareyron 2000

N. Chareyron, *Les pèlerins de Jérusalem au Moyen Âge. L'aventure du Saint Voyage d'après Journaux et Mémoires*, Paris 2000.

Conte 2018

R. Conte, *Nicola de Martoni e gli Itinera ad loca sancta: uno studio comparative*, "Rivista di Studi Indo-Mediterranei" 8 (2018), 2-22.

Dansette 2017

B. Dansette, *Le récit de pèlerinage de Nompard de Caumont 1419-1420: Expression d'un processus d'individuation?* in D. Coulon (édité par), *Le voyage au Moyen âge: description du monde et quête individuelle*, Aix-en-Provence 2017, 155-172.

De Meijer 1985

P. De Meijer, *La questione dei generi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. IV. L'interpretazione*, Torino 1985, 245-282.

Eusebius DE

Eusebio di Cesarea, *Demonstratio Evangelica*, in PG XXII, consultato nell'edizione *La dimostrazione evangelica* (a cura di F. Migliore), Roma 2008.

Eusebius PE

Eusebio di Cesarea, *Praeparatio Evangelica*, in PG XXI, consultato nell'edizione *La preparazione evangelica* (a cura di F. Migliore), Roma 2012.

Foletti, Lešák 2022

I. Foletti, M.F. Lešák, *Reconsidering "Romanesque" Art Through the Pilgrim's Body: The Migrating Art Historians Project Five Years Later* "Journal of Medieval Art and Architecture", 8/2 (2022), 43-67.

Foletti 2018

I. Foletti, *Vivre le pe'lerinage (médiéval). Une expérience corporelle (Reliving a (Medieval) Pilgrimage. A Corporeal Experience)* "Convivium" 5/2 (2018), 137-150.

Foletti, Kravčíková, Rosenbergová, Palladino 2018

I. Foletti, K. Kravčíková, S. Rosenbergová, A. Palladino (edited by), *Migrating Art Historians. On the Sacred Ways. Reconsidering Medieval French Art through the Pilgrim's Body*, Roma 2018.

Guerrini 1928

E. Guerrini, *Venezia e la Palestina*, Venezia 1928.

Hieronymus Vir.III.

Hieronymus, *De Viris Illustribus*, in PG 21, consultato nell'edizione *Gli uomini illustri* (a cura di E. Camisani), Roma 2016.

Laurent 1864

J.C.M. Laurent, *Peregrinatores medii aevi quatuor*, Lipsia 1864.

Marengo 1901

E. Marengo, *Genova e Tunisi: 1388-1515*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria" XXXII, Genova 1901.

Minervini 2011

L. Minervini, *La costruzione dell'identità franca nell'Oriente latino nel 'Tractatus de locis et statu terre Sancte (ca. 1170-1186)*, in M. Cassarino (a cura di), *Lo Sguardo Sull'Altro, Lo Sguardo Dell'Altro. L'Alterità in Testi Medievali*, Soveria Mannelli 2011, 89-103.

Moore 2013

K.B. Moore, *The Disappearance of an Author and the Emergence of a Genre: Niccolo da Poggibonsi and Pilgrimage Guidebooks between Manuscript and Print*, "The Renaissance Society of America" 66 (2013), 357-411.

Parente 1983

F. Parente, *La conoscenza della Terra Santa come esperienza religiosa dell'Occidente cristiano dal IV secolo alle Crociate*, in *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, Atti della XXIX Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1983, 231-316.

Piccirillo 1983

M. Piccirillo, *La custodia di Terra Santa e l'Europa: i rapporti politici e l'attività culturale dei francescani in Medio Oriente*, Roma 1983.

Sabbatini 2019

I. Sabbatini, *Itineraria, descriptiones e diari di pellegrinaggio. Il libro quinto del Codex Calixtinus all'incrocio dei generi. Viaggiatori*, in F. Sabba (a cura di), *Patrimonio culturale condiviso. Viaggiatori prima e dopo il Grand Tour*, Napoli 2019, 17-31.

Satta 2009

M.M. Satta, *Pellegrinaggi e ideologia della promessa*, in L.R. Alario (a cura di), *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*, Soveria Mannelli 2009, 315-338.

Sumption 1993

J. Sumption, *Monaci santuari pellegrini. La religione nel Medioevo*, Roma 1993.

Tucci 1985

U. Tucci, *I servizi marittimi veneziani per il pellegrinaggio in Terrasanta nel medioevo*, "Studi veneziani" 9 (1985), 43-66.

Turner, Turner [1978] 1997

V. Turner, E. Turner, *Il Pellegrinaggio [Image and Pilgrimage in Christian Culture]*, New York 1978], Lecce 1997.

English abstract

This contribution explores the development and classification of medieval pilgrimage literature, examining its origins in the classical genres of *itineraria* and *descriptiones*. These genres, initially focused on providing practical information about travel routes and detailed descriptions of urban landscapes, gradually evolved to encompass the spiritual and devotional aspects of pilgrimages, particularly to the Holy Land. This article focuses primarily on the 14th and 15th centuries, which are regarded as fully mature periods from a formal standpoint in the development of pilgrimage literature, highlighting the challenges in classifying these works because of their composite nature. Despite their formal similarities to classical odeporic literature, pilgrimage diaries diverge substantially in content and purpose, emphasizing personal experience and spiritual reflection. The study provides an embryonic classification of the materials collected so far, offering a thematic division through literary and philological commentary. The analysis concludes with reflections on how these texts contributed to shaping the perception of the Holy Land in medieval Christian consciousness.

keywords | Pilgrimage literature; Travel routes; Way to Holy Land.

Marco Polo '24: un periplo celebrativo. Rassegna degli eventi in onore dei 700 anni dalla morte di Marco Polo (1324-2024)

Laura Tomasi



1 | Zoran Music, *Storia di Marco Polo*, 1951, pannello ricamato, Monfalcone, Museo della Cantieristica Navale.

Nel 2024 si celebrano i 700 anni dalla morte di Marco Polo, avvenuta nel gennaio 1324. Sempre più spesso i centenari sono occasioni non solo per celebrare i personaggi storici, ma anche per dare nuova linfa agli studi tramite manifestazioni e incontri: così è stato anche per l'anniversario poliano. Durante tutto il 2024 si sono susseguite numerose iniziative dedicate alla figura del mercante veneziano, al suo viaggio e al libro. Il fitto programma di eventi – di carattere scientifico, espositivo, letterario, culturale – ha offerto molteplici occasioni per approfondire diverse tematiche e commemorare il viaggiatore veneziano che per primo fornì un resoconto completo e affidabile delle realtà asiatiche.

Partito giovanissimo assieme al padre Nicolò e allo zio Matteo, in un periodo storico assai favorevole agli spostamenti (definito dagli storici come *pax mongolica*), il celebre mercante veneziano attraversò regioni dai più disparati ordinamenti politici e militari, e incontrò popolazioni differenti per religioni, abitudini e culture. Pur non essendo il primo (e nemmeno l'unico) tra i viaggiatori medievali, Marco Polo deve la fama al suo libro, il *Devisement dou monde* (*La descrizione del mondo*), conosciuto dal pubblico italiano con il titolo di *Milione*. Grazie all'opera scritta nelle carceri genovesi in collaborazione col compagno di cella Rustichello da Pisa, Marco raccontò il suo viaggio in Asia, alla corte del Gran Khan, e descrisse in maniera attendibile diversi aspetti delle realtà da lui incontrate. Inoltre, dalle pagine del *Milione* emerge con chiarezza la mentalità di mercante che caratterizza lo sguardo di Marco, cresciuto in un contesto cittadino dedito al commercio internazionale come quello veneziano di fine Duecento.

Tutte queste sfaccettature della figura storica di Marco Polo sono state al centro delle celebrazioni organizzate durante tutto il 2024. All'organizzazione del vasto calendario di iniziative hanno partecipato il Comune e l'Università Ca' Foscari, con la collaborazione di Fondazione Musei Civici di Venezia e di tantissime realtà associative, nazionali ed internazionali, tramite il supporto del Comitato nazionale per le celebrazioni, riconosciuto a fine dicembre 2023 con decreto del Ministero, e delle istituzioni partner (Accademia dei Lincei – Roma, Basilica SS. Giovanni e Paolo di Venezia, CRUI – Conferenza Rettori Università Italiane, Fondazione di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione La Biennale di Venezia, Fondazione Musei Civici, Fondazione Teatro La Fenice, Istituto Treccani, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Venezia, Università Luav di Venezia, RAI Veneto, Regione del Veneto). Per le celebrazioni del settimo centenario della morte di Marco Polo è stata prevista una durata triennale, con iniziative anche nel 2025 e nel 2026.

Mostre

Parte importante delle commemorazioni è stata rappresentata da mostre, incontri, masterclass, oltre che ad attività dedicate alle scuole e ai visitatori più giovani, organizzate dalle diverse istituzioni museali veneziane durante tutto il 2024. Tra gli eventi di spicco delle celebrazioni, dal 6 aprile al 29 settembre 2024 Palazzo Ducale ha ospitato la mostra *I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano nel Duecento*. Le sale di Palazzo Ducale hanno ospitato oltre trecento opere, alcune di queste già presenti nelle collezioni veneziane, italiane ed europee, altre ancora provenienti da istituzioni di tutto il mondo, con prestiti da musei di Armenia, Cina, Qatar e Canada [Figg. 1, 2]. Articolato in diverse sezioni, il percorso ha proposto ai visitatori un viaggio nel viaggio, ripercorrendo la geografia fisica, politica e umana incontrata da Marco Polo durante il suo lungo soggiorno in Asia e successivamente raccontata da lui stesso all'interno della sua opera, il *Milione*. Molte le tematiche affrontate dalla mostra, a partire dall'illustrazione della realtà cittadina e mercantile veneziana al tempo dei Polo, per passare poi al ruolo del viaggio nella cultura commerciale e alle diverse realtà incontrate in Asia, fino a dar conto della straordinaria fortuna del *Milione* dal Medioevo in poi. E ancora: sono state oggetto della mostra anche la diffusione multilingue dell'opera e del 'mito poliano' sviluppatosi tra Otto e Novecento, e infine le suggestioni della figura del mercante e della sua



2 | Il *Mappamondo* di Fra Mauro (pergamena su assi, 1450-60, Venezia Biblioteca Nazionale Marciana, inv. 106127) nella mostra di Venezia *I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano nel Duecento*, Venezia, Palazzo Ducale (6 aprile-29 settembre 2024).

avventura nell'arte contemporanea. Sviluppata tra opere d'arte e cartografiche, reperti e manufatti di varie tipologie (come ceramiche, porcellane, tessuti, metalli, monete, manoscritti), e numerose incursioni nell'opera letteraria, l'esposizione ha costituito un'importante occasione per ricostruire la vita, l'itinerario e l'opera di Marco e inoltre ricordare la curiosità del mercante veneziano nel suo rapportarsi con l'alterità culturale.

Un'altra importante mostra ha avuto luogo a Pechino, presso il China World Art Museum (26 luglio-24 novembre 2024, per poi essere allestita in altre sedi museali in Cina). Dal titolo *Viaggio di conoscenze: 'Il Milione' di Marco Polo e la sua eredità fra Oriente e Occidente*, l'esposizione ha visto la collaborazione tra Università Ca' Foscari, Ministero per gli Affari esteri e Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Articolata in sei sezioni principali, la mostra propone un cammino ideale lungo l'itinerario percorso da Marco Polo durante il suo viaggio, unendo la dimensione dell'immaginario a quella della realtà storica [Fig. 3].

Sempre a Venezia, dal 14 maggio al 30 settembre 2024, il Museo di Palazzo Mocenigo ha ospitato l'esposizione *Marco Polo. I costumi di Enrico Sabatini*, accogliendo una trentina di costumi - corredati dai bozzetti originali - provenienti dallo sceneggiato televisivo *Marco Polo* realizzato nel 1982 per la RAI dal regista Giuliano Montaldo, con le musiche di Ennio Morricone. La mostra ha voluto documentare il percorso da Venezia alla Cina compiuto da Marco e allo stesso tempo rendere omaggio al talento del costumista Enrico Sabatini. In contemporanea alla Biennale Arte 2024 - 60° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, nell'ambito del progetto espositivo *At Home Abroad*, la Biblioteca Nazionale Marciana ha or-

ganizzato un'esposizione personale del pittore e scultore tedesco Dietmar Brix, dal titolo *The Description of the World*, ispirato direttamente al titolo francese. In maniera simile a quanto compiuto da Marco Polo con i lettori del suo libro, l'artista ha voluto condurre i visitatori in un viaggio sul tema dell'essere straniero e sui rapporti interculturali. Ospitata dal 24 agosto al 21 settembre 2024 nel Salone Sansoviniano della Biblioteca Nazionale Marciana, la mostra comprendeva dipinti ad olio e opere su carta di Brix, esposti accanto ad antichi mappamondi e a dipinti dei maestri del Rinascimento veneziano.



3 | Una copia interattiva dello stesso Mappamondo nella mostra *Viaggio di conoscenze: 'Il Milione' di Marco Polo e la sua eredità fra Oriente e Occidente*, Beijing, China World Art Museum (26 luglio–24 novembre 2024).

Assieme a masterclass e workshop, su iniziativa del MUVE, della Biblioteca e del Museo Correr, dal 24 aprile al 15 ottobre 2024 si è svolta la mostra *La via della scrittura: Settecento anni di arte calligrafica tra Oriente e Occidente*, dedicata ad approfondire le culture calligrafiche incontrate da Marco Polo nel suo viaggio verso la Cina. Inserita nell'ambito di una rassegna di calligrafia, l'esposizione si è concentrata sull'approccio alla scrittura a mano come espressione artistica in grado di mettere in dialogo conoscenze e culture differenti. Nella mostra sono state presentate le opere di sei artisti contemporanei originari di Cina, Iran, Iraq, Armenia e Italia, oltre a una serie di documenti e manoscritti antichi conservati dalla Biblioteca del Museo Correr in lingua araba, armena, cinese e birmana. Dal 29 ottobre al 3 novembre 2024 l'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia ha ospitato la mostra itinerante *Marco Polo: il viaggio come incontro*, promossa dall'Università Nazionale delle Arti di Bucarest (dipartimenti di Grafica, Scultura e Moda), dalla Società Dante Alighieri – Comitato di Bucarest e dall'Università di Bucarest (dipartimento di Italianistica, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere).

Diverse altre iniziative museali sono state dedicate alla valorizzazione degli antichi rapporti tra Venezia e l'Asia. Con il sostegno della Direzione regionale Musei Veneto e il patrocinio dell'Istituto Confucio di Venezia e della Società Geografica Italiana, dal 16 dicembre 2023 al 28 aprile 2024 il Museo d'Arte Orientale di Venezia ha ospitato la mostra *MIAO. Costumi e gioielli dalla Cina del Sud*, esponendo tessuti, ricami e gioielli realizzati dalla popolazione Miao grazie a tecniche artigianali antichissime. Realizzata in apertura dell'Anno Poliano, la mostra *L'asse del tempo: Tessuti per l'Abbigliamento in Seta a Suzhou* (Museo di Palazzo Mocenigo, Venezia, 11 gennaio–29 febbraio 2024) ha proposto una selezione di eccellenze artigianali e artistiche della città di Suzhou, quali creazioni originali, tessuti e repliche di antichi abiti realizzati grazie alla tecnica millenaria che ha reso celebre la seta della regione dello Jiangnan [Fig. 4-5]. L'esposizione è nata anche come ulteriore occasione per richiamare il gemellaggio ufficiale fra le città di Suzhou e di Venezia, accomunate da molti

elementi di vicinanza, come l'essersi sviluppate sull'acqua o il forte legame con Marco Polo, che soggiornò nella città cinese durante la sua permanenza asiatica.

Altra iniziativa è stata costituita dalla mostra *Uzbekistan: l'Avanguardia del deserto*, realizzata e ospitata dall'Università Ca' Foscari Venezia in occasione dell'Art Night (22 giugno 2024), in cui sono state esposte oltre cento opere provenienti dal Museo di Tashkent e da quello di Nukus (alcune di queste mai in precedenza inviate fuori dai confini dell'Uzbekistan), evidenziando la connessione e le influenze reciproche tra l'Avanguardia russa e l'arte dell'Asia Centrale (sulla mostra vedi *Traiettorie di anime nomadiche*, l'ampia lettura di Angeletti e Toson in questo stesso numero di Engramma 218). A Perugia, invece, si è tenuta una mostra d'arte contemporanea ispirata in parte dall'opera di Marco Polo, e più in generale dai resoconti medievali di viaggi in Asia, *Stati d'Arte - Da fra Giovanni da Pian del Carpine a Marco Polo: arte e ambiente tra diari di viaggio e nuovi linguaggi contemporanei* (3 agosto-8 settembre 2024). Inserito tra gli *Aperitivi in Museo* organizzati dal Museo di Storia Naturale di Venezia Giancarlo Ligabue, si è poi svolto l'incontro *Il bestiario di Marco Polo* (19 settembre 2024), volto ad approfondire alcuni aspetti storico-naturalistici inerenti all'itinerario del grande viaggiatore veneziano. Trento ha ospitato la mostra *Il Catai di Marco Polo e la Cina di Martino Martini: due mondi a confronto* (24 novembre 2024-31 gennaio 2025) [Fig. 6], realizzata dal Centro Studi Martino Martini nell'ambito de *Il sogno di Marco Polo*, un progetto che prevede diverse attività integrate e sinergiche, come spettacoli teatrali, conferenze e incontri di approfondimento.

Convegni, conferenze e incontri

Le attività museali hanno seguito un fitto calendario, avvicinando il grande pubblico alla figura di Marco Polo: altrettanto densa è stata l'agenda dei convegni, delle conferenze, delle giornate di studi e di molte altre occasioni di approfondire gli aspetti storici, artistici, letterari e culturali legati al viaggiatore veneziano e alla sua epoca. Anch'essi inseriti nell'ambito delle celebrazioni per il settimo centenario dalla morte, tali eventi hanno avuto un respiro internazionale, coinvolgendo studiosi e studiosi provenienti da tutto il mondo; inoltre, la loro organizzazione ha visto la collaborazione di diversi atenei italiani e stranieri. Una nutrita serie di conferenze e seminari si è svolta tra la primavera e l'inverno 2024.

A Venezia, tra il 25 e 26 gennaio 2024 si è svolto il Convegno internazionale *La Venezia di Marco Polo. Il Codice Diplomatico Poliano (1288-1380)* presso l'Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti. L'appuntamento ha approfondito il rapporto di Marco Polo con la città di Venezia sulla base dei documenti sopravvissuti fino ai giorni nostri, con particolare attenzione sugli ultimi anni di vita del Viaggiatore, trascorsi a Venezia tra famiglia e affari. Momento importante di questo convegno è stata la presentazione del progetto del *Codice Diplomatico Poliano*, edizione critica che raccoglie tutti i documenti noti riguardanti la figura storica di Marco Polo, realizzata e promossa dall'Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti in collaborazione con l'Archivio di Stato di Venezia e la Biblioteca Nazionale Marciana. Riconosciuto come Edizione Nazionale con un decreto del Ministero della Cultura, il *Codice Diplomatico Poliano* sarà disponibile sia a stampa che in versione web. A marzo si è svolto il Colloque International



4 | Sete cinesi esposte nella mostra *L'asse del tempo: Tessuti per l'Abbigliamento in Seta a Suzhou a Venezia*, Museo di Palazzo Mocenigo (11 gennaio–29 febbraio 2024);

5 | Prima mappa della Cina in un Atlante occidentale, *Chinae, olim Sinarum regionis, nova descriptione*, disegnata da Jorge de Barbuda nel *Theatrum orbis terrarum Abrahami Ortelii Antwerp. geographi regij*, 1603, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Inv. 68 D 11.

Marco Polo et le Devisement du monde: 700 ans de lectures et de représentations (Aix-en-Provence, 21-23 marzo 2024). A Padova si è tenuto il seminario *Medioevo globale: i Mongoli, Marco Polo e il suo libro sullo sfondo delle relazioni Oriente-Occidente* (18-19 giugno 2024), richiamando nozioni filologiche e storiche per ricostruire parte dei legami mercantili, politici, diplomatici e culturali intercorsi tra Europa e Asia nel periodo compreso fra Due e Trecento. L'Università degli Studi di Verona ha invece ospitato il Convegno internazionale *Marco Polo, the Outremer and the Western Khanates (Golden Horde, Chagatai, Ilkhanate): texts, contexts, history and culture (13th-14th c.)*, svoltosi il 11 e l'12 luglio 2024: attraverso una prospettiva multidisciplinare, sono stati approfonditi non solo aspetti testuali legati al libro, il *Devisement dou monde*, ma anche i contesti socioculturali legati all'Oriente latino e ai Khanati occidentali all'epoca di Marco Polo.

Organizzato dall'Università Ca' Foscari Venezia e dal gruppo di ricerca coordinato da Eugenio Burgio (rappresentante dell'Ateneo all'interno del Comitato Nazionale per le celebrazioni), il Convegno internazionale *Marco Polo, il libro e l'Asia. Prospettive di ricerca vent'anni dopo* (11-14 settembre 2024) ha rappresentato un evento di punta nel panorama lagunare. A distanza di quasi vent'anni da un altro convegno veneziano, svoltosi tra il 5 e l'8 ottobre 2005, l'evento ha esplorato sia le acquisizioni disciplinari più recenti che i futuri orizzonti di ricerca sulla figura del celebre viaggiatore. In questa occasione sono state presentate due novità poliane: in primo luogo sono stati annunciati i risultati dalle nuove ricerche condotte sul leone presente su una delle due colonne di piazzetta San Marco. Insieme a nuove considerazioni

stilistiche, le analisi chimiche della lega bronzea hanno rivelato come la statua sia molto probabilmente un elaborato rimontaggio di quello che era inizialmente un 'guardiano di tombe' [=zhèn mùshòu] fuso in epoca Tang (609-907 d.C.) con rame proveniente dalle miniere del basso bacino del fiume Yang-tze, il Fiume Azzurro del sud della Cina. Ciò è confermato anche dall'analisi degli isotopi del piombo, che lasciano nel bronzo tracce inconfondibili delle originarie miniere dalle quali il rame era stato estratto [Fig. 8]. La seconda novità presentata al Convegno veneziano è costituita dalla pubblicazione della prima edizione digitale del *Milione* (DEDM), un progetto curato da professori e ricercatori cafoscarini in collaborazione con studiosi italiani e internazionali, che permetterà di accedere all'opera poliana in formato digitale, offrendo nuove opportunità di studio e di diffusione a livello globale. Coordinato da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni e Samuela Simion, il progetto è stato realizzato all'interno di un ambiente digitale per valorizzare la mobilità testuale dell'opera, trasmessa da tanti manoscritti, redatti in molte lingue diverse e appartenenti a tradizioni culturali differenti. Pubblicata da Edizioni Ca' Foscari in open access e open source, l'edizione digitale del *Devisement dou monde* inoltre è corredata da: un testo critico unitario, in lingua inglese; un glossario terminologico; mappe interattive dei luoghi visitati da Marco Polo durante il suo viaggio; ulteriori informazioni bibliografiche. A queste due novità poliane si aggiunge anche il ritrovamento di un manoscritto inedito del *Milione*, conservato presso la Biblioteca Jacobilli di Foligno e fino ad ora sconosciuto agli studi; la scoperta è stata resa nota pochi giorni prima dell'avvio del convegno veneziano [Fig. 9].

A Tolentino si è tenuto il convegno *Appunti di viaggio: Marco Polo e i Francescani in Oriente* (18-19 ottobre 2024), durante il quale sono state trattate le figure dei mercanti e dei religiosi appartenenti agli ordini mendicanti che, come Marco Polo, intrapresero dei viaggi in Asia. In concomitanza del convegno, si è svolto anche un incontro dal titolo *La Cina che cambia: Prospettive, Sfide e Opportunità in un contesto geopolitico complesso*, al fine di proporre un confronto economico e culturale con imprenditori e consulenti che hanno interessi commerciali con la Cina. Sul tema dei rapporti tra Marco Polo e gli ordini religiosi, Venezia è stata la cornice anche del Convegno internazionale *In Viaggio verso Oriente. Marco Polo e i Frati Mendicanti* (25-26 ottobre 2024), svoltosi presso l'Istituto di Studi Ecumenici San Bernardino, e del seminario *I domenicani e l'Asia* (4 ottobre 2024), ospitato presso la Scuola Grande di San Marco.

Accanto all'omonima mostra, a Genova è stata organizzata una conferenza in ricordo di Francesco Surdich, dal titolo *Marco Polo, Cristoforo Colombo: due mondi a confronto* (3 ottobre 2024), con lo scopo di ricordare i rapporti tra il viaggiatore veneziano e il navigatore genovese. Cristoforo Colombo era in possesso di una copia a stampa dell'opera poliana: si tratta di un esemplare stampato a Gouda, nei Paesi Bassi, dal tipografo Gheraert Leeu tra il 1483 e il 1484. Grazie a questo libro il navigatore poté leggere il *Milione* (nella traduzione latina realizzata da Francesco Pipino), e lasciò diverse annotazioni di sua mano. Ospitato presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, il convegno *Marco Polo 1324-2024. La via dell'Oriente e... dell'America* (23-25 ottobre 2024) ha affrontato il complesso delle problematiche legate al



6 | Arrivo dei Gesuiti in Giappone, dettaglio del Paravento Namban Byobu detto dei Portoghesi, XVII secolo, Paris, Musée Guimet - Musée national des Arts asiatiques, esposto a Trento per la mostra *Il Catai di Marco Polo e la Cina di Martino Martini: due mondi a confronto* (24 novembre 2024-31 gennaio 2025).

Milione e alla figura di Marco Polo, a partire dalle modalità di composizione e scrittura del libro, alla sua diffusione e ai temi più significativi con cui il libro è entrato nella cultura e nell'immaginario collettivo, fino alla nostra contemporaneità e ai media. Al convegno romano è legata anche un'omonima mostra, ospitata presso la Biblioteca di Palazzo Corsini dal 24 ottobre al 26 gennaio 2025. A Napoli si sono svolte le giornate di studio multidisciplinari *Sulle tracce di Marco Polo: persone, saperi e oggetti in viaggio tra XIII e XXI secolo* (24-25 ottobre 2024), in collaborazione con il Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina, e dedicate al tema del viaggio nella sua accezione più ampia.

A Pisa, invece, sono state dedicate delle giornate internazionali di studi (*L'atelier del carcere pisano-genovese nel 700° anniversario della morte di Marco Polo: studi e nuove ricerche*, 6-7 novembre 2024). Alla ricezione, alla fortuna e alle re-interpretazioni delle avventure del mercante veneziano è stato dedicato il convegno internazionale *Il 'Milione' nel tempo tra Asia ed Europa. Marco Polo nelle letterature medievali e contemporanee* (Siena, 7-8 novembre 2024), co-organizzato dall'Università di Siena e dall'Università per Stranieri di Siena. A questioni testuali e filologiche è stato dedicato il Convegno internazionale *Marco Polo and the European Image of Asia* (Innsbruck, 14-16 novembre 2024), con particolare attenzione alla descrizione

dell'Asia nelle diverse versioni del Milione. In contemporanea alla IX Assemblea Generale della Silk-Road Universities Network (SUN), a Napoli si è tenuta l'VIII Conferenza Internazionale Annuale della International Association for Silk-Road Studies (IASS): *From Silk Roads to World History Civilizations. Heroes, conquerors and adventurers* (12-14 novembre 2024), chiusa da una speciale sessione plenaria dedicata alla figura di Marco Polo.

Nel mese di dicembre 2024 sono previsti altri due convegni che affronteranno tematiche letterarie in relazione al libro di Marco Polo: l'Università di Udine ospiterà il convegno *Oltre Marco Polo. Forme e modelli della scrittura di viaggio nei secc. XIV-XV* (5-6 dicembre 2024), col proposito di valutare l'eredità dell'esperienza biografica e letteraria di Marco Polo attraverso l'indagine della letteratura di viaggio prodotta nel Tre e Quattrocento; all'Università di Ferrara si terrà il Convegno internazionale *Lingue e libri del 'Milione'* (16-17 dicembre 2024), che si occuperà di aspetti traduttologici e linguistici in relazione all'ampia tradizione testuale dell'opera poliana. Nello stesso mese si svolgerà anche la conferenza *Transregional Exchanges on Marco Polo's Routes: Networks, Mobilities, and Cultural Transfers* (Venezia, 4-6 dicembre 2024): prendendo Marco Polo come ampio riferimento storico, la conferenza esplorerà le mobilità e gli scambi religiosi, materiali e culturali tra Asia ed Europa, e svilupperà le diverse tematiche all'interno di quattro *panel* (*Travel accounts; Religious mobility and exchanges; Places and networks; Cultural transfers*).

Marco Polo rappresenta anche un simbolo dello scambio culturale tra Italia e Cina: proprio per questo motivo, in occasione dell'anniversario dalla morte di Marco Polo, importanti iniziative si sono svolte anche in Cina e hanno registrato numerose partecipazioni internazionali. Dal 5 al 6 aprile 2024 presso l'Università di Xiamen (College of Foreign Languages and Cultures) si è tenuta la conferenza *Chinese Modernization from Overseas Perspectives*. A Shanghai si è svolto il workshop *Following the Footprints of Marco Polo* (22-23 giugno 2024), organizzato dall'Università Jiao Tong e dal Warwick Venice Centre per affrontare tematiche economico-sociali e di vita politica e religiosa dell'Eurasia medievale. A Yangzhou si è svolto *The Second Marco Polo International Academic Symposium* (25-27 ottobre 2024), mentre Pechino ha ospitato *l'International Academic Symposium on the History of Cultural Exchange between China and the West* (29-30 ottobre 2024), coordinato dal Dipartimento di Storia dell'Università di Renmin e dall'International Academy for China Studies of Peking University al fine di approfondire la ricerca sulla storia degli scambi culturali sino-europei e per dare valore alla collaborazione accademica internazionale. La Fudan University e l'Università Ca' Foscari Venezia hanno organizzato il simposio *Commemorating the 700th Anniversary of the Death of Marco Polo. The International Academic Symposium on Marco Polo's accounts in Global Civilizations* (Shanghai, 22-24 novembre 2024). Inoltre, durante l'anno delle celebrazioni, i rapporti tra i due paesi sono stati oggetto anche della conferenza *Rapporti culturali Italia-Cina nell'anno delle celebrazioni di Marco Polo* (Venezia, 11 gennaio 2024), con un intervento di Massimo Ambrosetti, Ambasciatore d'Italia nella Repubblica Popolare Cinese, all'interno della rassegna *Ambassadors' Lectures* dell'Università Ca' Foscari.



7 | Marco Polo de Venesia de le meravegliose cose del Mondo, edizione incunabola impressa a Venezia da Giovanni Battista Sessa nel 1496: frontespizio dall'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Landau Finaly Inc.79;

8 | Il "Leone" sulla colonna in Piazzetta San Marco, rivelatosi un probabile bronzo 'guardiano di tombe' [= zhènùshòu] fuso in epoca Tang (609-907 d.C.);

9 | L'ultimo manoscritto ritrovato del *Milione* di Marco Polo, Foligno, Biblioteca diocesana Ludovico Jacobilli, ms. Jacobilli A.II.9.

Vari i cicli di conferenze che si sono susseguiti nel corso dei mesi, a partire dalla serie di incontri *Nel segno di Marco Polo: Venezia 1324-2024* (gennaio-luglio 2024) organizzati dall'Ateneo Veneto per proporre un'analisi del contesto cittadino veneziano all'epoca dei Polo. Il Museo d'Arte Orientale ha coordinato un ciclo di conferenze dal titolo *Marco Polo e gli altri. Viaggiatori e viaggi tra Venezia e l'Asia* (marzo - aprile 2024), con interventi che, concentrandosi su scambi commerciali e culturali, hanno evidenziato il ruolo chiave di Venezia nella promozione dei contatti, nell'organizzazione degli itinerari, nel sistema di importazione ed esportazione di beni pregiati e di sapere verso l'Asia. Palazzo Mocenigo è stato invece promotore del ciclo di conferenze *I mondi di Marco Polo: Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento* (maggio-luglio 2024) per approfondire diversi aspetti dell'omonima mostra ospitata a Palazzo Ducale, sviluppando alcuni temi a partire dagli spunti offerti dagli oggetti esposti. A Mantova, presso la Casa della Beata Osanna Andreasi, l'evento *Serate in Giardino* (giugno-settembre 2024) si è sviluppato attraverso quattro incontri che hanno illustrato la figura storica di Marco Polo e il suo viaggio, la stesura de *Il Milione* e le sue numerose traduzioni e ristampe, i rapporti con i domenicani di Venezia, le missioni in Mongolia ispirate ai suoi viaggi e il concetto di Via della Seta ieri e oggi. A Rovigo si è svolto il convegno *Marco Polo: 700 anni di followers* (11 novembre 2024), organizzato dalla Società Dante Alighieri.

Gli incontri ispirati alla figura di Marco Polo hanno abbracciato anche molte altre discipline, come la medicina: è questo il caso del Festival di Storia della Salute *Esplorando* (Venezia, 19 ottobre-17 novembre 2024), che la Scuola Grande di San Marco ha voluto dedicare all'approfondimento della Medicina tradizionale cinese, in stretta collaborazione con l'ospedale della città gemellata di Suzhou, che lega la sua storia sia al viaggio di Marco Polo che alla millenaria medicina tradizionale cinese (la città ospita infatti un importante ospedale). Inoltre, parallelamente al Festival, la Scuola Grande di San Marco ha organizzato un'esposizione dal titolo *La Medicina Woo nel Celeste Impero* (22 ottobre 2024-28 febbraio 2025). Declinato in chiave storica, geografica, politica e socioculturale, il dialogo transdisciplinare ha caratterizzato pure il *Water-Ways Workshop 2024-Venice and Asian Waterscapes in Dialogue: Exploring Connections, Global Challenges and River Futures* (Università Ca' Foscari, 25-26 settembre 2024), sempre ispirato al ruolo di Marco Polo nel confronto interculturale tra Europa e Asia. Per il mese di dicembre sono previsti: il workshop *Silk and Textiles between East and West* (9-10 dicembre 2024), che si svolgerà presso Ca' Foscari e il Warwick Venice Centre; nell'ambito delle *Digital Humanities*, il workshop *Oltre la tradizione poliana. Life e Afterlife delle Edizioni scientifiche digitali* (Venezia, 12-13 dicembre 2024). Su temi poliani in relazione alla Via della Seta si è svolta anche l'*Autumn School for Postgraduate Students and Early Career Researchers* (Venezia, 30 settembre-4 ottobre 2024), organizzata dall'University of Warwick in collaborazione con molti altri atenei internazionali.

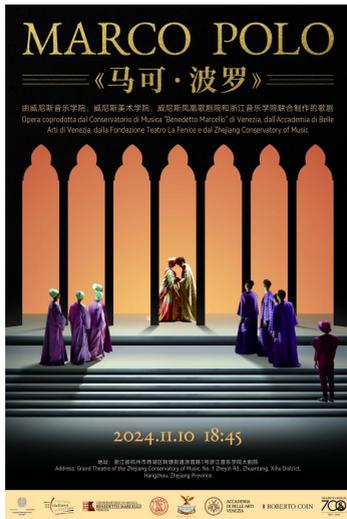
Pubblicazioni e attività di valorizzazione della ricerca

All'intenso programma di eventi si è affiancata la pubblicazione di importanti novità bibliografiche, che hanno permesso di dare nuova linfa agli studi poliani in occasione del settimo centenario dalla morte. Oltre al *Codice Diplomatico Poliano* e alla prima edizione digitale

del *Devisement dou monde* (entrambi progetti già citati in precedenza), un altro importante contributo è rappresentato dal volume *Marco Polo. Storia e mito di un viaggio e di un libro* (Carocci, 2024), a cura di Samuela Simion e di Eugenio Burgio (Simion, Burgio 2024). La pubblicazione offre una guida sullo stato delle ricerche, riassumendo le principali tematiche riguardanti Marco Polo, il viaggio e il suo libro. Nel volume sono raccolti diciotto saggi redatti dai maggiori specialisti della materia, chiamati ad esporre le principali acquisizioni testuali, filologiche e culturali (genesì, trasmissione, contesti di produzione e circolazione) raggiunte dagli studi poliani nel corso degli ultimi vent'anni. Edizioni Ca' Foscari si è occupata di pubblicare il libro *Marco Polo da Venesia de le meravegliose cose del Mondo: Edizione anastatica dell'incunabolo impresso a Venezia da Giovanni Battista Sessa, 1496*, un omaggio alla prima edizione a stampa prodotta in Italia in conseguenza all'invenzione e diffusione della stampa a caratteri mobili [Fig. 7]. Anche l'Istituto Treccani ha dedicato alla figura di Marco Polo delle pubblicazioni di pregio in occasione del settecentesimo anniversario dalla sua scomparsa, come *Il Milione di Marco Polo*, un'edizione facsimile del codice Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 5219, oppure il volume *Marco Polo*, a cura di Antonio Montefusco e con il sostegno del Comitato Nazionale per le celebrazioni.

Il programma del Comitato ha registrato anche esposizioni e numerosi eventi pensati per il grande pubblico, per diffondere conoscenze in merito al personaggio storico di Marco Polo. L'Ateneo veneziano è stato l'ideatore di numerose iniziative, spaziando dalle letture pubbliche ai laboratori teatrali e cinematografici, dalle maratone di lettura agli eventi musicali. Tutte le attività avevano lo scopo di trasmettere delle conoscenze complesse sulla figura di Marco Polo, uomo del Medioevo, e sul suo viaggio, per evidenziarne importanza e l'influenza del *Milione* sul pensiero europeo. Assai vivace anche la collaborazione tra Ca' Foscari e le scuole: sono stati infatti realizzati laboratori e workshop creativi sul tema della ricezione del mito di Marco Polo nei media novecenteschi (opera lirica, fumetti, cinema e televisione) rivolti agli istituti scolastici superiori.

A Marco Polo sono state dedicate anche iniziative come l'*Art Night* (22 giugno, in collaborazione con il Comune di Venezia), la *Giornata europea delle lingue* (26 e 30 settembre), la *Veneto Night–Notte della Ricerca* (27 settembre). Inoltre, il Fondo Storico d'Ateneo di Ca' Foscari ha realizzato un'esposizione *Marco Polo e l'Oriente tra gli scaffali di Ca' Foscari* (26 agosto 2024–7 gennaio 2025) di alcune antiche edizioni connesse al *Milione*, alla geografia e all'ambito mercantile. Alle celebrazioni del viaggiatore veneziano hanno partecipato anche la 17ª edizione del Festival Internazionale di Letteratura *Incroci di Civiltà* (10-14 aprile 2024) e il *Ca' Foscari Short Film Festival*, alla sua 14ª edizione. Tra i prodotti di divulgazione scientifica, vi è il podcast *Sulle tracce di Marco Polo*, che in dieci puntate approfondisce alcuni aspetti storico-letterari legati al *Devisement dou monde* (realizzato in collaborazione con Radio Ca' Foscari, con le voci di Arianna Moro e Alessio Boni; disponibile sul sito di Radio Ca' Foscari e sulle principali piattaforme *streaming*). Sono state anche realizzate delle clip per la rubrica *Le vie di Marco Polo*, pubblicate settimanalmente sui social media di Venezia Serenissima.



- 10 | Locandina dell'opera musicale *Marco Polo* nella produzione Venezia-Cina eseguita il 10 novembre 2024 a Hangzhou, Grand Theatre of Zhejiang Conservatory of Music;
- 11 | Fotogramma del film animato *Le Avventure di Marco Polo* di Gianini & Luzzati, 1971 (RAI-Direzione Teche) proiettato a Venezia, Ateneo Veneto (8 febbraio 2024).

Dal Medioevo a oggi la figura di Marco Polo è stata interessata dall'incessante fioritura di leggende, invenzioni, falsi e operazioni commerciali e, pur essendo state respinte dagli studiosi, alcune di queste narrazioni si sono sedimentate nell'immaginario comune: sempre nell'ambito della divulgazione scientifica sono stati realizzati prodotti multimediali, materiali di aggiornamento e formazione per le guide turistiche e incontri (ad esempio, quello tenutosi il 19 febbraio 2024, *Marco Polo 700 anni dopo: Dal viaggio nel libro all'itinerario turistico*) per contrastare la circolazione di notizie inesatte. Gli studiosi cafoscarini hanno inoltre collaborato con le guide turistiche operanti in città nella creazione di itinerari a tema poliano per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico di Venezia e del personaggio di Marco Polo. Particolare attenzione è stata riservata alle leggende su Marco Polo e alle principali caratteristiche della Cina di epoca Yuan. Uno di questi percorsi turistici, *L'Oriente a Venezia: Itinerario sulle tracce di Marco Polo e Giovanni Battista Ramusio*, è stato presentato in occasione della *Veneto Night 2024*.

Altri eventi: spettacoli e manifestazioni

Allargando poi lo sguardo ad altri eventi di carattere artistico-musicale, come tributo al celebre Viaggiatore si sono svolti concerti, rassegne cinematografiche, sfilate e spettacoli teatrali (tra cui *Il Milione. Quaderno Veneziano* di Marco Paolini) che hanno coinvolto istituzioni e realtà locali. Nella primavera 2024, in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice e l'Accademia di Belle Arti di Venezia, il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello ha presentato un'opera lirica liberamente tratta dal *Milione*, con musiche composte da studenti ed ex-studenti della scuola di composizione del Conservatorio [Fig. 10]. Numerosi anche gli eventi



12 | Foto di uno degli spettacoli acquatici in occasione del Carnevale di Venezia dal tema Ad Oriente. Il mirabolante viaggio di Marco Polo (27 gennaio–13 febbraio 2024).

realizzati dallo scrittore Alberto Toso Fei in occasione del settecentenario della morte di Marco Polo, come *I luoghi di Marco Polo* (28 settembre 2024), un incontro inserito nel *Festival delle idee* (VI edizione) per raccontare la vita del celebre viaggiatore. In omaggio al libro di Marco Polo, l'Ateneo Veneto ha organizzato una lettura integrale del *Milione*, nell'edizione curata da Giovanni Battista Ramusio, intitolata *Dei Viaggi di Messer Marco Polo* (1559) [Fig. 11].

Sono state dedicate a Marco Polo anche diverse manifestazioni sportive, come ad esempio la *Coppa Marco Polo* (30 agosto 2024), una sfida in dragon boat tra la squadra delle Università Veneziane – CUS Venezia e la squadra della città gemellata di Suzhou, in Cina, nell'ambito dei festeggiamenti della Regata Storica.

Alla commemorazione del Viaggiatore veneziano sono state destinate pure molte altre iniziative pubbliche, su tutto il territorio veneziano e italiano ma anche a livello internazionale. Concludono il quadro delle celebrazioni le feste tradizionali e cittadine che ogni anno animano la vita culturale veneziana, che nel 2024 sono state declinate in chiave marcopoliana: tra queste, il Carnevale *Ad Oriente. Il mirabolante viaggio di Marco Polo* (27 gennaio–13 febbraio 2024) e la Festa del Redentore (20 luglio 2024) [Fig. 12].

Le celebrazioni poliane del 2024 hanno offerto molteplici occasioni per incontrare mondi diversi dal proprio, che siano essi immaginati grazie alle pagine del *Milione* oppure realmente esistiti in passato, come la Venezia di fine Duecento: sono state dunque un'opportunità per attraversare, seppur idealmente, confini e culture, proprio come fece Marco Polo.

English abstract

Throughout 2024, several public initiatives were dedicated to the figure of Marco Polo, his journey, and his book, with the aim of commemorating the Venetian traveler seven hundred years after he died in 1324. The rich program of scientific, literary, cultural events and exhibitions offered many opportunities to commemorate the Venetian traveler who was the first to provide a complete and reliable account of Asian realities, contributing to the development of relations between Europe and Asia. The paper aims to offer an overview of the events dedicated to the celebrations of the seventh centenary of Marco Polo's death (1324 - 2024), most of which were realized with the support of the National Committee. The overview includes initiatives of different nature and addressed to different audiences; for this reason, they have been grouped into the following sections: a) exhibitions; b) conventions and conferences; c) publications and new bibliographical contributions; d) knowledge enhancement activities; e) other events.

keywords | Marco Polo; *Milione*; *Devisement dou monde*; MarcoPolo700; travel literature; travel exhibition.

Lo “stravedamento” di Marco Polo

Un'avventura iconografica tra storia, mito e fiction

Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo.

Italo Calvino, *Le città invisibili*

Basta che sia vero, e noi lo mettiamo – aveva detto Baudolino –
l'importante è non raccontare favole.

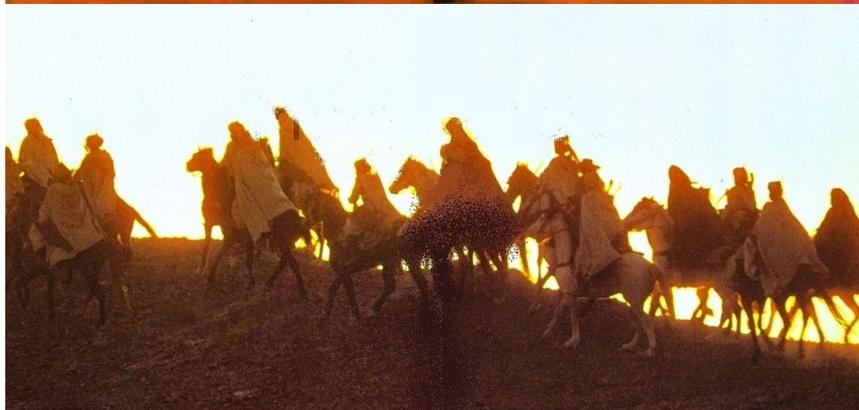
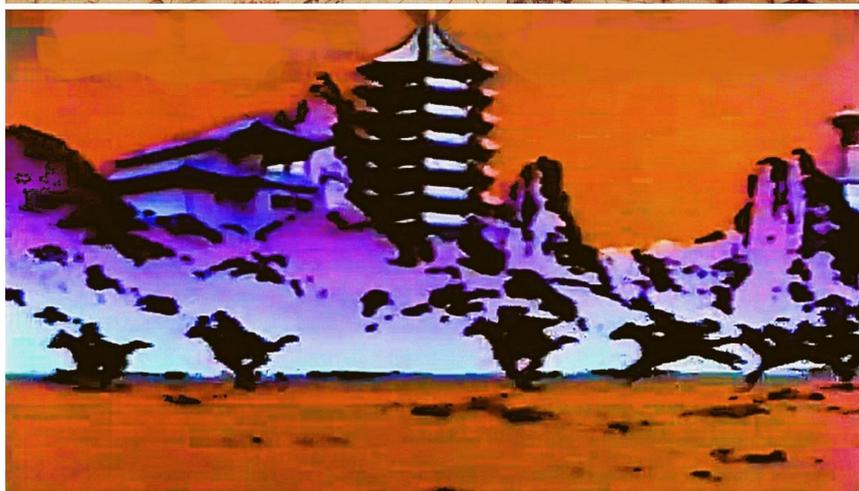
Umberto Eco, *Baudolino*

Non è possibile – nel trattare del rapporto tra immaginario e reale della vicenda di Marco Polo e del suo celebre libro *Il Milione* o *Devisement dou monde* – non iniziare dall'*incipit* di un altro famoso libro in cui è lo stesso mercante veneziano a raccontare di città e paesaggi tanto razionali quanto metafisici (Calvino 1972). Né è possibile dimenticare come nel romanzo di Baudolino – personificazione della capacità di sconfinamento tra piani di realtà e fantasia del pensiero medievale (Eco 2000) – sia il protagonista a dettare nientemeno che la lettera del Prete Gianni alla sua sgangherata compagnia sotto l'effetto di hashish, dando origine a una delle più mitiche utopie del Medioevo. Ciò che unisce Marco Polo e Baudolino – così come sono rivisitati nei due romanzi – è la capacità di narrazione, e di una narrazione fantastica. In altre parole, solo nel racconto più iperbolico e onirico, nel succedersi frenetico di dettagli tanto mirabolanti quanto improbabili, è possibile evocare, intravedere, rappresentare la verità. Quella verità più vera del vero, che supera l'occhio e fa volare la mente: è l'illusione ottica dello “stravedamento”, come si dice in dialetto veneziano [Fig. 17].

L'ambiguità tra il testo poliano, così rigoroso e documentaristico, e la sua eccezionale fortuna esotica e onirica, è una delle sue caratteristiche più affascinanti e singolari, come la sua vicenda iconografica, che risiede nella natura stessa del testo:

Il *Devisement* si presenta di per sé come un ibrido, costruito sulla collaborazione di più codici rappresentativi e caratterizzato da un'identità testuale instabile, capace di disorientare il destinatario per l'incrocio di più schemi di lettura necessari all'interpretazione di contenuti originali e inattesi. Nella sua illustrazione si è dato quindi come necessario un riorientamento della lettura del testo e delle sue strutture comunicative primarie (i contenuti e registri espositivi tipici del racconto di viaggio, del manuale di mercatura o del trattato geografico) verso la forma nuova e di originale fattura – anche se convenzionale – di un'*imago mundi* illustrata (Ciccuto 2024, 254).

Il lungo processo della fortuna di Marco Polo e della sue avventure, nei secoli, è dipeso da mille variabili: la diffusione delle diverse copie dello scritto, la sua illustrazione da parte dei miniatori e delle loro botteghe, e ovviamente gli intenti delle singole committenze da cui de-



- 1 | Abraham Cresques, *Atlante catalano*, 1375, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 30, f.v, t.10.
- 2 | Fotogramma della sigla dell'anime *Le aventure di Marco Polo* (Animation kikō Marco Polo no boken),

1979-80.

3 | Fotogramma della serie tv *Marco Polo* di Giuliano Montaldo, 1982.

rivava la realizzazione dei singoli esemplari (come orientamento nella vastissima bibliografia si fa qui riferimento all'ultimo – prezioso – lavoro di Eugenio Burgio, Samuela Simion e l'unità di ricerca dell'Università Ca' Foscari di Venezia, confluito nel volume Simion, Burgio 2024; nonchè Gaunt 2009; Ciccutto 1990). Ma è facile avvicinare il *Devisement*, soprattutto la sezione delle *merveilles* o *mirabilia orientalis*, ad altri testi di grande circolazione e fortuna nel Medioevo, come il *Romanzo di Alessandro*, che hanno costituito una sorta di repertorio iconografico e “iconotestuale” (Avril, Gousset 1999) nel processo di “illustrazione immaginaria dell'Oriente medievale” (basti citare i lavori pionieristici di Wittkower 1942 o 1957; Baltrušaitis 1955; e, più di recente Centanni 2009, Bergamo 2022). Contini parlava di una “straordinaria energia extra-testuale” fatta di infinite possibilità di immaginazione e invenzione: la natura instabile ed eteroclitica del testo gli ha conferito un potenziale fantastico capace di innescare un movimento rielaborativo incessante (Contini 1976, 218).

Le immagini che illustrano il *Devisement dou monde*, le edizioni che raccolgono le gesta del protagonista, le mappe in cui egli compare nel Catai, sono ampiamente studiate e si potrebbero classificare in diversi filoni più o meno attenti alla storia o al mito (Montesano 2024; Simion, Burgio 2015), ma ciò che colpisce è che questa costante oscillazione tra reale e immaginario sia ancora oggi presente e persistente: nei numerosi eventi recentemente svoltisi per la celebrazione dei 700 anni della morte di Marco Polo (di cui si veda la esaustiva rassegna di Laura Tomasi in questo stesso numero di Engramma) si è potuto assistere a incontri di raffinata filologia sulle differenti versioni del *Milione* come a carnevalesche cineserie. La tradizione vive ancora in tutta la sua potenza energetica e culturale, e continua a trasformare Marco Polo in film, videogiochi, cartoni animati [Figg. 1-3].

Sul tema, approfondiremo dunque qualche esempio contemporaneo di oscillazione tra reale e immaginario nella fortuna iconografica di Marco Polo, analizzando e ponendo in evidenza alcuni meccanismi della tradizione che proseguono con la sua avventura iconografica. Perché non è solo Marco che cercava gli unicorni, ma siamo anche noi, oggi, a ‘cercare unicorni’ attraverso il suo mito.

Unicorni e Kung fu

Com'è noto, tra rinoceronti e unicorni Umberto Eco sviluppa le sue teorie sull'immagine (Eco 1975; Eco 1993) rifacendosi al celebre passo del *Milione* in cui i mercanti veneziani, a Sumatra, incontrano per la prima volta un animale straordinario:

Egli hanno leonfanti assai salvatichi, e unicorni che non sono guari minori che leonfanti. E' sono di pelo di bufali, e piedi come leonfanti. Nel mezzo della fronte hanno un corno nero e grosso: e dicovi che non fanno male con quel corno, ma con la lingua, chè l'hanno ispinosa tutta quanta di spine molto grandi. Lo capo hanno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inchinata verso la terra; e istà molto volentieri tra li buoi: ella è bestia molto laida a vedere. Non è, come si dice di

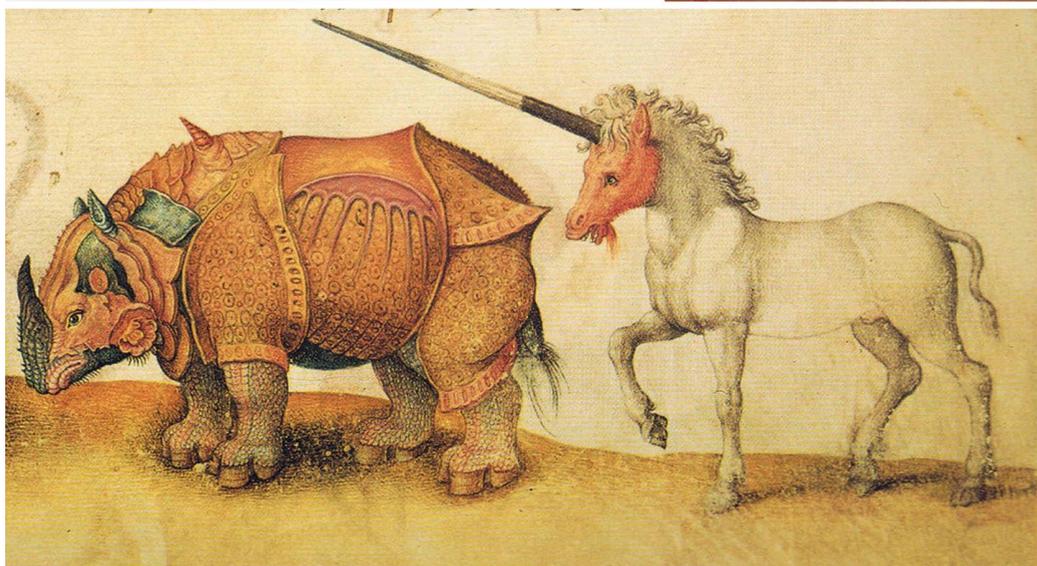
qua, ch'ella si lasci prendere dalla pulcella, ma è il contradio (Marco Polo, *Il Milione*, CXLIII, *Della piccola Isola di lava*).

Lo scarto tra ciò che Marco Polo vede realmente e quello che non vede è chiaramente leggibile: è un unicorno, ma non come “quelli nostri, che si lasciano prendere solo dalle fanciulle” [Fig. 5]. L'elegante animale immaginario dei bestiari cortesi poggiato nel grembo delle vergini diventa un filtro dismorfico per quello orribile, presente ma sconosciuto: il portato culturale innato – “Libri Base” li chiama Eco – trasforma la visione di un dato irreali, e lo rende reale, accessibile. La falsa identificazione è quindi un procedimento di addomesticamento, riduzione di un'alterità sconosciuta e incomprensibile. Marco Polo e i suoi cercavano davvero gli unicorni, perchè degli unicorni sapevano già. Non importa se il cavallo meraviglioso esista o no, e se i Cinesi rappresentassero rinoceronti già da millenni, come dimostrano statuette databili all'età del bronzo [Fig. 4]. In Occidente, poi, la loro immagine avrà una curiosa fortuna iconografica dal XV secolo, ma è un'altra storia (cfr. Pincelli 2013) [Fig. 6].

Wittkower, nei suoi pionieristici saggi, aveva esaminato alcuni gruppi di codici miniati (in particolare il cosiddetto *Livre de Marvillies* BnF, ms. Fr. 2810, del XIV secolo, che raccoglie resoconti di viaggi fantastici e reali), notando come le illustrazioni differissero dai testi, in particolare nel caso di quello di Marco Polo (Wittkower 1942 e 1957). Immagini delle straordinarie bestie d'Oriente, e le città degli strani popoli che lo abitavano, accompagnano sulle pagine dei libri i resoconti delle lunghe miglia percorse dal mercante veneziano, ma senza correlazione tra testo e illustrazioni: questo schema si protrae in moltissimi esemplari, tanto che avviene un rovesciamento, e Marco Polo viene accusato di menzogna. Ma non solo lui: i viaggiatori che nel Duecento e Trecento si trovavano a percorrere la sconosciuta Asia avevano alle spalle una lunga e molteplice tradizione, fatta di racconti odeporeici fantastici e reali, di informazioni date per incontrovertibili, di trattati geografici, di testi letterari narrativi e trattatistici (Chiesa 2024), e spesso chi scriveva resoconti dei propri viaggi in Oriente si trovava a dare giustificazioni più o meno razionali del fatto di non aver incontrato l'Eden, o i “mostri ai confini del mondo” testimoniati da Plinio al *Presbiter Iohannes*, passando per Isidoro e Agostino (Montesano 2024) [Fig. 7].

Così accadeva anche nella parallela disciplina geografica, dove il confine tra reale e immaginario della cartografia antica, nonché il suo rapporto con la conoscenza e la scoperta del mondo, la scienza astronomica e la rappresentazione spaziale, è uno dei più importanti capitoli della storia e cultura umane. Interessante è quanto afferma Angelo Cattaneo sul sistema di pensiero dei cartografi premoderni:

Il tentativo di rintracciare sulle mappe dettagli e informazioni relativi al mondo “reale” rimane a prima vista frustrato. La maggior parte dei disegni sono risultato non di un'osservazione diretta ma dell'immaginazione. Un'analisi più accorta però porta ad individuare una forma di attenzione al “reale” che non è il risultato di un'osservazione autoptica ma di attenzione “realistica” al racconto delle fonti: il cartografo cerca di raffigurre fedelmente quanto legge e apprende, esprimendosi in una sorta di “realismo congetturale” (Cattaneo 2024, 240).



4 | Coppa rituale per vino (zun o gui) a forma di rinoceronte, bronzo, 1100-1050 a.C., dinastia Shang, San Francisco, Asian Art Museum.

5 | La vista, dettaglio del ciclo Dama con unicorno, arazzo, fine XV secolo, Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge.

6 | Rhinoceros – Monoceros, in Pier Candido Decembrio, De omnium animalium natura, 1460, Roma, Biblioteca apostolica vaticana, Ms. urb lat.276, f41r.

Ma, nel considerare il migrare dei simboli (citando ancora Wittkower), nel contemporaneo si ritrova ancora questo stesso sistema di visione contaminata dal desiderio, dal filtro della nostra cultura. Come per i lettori dei *Livres de Marveilles* non potevano mancare incontri e scontri

con i popoli mostruosi, così nell'ultima serie dedicata a Marco Polo prodotta da Netflix in onda dal 2014 al 2017 (v. scheda IMDb), il giovane veneziano viene istruito al Kung fu per seguire in epiche battaglie il Gran Khan. Per uno spettatore medio odierno – complici gli algoritmi sullo *share* – in una serie ambientate in Oriente non possono certo mancare acrobazie a colpi di arti marziali [Figg. 8-9].

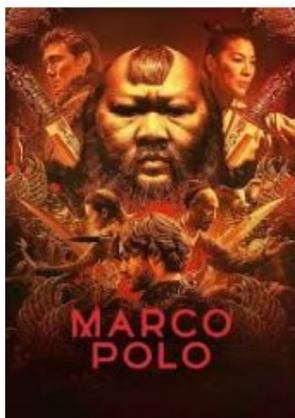
I sistemi che ci permettono oggi di accertare alcuni fenomeni, come anche di pensare e osservare, sono profondamente dissimili da quelli in uso nel Medioevo: la specie *homo sapiens*, però, non è cambiata. Come il pubblico di 700 anni fa, idee e pensieri contemporanei risultano modellati secondo schemi di pensiero, per noi usuali, determinati dalla tradizione, istruzione, dal patrimonio culturale e da qualsiasi altro tipo di convinzione. Proprio allo stesso modo dei medievali siamo capaci di capire o intendiamo percepire e osservare soltanto ciò su cui possediamo già determinate nozioni e in cui grossomodo crediamo già (Wittkower 1942).

È quindi affascinante tentare di declinare la complessità di lettura che si è cercato di introdurre in queste poche parole alla cultura popolare dei *mass-media*, dove – sempre oscillando tra mito e storia – la figura di Marco Polo è oggetto di molti adattamenti e reinterpretazioni, tradizione e tradimenti (Minervini, Minervini 2024; Buongiorno 1997; Kinoshita 2017; Causa 2024) [MB].

Ricostruzioni filologico-pop

Tra le opere che si distaccano per il loro approccio filologico nella rievocazione dell'esploratore veneziano spicca lo sceneggiato Rai *Marco Polo* del 1982, diretto da Giuliano Montaldo. Questa trasposizione per il piccolo schermo, coprodotta da Italia, Stati Uniti, Francia e Regno Unito, ha visto Kenneth Marshall nel ruolo di Marco Polo. Le scene sono state curate da Luciano Ricceri, Paolo Biagetti e Franco Velchi, mentre i costumi sono stati realizzati da Enrico Sabbatini. Sviluppata in otto episodi, la serie narra le avventure di Marco Polo e il suo lungo viaggio verso la Cina insieme a suo padre e suo zio, rispettando fedelmente alcuni passaggi del racconto del *Milione* (v. scheda IMDb; *Marco Polo Immagini* 1982; Montaldo, Labella 1980). La serie ha inoltre rappresentato un'importante esperienza di collaborazione tra il mondo televisivo occidentale e quello cinese: il progetto è stato possibile a seguito del riavvicinamento diplomatico tra Italia e Cina dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Anche se la parte più rilevante della narrazione è dedicata al viaggio di Marco Polo attraverso le vaste steppe dell'Impero Mongolo, fino a Khanbaliq, l'antica capitale del Khanato, dove il protagonista diventa ospite del Gran Khan, grande attenzione è riservata a Venezia. Per quanto riguarda le scene ambientate nella città lagunare, la produzione ha insistito nel ricreare una rappresentazione storicamente accurata della città [Fig. 10]. L'epoca della postproduzione digitale era ben lontana, e, non essendo possibile girare direttamente in Piazza San Marco a causa della presenza di elementi architettonici troppo moderni, come la Biblioteca Marciana e la Loggia Sansoviniana, si è deciso di ricostruire interamente la piazza nel piccolo borgo di Malamocco, situato sull'isola del Lido di Venezia. Il luogo aveva conservato intatte alcune caratteristiche edilizie che potevano ritrovarsi anche nel XIII secolo, ma soprattutto consentiva una visione aperta sulla laguna con un'isola con campanile davanti: Poveglia, al posto di



7 | *Alessandro incontra i popoli mostruosi*, in una versione del *Romanzo di Alessandro*, miniatura, ambito fiammingo, 1320ca, London, British Library, Harley MS 4979, f. 72v.

8 | Locandina della serie Netflix *Marco Polo* del 2014-17.

9 | Fotogramma della suddetta serie con l'addestramento di Kung fu di Marco Polo con il monaco shaolin "Centococchi".

San Giorgio; era l'ambientazione ideale per ricostruire una Venezia medievale filologicamente più corretta. Le straordinarie, sontuose, strutture sceniche hanno quindi ricreato la basilica di San Marco nell'aspetto romanico, come si presentava all'inizio del Trecento, senza le cupole plumbee e le guglie del gotico fiorito. Anche il Palazzo Ducale è stato reinterpretato nella sua forma originaria di castello fortificato, con un rio davanti. In particolare, si può notare nelle sequenze del montaggio cinematografico che l'ingresso meridionale della basilica di San Marco, la "Porta da Mar" era aperta, e non presenta ancora i pilastri acritani né le statue dei Tetrarchi. Non è nemmeno visibile l'aggetto della Porta della Carta (opera che sarà realizzata solo



10 | Piazza San Marco ricostruita nello sceneggiato RAI *Marco Polo* (ITA 1982).

due secoli dopo per opera di Bartolomeo Bon). Questi dettagli evidenziano la ricercata fedeltà filologica dell'ambientazione, elevando la qualità dello sceneggiato anche da un punto di vista visuale. Nel progetto era coinvolta l'intera città, e come racconta lo stesso Giuliano Montaldo in un'intervista (v. intervista a Montaldo), c'era la fila di curiosi che arrivavano a Malamocco per vedere il set, e sui giornali si leggeva dell'incredibile visione di una San Marco antica sperduta nella laguna.

La seduzione del riconoscimento

Nelle trasposizioni cinematografiche sulla figura di Marco Polo, la Venezia del tempo è stata sempre oggetto di rappresentazioni che evocano un immaginario ricco di suggestioni orientali, carico però dell'influenza estetica della pittura rinascimentale, che, pur in modo anacronistico, contribuiva a richiamare il fascino esotico e misterioso di luoghi lontani. Un esempio significativo è il film del 1965 *La fabuleuse aventure de Marco Polo*, noto in Italia anche con il titolo *Lo scacchiere di Dio*, in cui una Venezia 'orientale' emerge come una presenza così pervasiva da estendersi, come vedremo, anche ad altre città visitate dai mercanti nel loro viaggio. Il film, una coproduzione tra Afghanistan, Egitto, Francia, Italia e Jugoslavia, è diretto da Denys de La Patellière e Noël Howard, con Horst Buchholz nel ruolo di Marco Polo e Anthony Quinn in quello dell'imperatore Kubilai Khan. Le scene sono curate da Jacques Saulnier e i costumi sono disegnati da Jacques Fonteray. La distribuzione in Italia è stata affidata alla Titanus, una casa di produzione celebre per aver diffuso negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento il genere *peplum*. L'opera, benché poco conosciuta, ha un legame significativo con la cinematografia storica di quegli anni: il progetto del film aveva preso l'avvio già nel 1962, inizialmente prevedendo Alain Delon come protagonista e Christian-Jaque come regista, ma le riprese furono interrotte (v. scheda IMDb). Gli esterni sono stati girati in diversi paesi, tra cui Egitto, Jugoslavia, Francia e Afghanistan. In particolare in una delle sequenze del montaggio, allusive di luoghi che rimandano a un'ambientazione leggendaria e misteriosa, si può riconoscere un *Buddha di Bamiyan*, una delle sculture ora perdute per la distruzione operata dai Talebani nel 2001.

La trama del film si concentra inizialmente su un giovane Marco Polo che, nel 1271, attende il ritorno del padre Niccolò e dello zio Matteo, assenti sette anni da Venezia. Nonostante il sequestro delle loro mercanzie da parte dei creditori bizantini, i due viaggiatori riescono a portare un messaggio di Kubilai Khan per Papa Gregorio X, nel quale è promesso il suo aiuto per la riconquista del Santo Sepolcro, a condizione però che vengano inviati cento predicatori cristiani per evangelizzare i suoi sudditi. Il papa, conosciuto Marco Polo, decide di mandare solo il giovane veneziano anziché un numeroso gruppo di missionari. Per questo due delle scene iniziali del film si svolgono a Roma, dove i Polo incontrano il Papa nella sua residenza.

In una stanza elegantemente decorata con marmi alle pareti, che si apre su uno scorcio prospettico dominato dalla presenza di numerose comparse, alcune delle quali abbigliate con costumi sgargianti, si riconoscono le visioni prospettiche tipiche delle opere di Vittore Carpaccio nelle *Storie di Sant'Orsola*. In particolare, le scene richiamano due dipinti del ciclo



11 | I Polo incontrano papa Gregorio X e il papa in preghiera, da *La fabuleuse aventure de Marco Polo* (1964).

veneziano: *Il Commiato degli Ambasciatori* e *L'Arrivo degli Ambasciatori Inglesi alla Corte del Re di Bretagna*, entrambi datati intorno al 1495 e conservati presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. La seduzione del riconoscimento, delle pareti marmoree del *Commiato* e della visione prospettica dell'*Arrivo degli ambasciatori*, appare suggestiva più che seduttiva se si considera il grande clamore che ebbe la mostra dedicata al maestro veneziano pochi anni prima del film, nel 1963, curata da Pietro Zampetti alle Gallerie dell'Accademia [Fig. 11].

Un altro elemento anacronisticamente affascinante presente nel film è la rappresentazione di Papa Gregorio X che prega ai piedi di un altare su cui campeggia una riproduzione della *Madonna col Bambino* di Simone Martini, una tempera su tavola proveniente dal polittico della Pieve di San Giovanni Battista di Lucignano d'Arbia, datata intorno al 1321 e oggi conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena. La scelta di includere quest'opera,

sebbene cronologicamente incoerente rispetto agli eventi narrati (l'opera fu realizzata circa cinquant'anni dopo gli eventi del film) e nemmeno appropriata nell'originale natura materica dell'immagine sacra – probabilmente proveniente da un polittico smembrato – suggerisce un forte interesse degli scenografi per il maestro senese, la cui figura conobbe un rinnovato interesse negli studi del secondo Dopoguerra. La scelta della Madonna di Simone Martini, in particolare, appare evocativa della vicinanza dell'artista alla corte papale, sottolineando l'attenzione indiscreta degli scenografi del film nel selezionare citazioni colte tratte dall'immaginario dell'arte senese del Trecento.

Caccia all'errore!

La possibilità di identificare errori e anacronismi nelle ricostruzioni cinematografiche della Venezia di Marco Polo emerge invece con particolare evidenza nelle scene iniziali della serie Netflix *Marco Polo*, prodotta negli Stati Uniti dal 2014 al 2016. Ideata da John Fusco, con Lorenzo Richelmy nel ruolo del protagonista, la serie vanta la direzione artistica di Lilly Kilvert e i costumi di Tim Yip e Jo Korer (v. scheda IMDb).

Nella rappresentazione della Venezia medievale, le ricostruzioni architettoniche sono state largamente modificate tramite l'uso della *computer graphic*, con l'inserimento di alcune pittoresche galee nel canale della Giudecca e la rimozione di significativi edifici, tra cui la basilica di San Giorgio Maggiore, opera di Andrea Palladio edificata a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Tuttavia, nonostante la scure della postproduzione digitale, agli addetti alle ricostruzioni sceniche sono sfuggiti alcuni dettagli cronologicamente rilevanti. Resta ben evidente nello skyline la cupola e il pronao la basilica del Redentore, progettata dallo stesso Andrea Palladio nel 1577 e completata nel 1592. Un altro particolare cronologicamente incoerente è la presenza in vari fotogrammi della grande scultura che campeggia oggi sulla sommità della Punta della Dogana in bacino San Marco: la sfera in bronzo dorato, sorretta da due Atlanti, sulla quale ruota – mossa dal vento – la personificazione di *Occasio*, opera scultorea di Bernardo Falconi realizzata nel Seicento. L'immagine di Fortuna, che cambia costantemente direzione, posta in così grande evidenza nel porto veneziano, era la divinità allegorica a cui si votavano i mercanti e naviganti che entravano o uscivano dalla laguna. Certo è un errore grossolano, ma ci piacerebbe pensare a un'allusione – consapevolmente o meno – all'impresa di Marco Polo [Fig. 12].

Anacronismi e Venezia improbabili

Le rappresentazioni di una Venezia improbabile o anacronistica sono quasi inevitabili nella produzione cinematografica e nei cartoni animati che trattano le avventure di Marco Polo, perché affidate, ancora una volta, più all'immaginario che alla realtà. Un esempio si trova nel film *The Incredible Adventures of Marco Polo on His Journeys to the Ends of the Earth* del 1998, una coproduzione americana e ucraina diretta da George Erschbamer, con Donald Diamont nel ruolo di Marco Polo. Le scene sono state realizzate sotto la direzione artistica di Konstantin Zagorsky, mentre i costumi sono curati da Anya Kusnetsova (v. scheda IMDb). È evidente come molte delle riprese siano state eseguite in set di posa artificiali: nelle sequenze iniziali



12 | Il Canale della Giudecca e particolare con la scultura della Punta della Dogana dalla serie Netflix su Marco Polo (USA 2014-2016).

13 | Marco Polo in *The Incredible Adventures of Marco Polo* (USA - Ucraina 1998).



14 | Venezia nella serie animata *Marco Polo* (2017).

del montaggio, ad esempio, compaiono gondole adornate con improbabili sedie borchiate e una reinvenzione fantasiosa del tradizionale ferro da gondola, mentre gli interni, vagamente ispirati a un immaginario nordafricano, aggiungono una – non necessaria – *allure* esotica [Fig. 13].

In un cartone animato degli anni Settanta, ormai raro e difficile da reperire, *Marco Polo, l'uomo che visitò il favoloso Oriente* (episodio della serie *Grandi personaggi*), Venezia è rappresentata in modo alquanto fantasiosa: la città appare come un porto protetto dai monti, mentre la nave su cui si imbarcano i Polo è ormeggiata lungo un molo di pietra che si apre tra gli scogli (l'unico video già presente su *youtube* oggi non è più disponibile, la scheda parziale è consultabile qui).

Una produzione più recente è il *Marco Polo* del 2017, un'animazione italiana prodotta da Lastrengo & Testa, diretta da Francesco Testa e distribuita dalla RAI (v. serie completa su Rai-Play), che amplifica ulteriormente l'aura fiabesca associata al nome del viaggiatore veneziano, fortemente influenzata dalla consueta suggestione orientaleggiante. La città è percepita attraverso un filtro onirico, con piazze, colonne, palazzi e l'inconfondibile basilica che sfumano in un'atmosfera che sembra più un sogno moresco che una ricostruzione storica attenta. Ma anche qui si riscontrano interessanti cortocircuiti anacronistici: nel tono fiabesco dominante si riconoscono riferimenti a opere d'arte bene precise, se pure cronologicamente inesatte.

Nelle sequenze iniziali la rappresentazione della città dall'alto ammicca ai più famosi isolari o vedute di Venezia dall'alto [Fig. 14], come quella di Benedetto Bordone del 1528, mentre gli abitanti della città si muovono tra campielli, calli e canali e edifici della fine del XVI secolo, come ad esempio il ponte di Rialto, indossando abiti decisamente moderni, il che aggiunge un ulteriore strato di dissonanza temporale.

Da Oriente a Occidente e viceversa

Nelle sue diverse rappresentazioni all'interno della cultura popolare, Marco Polo emerge come figura-simbolo di avventura e scoperta di mondi lontani e affascinanti, un tema che attraversa tanto le produzioni cinematografiche destinate agli adulti quanto i cartoni animati per bambini. Tra le serie animate più interessanti sotto questo aspetto si ricorda *Le avventure di Marco Polo* (アニメーション紀行 マルコ・ポーロの冒険, *Animation kikō Marco Polo no boken*), un *anime* giapponese prodotto nel 1979-1980 da Madhouse in collaborazione con la NHK, con la direzione artistica di Setsuko Ishizu. Questo *anime*, articolato in 43 episodi, si ispira a molte descrizioni del *Milione* ma si incentra sul protagonista dipinto come un giovane esploratore, intelligente e desideroso di avventura, che attraversa culture e mondi sconosciuti in un vero e proprio viaggio di formazione (v. scheda AnimeClick).

In Italia, la serie fu trasmessa per la prima volta nel 1982 su alcune emittenti locali, ottenendo un discreto successo (purtroppo oggi non risulta più reperibile in rete). La rappresentazione della Venezia del XIII secolo, che appare nelle prime sequenze, si distacca dagli immaginari finora descritti, offrendo una visione decisamente spoglia, stilizzata e priva di riferimenti architettonici rilevanti, come il Palazzo Ducale o la Basilica di San Marco. I canali, inoltre, sono raffigurati più come strade che come vie d'acqua, accentuando il carattere di fantasia, poco congruente rispetto allo specifico della città. Ciò che rappresenta una vera e propria innovazione nella serie, un *unicum* molto divertente, è l'accostamento del cartone animato 'in stile' a scene documentaristiche in filmato in cui si vede una Venezia contemporanea agli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso. L'intento dell'*anime* infatti, era dichiaratamente documentaristico e didattico, con l'obiettivo di far conoscere i luoghi reali attraverso il racconto biografico di Marco. Che una produzione giapponese raccolga informazioni sull'antico, mitico, viaggio da Venezia all'Oriente, e le proponga in un *pastiche* di immagini per un determinato pubblico rende l'operazione in qualche modo concettualmente vicina alla realizzazione dei codici medievali, e pertanto estremamente affascinante.

E ancor più affascinante nella serie è la scelta stilistica nelle sigle (sia iniziale, sia finale), dove, accanto ai disegni animati del giovane Marco Polo a cavallo e nel corso del suo itinerario, sono inserite immagini di opere d'arte e architetture reali, ancora in chiave documentaristica, capolavori provenienti da civiltà e culture lontane, ben oltre quanto è descritto nel *Milione* [Fig. 15]. Questi inserti visivi, modificati in una grafica quasi psichedelica tipica di quegli anni, esibiscono scene evocative ma anche citazioni esplicite all'arte e all'architettura dell'Estremo Oriente: teste di ariete mesopotamiche, il lamassù, minareti e moschee; nonché paesaggi esotici provenienti da Afghanistan, Cambogia, Bali e India, tra cui il tempio Sarangapani. Altri



15 | La sigla dell'anime *Le avventure di Marco Polo* (Animation kikō Marco Polo no boken) Giappone 1979-80.

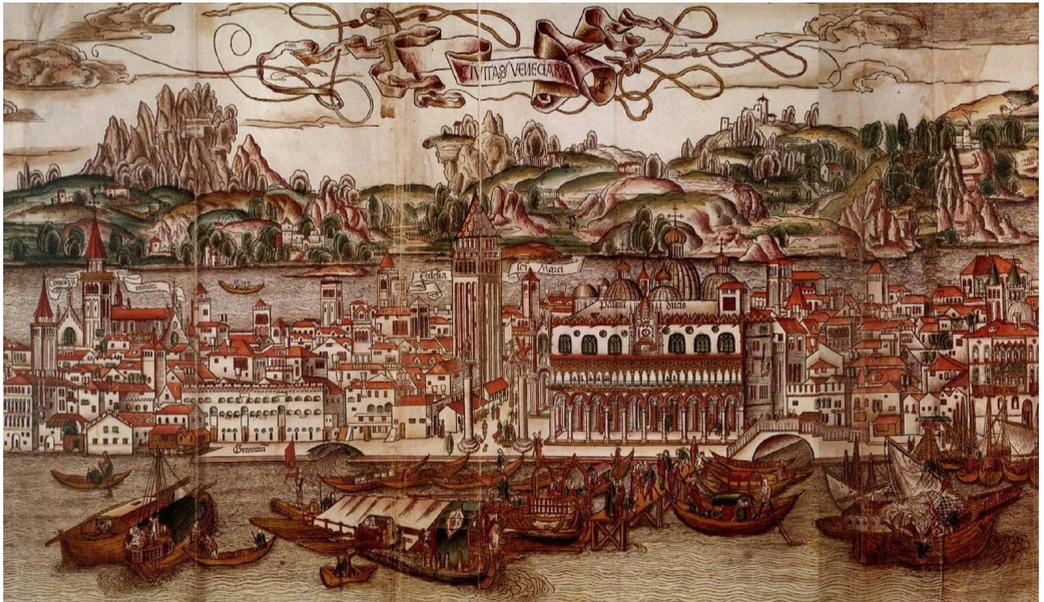
riferimenti iconografici rimandano al teatro kathakali e ai templi thailandesi, completando un mosaico visivo che amplia la portata della narrazione, e inserendo Marco Polo in un contesto più ampio di *exemplum* educativo ricco di suggestioni lontane per i bambini degli anni Ottanta. Questa fusione di animazione e documentario non solo arricchisce l'immaginario del giovane pubblico, ma contribuisce anche a un'interpretazione simbolica del viaggio di Marco Polo come un attraversamento di culture diverse, dove l'incontro con l'altro diventa parte essenziale del percorso di crescita e formazione del protagonista. [AP]

La capacità di guardare oltre quindi non appartiene alla categoria della falsificazione, contro cui si sentono spesso deprecazioni in quest'epoca in cui – per l'inflazione della conoscenza e delle immagini mediatiche – la barriera vero/falso è sempre più labile. È una categoria che non assimila alla “iperrealtà” né tantomeno ai concetti di “Neo-truth/Soft truth/Faux truth/Truth lite” degli studiosi di *media* (da Baudrillard 1981 a Keyes 2004), ma risiede piuttosto nel potere dell'immagine, che non si trova mai, come sosteneva Régis Debray, in un originario o primario, grado zero – cioè elementarmente ‘bruto’ – ma è sempre contaminata dall'immaginazione, dalla cultura, dalla memoria:

Il n'y a pas de perception sans imagination. Il n'y a pas de degré zéro du regard (donc l'image n'est pas brute). Il n'y a pas d'état documentaire pur sur lequel viendrait se greffer, après coup, une lecture symbolisante. Tout document visuel est immédiatement fiction (Debray 1992, 64).

È invece, come si dice a Venezia, uno “stravedamento”, che non è altro che l'esito dell'energia dell'immagine e del potere della visione – mentale, fisica, insieme.

* Questo contributo è stato elaborato a partire dal testo dalla relazione *Il Medioevo di Marco Polo. Storia, mito, fiction* presentato al convegno internazionale “Medievalismi autunnali. Il Medioevo nella Popular Culture” (Bologna, 11-13 novembre 2021) a cura del Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” e dell'Università Alma Mater studiorum di Bologna. La prima parte e conclusioni sono di Maria Bergamo [MB], la seconda da Alessandra Pedersoli [AP].



16 | *Civitas venetiarum*, in Bernard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, stampa da incisioni di Erhard Reuwich, 1486 (qui edizione Bibliothèque nationale de France).

17 | Un tipico “stravedamento” lagunare (forse un po’ manipolato – ma perchè no?).

Bibliografia

Videografia

Documentario: *Allora in onda: Marco Polo*, 2020, RAITV

Intervista: *Sceneggiato Marco Polo: Intervista a Giuliano Montaldo*, 2017, serietv.net

Serie, film, cartoni citati

La fabuleuse aventure de Marco Polo (Lo scacchiere di Dio), 1965

Marco Polo, sceneggiato, Giuliano Montaldo, RAI, 1982-1983

Marco Polo, serie tv, Netflix, 2014-2017

Grandi Personaggi, Marco Polo. L'uomo che visitò il favoloso Oriente (1970?)

Marco Polo, serie animata, Lastrengo e Testa (ITA 2017)

Le avventure di Marco Polo (アニメーション紀行 マルコ・ポーロの冒険, Animation kikō Marco Polo no boken), 1979-80

Riferimenti bibliografici

Avril, Gousset 1999

M.T. Gousset, F. Avril, *Le livre des merveilles extrait du Livre des merveilles du monde (ms. fr. 2810) de la Bibliothèque nationale de France*, Tournai 1999.

Baltrušaitis 1955

J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotisme dans l'art gothique*, Paris 1955.

Bar-Ilan 1995

M. Bar-Ilan, *Prester John: Fiction and History*, "History of European Ideas" 20/1-3 (1995), 291-298.

Bergamo 2022

M. Bergamo, *Alessandro, il cavaliere, il doge: le placchette profane della pala d'oro di San Marco*, Roma 2022.

Buongiorno 1997

T. Buongiorno, *Medioevo e tv: la storia non è fiction* in Cavallo, Leonardi, Menestò 1997, 425-51.

Bussagli 2024

M. Bussagli, *Tra Oriente e Occidente: da Alessandro Magno a Marco Polo, agli impressionisti*, Firenze 2024.

Calvino 1972

I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972.

Cattaneo, Reginato 2024

A. Cattaneo, R. Reginato, *Il Devisement dou monde e le sue rappresentazioni cartografiche fra tardo Medioevo e Modernità*, in Simion, Burgio 2024, 221-252.

Causa 2024

S. Causa, *Le radici nel cuore, i rami nell'altrove. Usi e abusi del Milione nel mainstream*, in *I mondi di Marco Polo* 2024, 154-162.

Cavallo, Leonardi, Menestò 1997

G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. 4. l'attualizzazione del testo*, Roma-Salerno 1997.

Centanni 2009

M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" n. 76, dicembre 2009, 278-306.

Ciccutto 1990

M. Ciccutto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma 1990.

Ciccutto 2024

M. Ciccutto, *Le meraviglie di Marco Polo: aspetti della vicenda illustrativa del Devisement dou monde*, in Simion, Burgio 2024, 253-274.

Contini 1976

G. Contini, *Un nuova edizione del Milione*, "La Repubblica", 20 aprile 1976 (rist. in *Ultimi esercizi ed elzeviri, 1968-1987*, Torino 1989, 217-20).

Debray 1992

Régis Debray, *La vie et la mort de l'image*, Paris 1992.

Eco 1975

U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975.

Eco 1993

U. Eco, *Cercavano gli unicorni. Alcune false identificazioni da Marco Polo a Leibniz*, conferenza del 1993 tradotta e pubblicata *From Marco Polo to Leibniz* in U. Eco, *Serendipities. Language and Lunacy*, New York 1998.

Eco 2000

U. Eco, *Baudolino*, Milano 2000

Gaunt 2009

S. Gaunt, *Translating the diversity of the Middle Ages: Marco Polo and John Mandeville as "French" writers*, "Australian Journal of french studies" 46, 2009, 235-48

I mondi di Marco Polo 2024

I mondi di Marco Polo: il viaggio di un mercante veneziano del Duecento, catalogo della mostra (Venezia, 6 aprile-29 settembre 2024) a cura di G. Curatola, C. Squarcina, Arezzo 2024.

Keyes 2004

R. Keyes, *The post-truth era: dishonesty and deception in contemporary life*, New York 2004.

Kinoshita 2017

S. Kinoshita, *Traveling Texts: De-orientalizing Marco Polo's Le Devisement dou monde*, in G. Mackenthun, A. Nicolas, S. Wodianka (eds.), *Travel, Agency and the Circulation of Knowledge*, Munster 2017, 223-246.

Kinoshita 2024

S. Kinoshita, *Marco Polo and his world*, London 2024.

Marco Polo Il Milione

M. Bellonci, *Il Milione di Marco Polo*, scritto in italiano con la collaborazione di A.M. Rimoaldi, Torino 1982.

Marco Polo Immagini 1982

Marco Polo. *Immagini*, 8 voll. a cura di ERI (Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana), Roma 1982.

Marco Polo. *I costumi* 2024

Il ritorno di Marco Polo: i costumi di Enrico Sabatini, catalogo della mostra (Venezia, 14 maggio-30 settembre 2024), a cura di S. Nicolao, Venezia 2024.

Minervini, Minervini 2024

G. Minervini, L. Minervini, *Destini pop: Marco Polo tra cinema, Televisione, fumetti e (video)giochi*, in Burgio, Simion 2024, 391-411.

Montaldo, Labella 1980

G. Montaldo, V. Labella, *Marco Polo. Come nasce un film*, a cura di ERI (Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana), Roma 1982.

Montesano 2024

M. Montesano, *Prima del devisement dou monde*, in Simion, Burgio 2024, 27-42

Orlando 2023

E. Orlando, *Le Venezie di Marco Polo: storia di un mercante e delle sue città*, Bologna 2023.

Pincelli 2013

M.A. Pincelli, *Gli umanisti e il rinoceronte. Passando per Dürer in Renaissance studies Joseph Connors*, 2013, v.2, 445-452.

Simion, Burgio 2024

S. Simion, E. Burgio (a cura di), *Marco Polo: storia e mito di un viaggio e di un libro*, Roma 2024.

Wittkower 1942

R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1942, 5 (1942), 159-197.

Wittkower 1957

R. Wittkower, *Marco Polo and the pictorial tradition of the marvels of the East*, in E. Balazs et al. (eds.), *Oriente poliano: studi e conferenze tenute all'ISMEO in occasione del 7. centenario della nascita di Marco Polo (1254-1954)*, Roma 1957, 155-172.

Wittkower [1967] 1987

R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli [Allegory and the Migrations of Symbols, London 1967]*, Torino 1987.

Zorzi 1981

A. Zorzi (a cura di), *Marco Polo: Venezia e l'Oriente*, Milano 1981.

English abstract

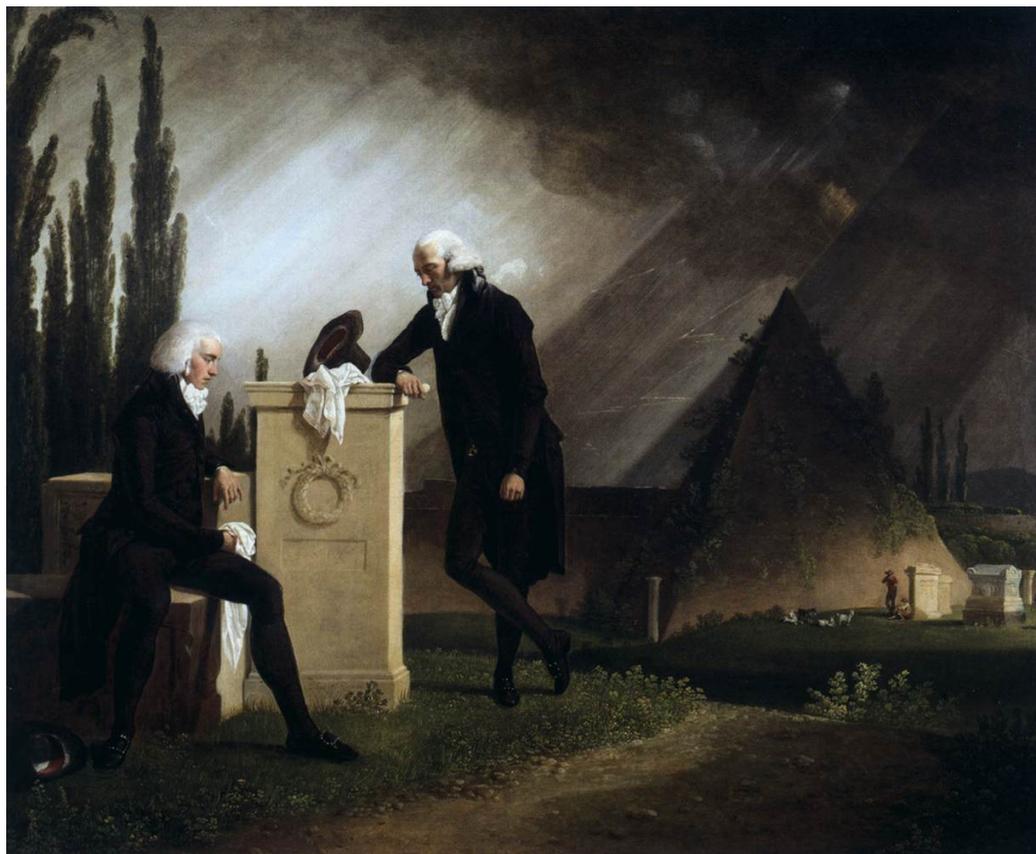
The relationship between the imaginary and the real in the story of Marco Polo and his famous book *Il Milione* is complex, blending rational and metaphysical elements. This ambiguity is echoed in other literary works, such as Calvino's *Invisible Cities* and Eco's *Baudolino*, where the protagonists navigate between reality and fantasy. In these works, the fantastical narrative style, filled with exaggerated and improbable details, becomes a means to access a deeper truth. Polo's *Devisement dou monde* is similarly marked by an unstable identity, a hybrid of travelogue, mercantile manual, and geographical treatise. This textual instability has fueled its enduring fascination, as seen in the continued reinterpretation of Polo's adventures

through illustrations, maps, and cultural adaptations. The oscillation between the real and imaginary is a constant feature of his iconographic fortune, as evidenced by recent celebrations of Polo's legacy. This paper explores contemporary examples of this dynamic, highlighting how the myth of Marco Polo persists in modern media.

keywords | imaginary; Marco Polo; Eco; medieval tv fiction.

Anna Jameson and the *campagna romana*

David George Lyons



1 | Jacques-Henri Sablet, *Élégie romaine*, oil on canvas, 1791, Brest, Musée des Beaux-Arts.

For travel writers on the Grand Tour, the *campagna romana* offered a geographical space for reflection and inspiration. Anna Jameson devotes a great deal of attention towards this area in her first publication *Diary of an Ennuyée* (1826), henceforth referred to simply as *Diary*, a semi-autobiographical travel diary with a fictional gothic subplot (Punzi 2001). This paper explores Jameson's representation of the Roman countryside, and, given her later career as an

art critic (Clara 1967; Johnston 1997), offers some comparisons to artwork that visually complement the themes touched upon in the *Diary*, with particular attention towards the *rovinismo* movement and its philosophical implications from a Romantic perspective (McCue 2014). For Jameson, the sites of ruins are a locus for reflection, wonder, and awe, as she notes at the Pyramid of Gaius Cestius:

This part of old Rome is beautiful beyond description, and has a wild, desolate, and poetical grandeur, which affects the imagination like a dream—The very air disposes one to reverie. I am not surprised that Poussin, Claude, and Salvator Rosa made this part of Rome a favourite haunt, and studied here their finest effects of colour, and their grandest combinations of landscape. I saw a young artist seated on a pile of ruins with his sketch book open on his knee, and his pencil in his hand—during the whole time we were there he never changed his attitude, nor put his pencil to the paper, but remained leaning on his elbow, like one lost in ecstasy (Jameson 1826, 71).

Visually, the artist mimics his own still subjects in a sort of ironical reversal of roles that is typical of Jameson's witty style. Meanwhile, the writer herself conjures up an almost unreal, dreamlike image, with the artist somewhat suspended in time as an individual amongst the splendour of the ruins, themselves a symbol of a greater whole, all picturesquely contained within an episode of Romantic rapture and reflection. All the while, Jameson steadily narrates the scene, remaining an anonymous figure the artist is unaware of, while the latter has himself just become a subject in Jameson's vivid depiction of the scene, producing a metaphor that yet again cleverly plays on the very act of contemplation of the individual and the whole. This fascination with ruins is certainly not something unique to Jameson, but rather finds its roots in a wider contemporary interest in the *rovinismo* movement, which proved particularly germane in relation to depictions of the landscape of the *campagna romana* in both art and literature. In the previous quotation, Jameson tellingly lists several artists (to whom we may add Corot, Panini, and Ricci) who often produced landscape art featuring views heavily populated by obelisks, tombs, sarcophagi, and other similar pieces of architecture, nearly always in a *capriccio* style. In such depictions we can find several interwoven themes that prompted travellers to eulogise their surroundings. First, there was the sublime vision created by the combination of architecture and nature, of manufactured objects coupled with organic mass. Second, the idea of the ruin-strewn Roman countryside functioned as a *memento mori*, a reminder of the inevitable passing of time, the cyclical nature of history, and the mortality of the viewer. Third, and closely following the philosophy of the second, was the concept of Roman ruins posing as a distinctly historical *vanitas*, encouraging the viewer to recall the decadence of the Roman Empire and its subsequent fall, all seen through the lens of Britain's imperial power at the time.

Within the context of Romanticism, ruins prompted the idea that the viewer should be aware of their own mortality, and should feel the both awe and terror in the face of the sublime works of past civilisations. The ruins surrounding Rome were thus seen as physical reminders of time's relentless wings beating on through the ages, sparing no person or people, whatever their status or greatness. That the now-absent and once-great historical figures of Ancient Rome

are from the same stock as the Italian peasants now occupying the same scenes suggests a pathetic substitution of staffage. Once magnificent palaces, which flourished so proudly centuries ago, now decay before the traveller's eyes, and are no longer bustling with the activity of the industrious Romans, but instead feature as protagonists farmers, shepherds, and other rustic characters (Brettell 1986). In fact, the Roman countryside can seem sometimes to be populated solely by such rustic figures, adding to the desolate but pastoral portrayal Jameson gives us:

All this part of Rome is a scene of magnificent desolation, and of melancholy yet sublime interest: its wildness, its vastness, its waste and solitary openness, add to its effect upon the imagination. The only human beings I beheld in the compass of at least two miles, were a few herdsmen driving their cattle through the gate of San Giovanni, and two or three strangers who were sauntering about with their note books and portfolios, apparently enthusiasts like myself, lost in the memory of the past and the contemplation of the present (Jameson 1826, 203).

As in the first quotation, aside from the herdsmen, Jameson again notes only fellow travellers, which enforces the idea of the area being a place under a distinctly foreign gaze. In fact, rather than Italian peasants being observed and scrutinised, Luzzi (2002) posits several examples of when they are completely ignored or marginalised, very often in favour of foreign travellers. A good instance of such a phenomenon would be Jacques Sablet's *Élégie romaine* [Fig. 1], a depiction of the Protestant cemetery in Rome that again features the Pyramid of Gaius Cestius cited previously by Jameson. In Sablet's painting, the singular Italian peasant with his flock of sheep is relegated to the obscure foreground, afforded little overall detail, while the two foreign gentlemen dominate the piece in their contemplation.

These tropes of decay, lifelessness, and general passivity, are used to metaphorically frame Rome's position in the eyes of the foreign, particularly British traveller. The notion of life constantly passing us by, of time's destruction of humanity's creations, and ultimately humans themselves, is coupled antithetically with the still-living inhabitants of Italy, who seem oddly frozen in time, as if suspended for the viewing purposes of gazing tourists. In this landscape, Jameson even imagines tombs where perhaps there are none, conflating the homes of the living with the graves of the dead:

No—not the grandest monuments of Rome—not the Coliseum itself, in all its decaying magnificence, ever inspired me with such profound emotions as did those nameless, shapeless vestiges of the dwellings of man, starting up like memorial tombs in the midst of this savage but luxuriant wilderness (Jameson 1826, 219).

In an obliteration of the present, lost in the inescapable rumination of the past, for Grand Tourists such as Jameson, Rome symbolises the ceaseless passage of time: its ruins are a spectacle of the cyclical manner of the ages and an invite to the viewer to reflect on their individual existence measured within the larger, collective whole of civilisation. Jameson touches upon another philosophical consideration regarding the past and how we interpret what those before us have left behind, recounting:



2 | Jean-Baptiste Camille Corot, *Site d'Italie, Soleil Levant*, oil on canvas, ca. 1835, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

I trod to-day over the shapeless masses of building, extending in every direction as far as the eye could reach. Who had inhabited the edifices I trampled under my feet? What hearts had burned—what heads had thought—what spirits had kindled there, where nothing was seen but a wilderness and waste, and heaps of ruins? (Jameson 1826, 78).

The notion that Jameson alludes to here is the Latin term *Ubi sunt*, a shortened form of a longer phrase *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*, essentially meaning “Where are those who were before us?”. While sometimes employed in a nostalgic sense, the motif is perhaps better understood here as a meditation on mortality and life's transience. While it is a common cliché to speak about contemporary travellers to be literally walking over history, this phrase is perhaps truest in the city of Rome, with its countless hidden sites and objects that may still remained uncovered to this day. The Romantic predilection for ruins is based upon their tangible, conscious weight of past existence now barely traceable in the outlines of a ‘modern’ city, emerging from, or perhaps rather being consumed by, the organic elements of nature itself. Time standing mightily as the only insurmountable force, its relentless pressure placed upon not only the works of humans, but on the mortality of humans themselves, is central to the Romantic fascination of what ruins imbue metaphorically. As has been clearly noted so far, tombs or graves feature as visually emphasised sites placed amongst otherwise generic ruins. Such sites are consistently employed to elucidate the *memento mori* trope, while the portrayal



3 | Salvator Rosa, *Ruins in a Rocky Landscape*, oil on canvas, ca. 1640, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

of the Roman countryside itself is generally steeped in pastoral, Arcadian imagery, which at the same time can seem to suggest a surreal stillness to a sparsely populated area. Regarding the idea of pastoralism in relation to Roman ruins, Corot offers a perfect complement to Jameson's description in *Site d'Italie, Soleil Levant* [Fig. 2]. This painting features ruins not in the foreground, but behind the principal focus of the piece, fading slowly into the soft morning light, and portrayed with a neutral passivity to the richer colours of the scene. The centre of the painting shows a small herd of cows, and to their right, a group of herders, seemingly in revel, dancing, lying on the grass, and sitting in the shade of the overhanging trees. Here Corot taps into the Romantic sentiment towards the rural but pure figures, jocosely playing, and set against the melancholic backdrop of the pale, crumbling ruins.

In contrast to the soft, pastoral representations of ruins, Salvator Rosa instead represented a tempestuous envisioning of the sublime in Italian landscape art, seen in his gloomy renditions of views such as *Ruins in a Rocky Landscape* [Fig. 3]. Despite Rosa's status as a Baroque

painter, his landscapes were still so influential in the Romantic period that they often became indiscriminately coupled with tropes of later painting styles by British travel writers, while also blossoming within the realm of literature in the popular genre of Gothic horror. In the *Diary*, Jameson herself playfully alludes to the stylistic devices of writers such as Ann Radcliffe in relation to the brooding, melancholic landscapes of the Italian Peninsula, when she humorously comments:

In its present ruined state, it has a very picturesque effect; and though the presence of the banditti would no doubt have added greatly to the romance of the scene, on the present occasion we excused their absence (Jameson 1826, 54).

Here, Jameson's playful blending of art and literature reminds us not only of her knowledge of Rosa's paintings and Radcliffe's romance novels, but also indicates the prevalence in the Romantic imaginary of combining certain tropes to concretise a mental image of Italy in the minds of foreign travellers (Chard 1999). Jameson's allusion to brigands and highwaymen, who featured as reminders of the dangers of travelling, finds its principal inspiration with Radcliffe, who employed such characters to reinforce the Romantic image of Italy as wild, beautiful, seductive, but with an element of underlying fear.

Bibliographical references

Brettell 1986

C.B. Brettell, *Nineteenth Century Travellers' Accounts of the Mediterranean Peasant*, "Ethnohistory" 33 (1986), 159-173.

Burke [1757] 1990

E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], New York 1990.

Chard 1999

C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography, 1600-1830*, Manchester 1999.

Findlen, Roworth, Sama 2009

P. Findlen, W.W. Roworth, C.M. Sama (eds.), *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford 2009.

Fortunati, Monticelli, Ascari 2001

V. Fortunati, R. Monticelli, M. Ascari (eds.), *Travel Writing and the Female Imaginary*, Bologna 2001.

Gallagher 2020

H. Gallagher, *Vibrant Art on the Grand Tour in Anna Jameson's 'Diary of an Ennuyée'*, in K. Singer, A. Cross, S.L. Barnett (eds.), *Material Transgressions: Beyond Romantic Bodies, Genders, Things*, Liverpool 2020, 107-124.

Gilroy 1996

A. Gilroy, 'Love's History': *Anna Jameson's Grand Tour*, "The Wordsworth Circle" 27 (1996), 29-33.

Jameson 1826

A. Jameson, *The Diary of an Ennuyée*, London 1826.

Johnston 1997

J. Johnston, *Anna Jameson: Victorian, Feminist, Woman of Letters*, Aldershot 1997.

Luzzi 2002

J. Luzzi, *Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth*, "MLN" 117 (2002), 48-83.

Mann 2012

C.A. Mann, *Pilgrims of Beauty Art and Inspiration in 19th-Century Italy*, "RISD Museum" 38 (2012), 1-16.

McCue 2014

M. McCue, *British Romanticism and the Reception of Italian Old Master Art, 1793-1840*, Ashgate and Farnham 2014.

Mills 1991

S. Mills, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London 1991.

Parshall 2011

P. Parshall, *Giovanni Domenico Tiepolo: The Pastiche as Capriccio*, "Print Quarterly" 28 (2011), 327-330.

Punzi 2001

M.P. Punzi, *Il mito di Corinne: viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Rome 2001.

Clara 1980

T. Clara, *Anna Jameson: Art Historian and Critic*, "Woman's Art Journal" 1 (1980), 20-22.

Clara 1967

T. Clara, *Love and Work Enough: The Life of Anna Jameson*, Toronto 1967.

Wood 2001

G.D. Wood, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*, New York and Basingstoke 2001.

Yaegar 1989

P. Yaegar, *Toward a Female Sublime*, in L. Kauffman (ed.), *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, Oxford 1989, 191-212.

English abstract

For travel writers on the Grand Tour, the *campagna romana* offered a geographical space for reflection and inspiration. Anna Jameson devotes a great deal of attention towards this area in her first publication *Diary of an Ennuyée* (1826), a semi-autobiographical travel diary with a fictional gothic subplot. This paper explores Jameson's representation of the Roman countryside, and, given her later career as an art critic, offers some comparisons to artwork that visually complement the themes touched upon in the Diary, with particular attention towards the *rovinismo* movement and its philosophical implications from a Romantic perspective.

keywords | Anna Jameson; *Rovinisimo*; Travel diary; Grand Tour.

La ricostruzione culturale oltre i confini

Un'analisi dell'evoluzione delle esposizioni d'arte cinesi all'estero nel XX secolo

Rui Ji



1 | Ceramiche esposte presso la Mostra d'Arte Cinese in Europa del 1924 [1924年旅欧华人美术展览], 1924, ceramica dipinta, Sede del Dipartimento di Arti e Mestieri, Pechino, Cina.

2 | Fotografia della quarta Mostra di Scambio Sino-Giapponese, 1926, stampa di alogenuro d'argento in gelatina, Museo d'Arte della Prefettura nel Parco di Ueno, Tokyo, Giappone.

Nell'articolo *Un secolo di retrospezioni e deviazioni degli artisti cinesi d'oltremare* [海外中国艺术家百年来的回溯与偏移] le attività artistiche degli artisti cinesi all'estero vengono definite come un "cuore extracorporeo" (Liu Guopeng 2013, 120-123). Se il termine "extracorporeo" si riferisce al background multiculturale degli artisti, che, per ossimoro, risulta quasi scorporato dalla tradizione e società cinese, l'utilizzo del termine "cuore" parla invece di quel legame con la cultura delle origini che è sempre rimasto attivo. Quello degli artisti cinesi che hanno esposto all'estero nell'ultimo secolo è in effetti un posizionamento paradossale: geograficamente distanti ed esclusi dalla loro cultura storica di riferimento, non hanno mai smesso di negoziarla e farsene promotori. Come ha scritto Guopeng, gli artisti da un lato hanno sempre tenuto un atteggiamento aperto verso la tradizione cinese, esplorandone però al contempo il riposizionamento e la ricostruzione da una posizione esterna rispetto al sistema sociale e politico cinese vero e proprio (Liu Guopeng 2013, 120-123). Gli artisti cinesi che hanno lavorato all'estero sono stati sperimentatori e pionieri nell'esplorare e ri-pensare alla ricostruzione la cultura cinese *tout court* in relazione alle culture straniere; scopo del presente

articolo è cercare di ripercorrere le attività artistiche di questi artisti cinesi “fuori dal territorio cinese”, insieme alle istituzioni che le hanno rese possibili.

Com'è risaputo, le Guerre dell'Oppio [鸦片战争], svoltesi rispettivamente dal 1839 al 1842 e dal 1856 al 1860, portarono la Cina a prendere atto della crisi che la attraversava a livello identitario e rappresentarono un punto di svolta storico nel riesame delle sue relazioni con il mondo. Da questo momento in poi, attraverso la partecipazione ad esposizioni ed eventi artistici internazionali, la Cina cercò di ricostruire la sua identità culturale: mettendo in mostra le proprie tradizioni, ed esplorando percorsi di modernizzazione, evidenziava il passaggio da una mera e passiva ricettività della predominante cultura occidentale ad un tentativo di esportazione e rinegoziazione attiva dei propri valori culturali. A ben vedere, questo processo riflette il cammino dinamico della Cina nel contesto della globalizzazione dell'ultimo secolo, passando gradualmente dall'idea di assimilazione a quella di costruzione della propria identità. Dalla crisi di metà Ottocento alla svolta modernista, la periodizzazione delle mostre all'estero degli artisti cinesi può essere suddivisa in tre fasi: il periodo repubblicano [民国] (1912-1948), il periodo della fondazione della Nuova Cina (1949-1978) e il periodo compreso tra la nascita del programma riformista di “Riforma e Apertura” fino ai giorni nostri (1978-*in corso*).

Nel primo decennio della prima fase nacque in Cina il primo movimento artistico moderno, il *Movimento della pittura straniera* [‘洋画运动’] che mirava a introdurre l'arte occidentale in Cina e a trasformarla in modo creativo in una nuova forma d'arte locale. I principali promotori del movimento erano studenti internazionali, tra cui quelli che avevano studiato negli Stati Uniti, in Giappone e in Francia a cavallo tra XIX e XX secolo, ovvero nel periodo compreso tra la fine della dinastia Qing e la nascita della Repubblica Popolare Cinese. Gli studenti che avevano studiato in Francia e Giappone divennero presto la spina dorsale dello sviluppo dell'arte cinese moderna, e tra di essi troviamo i famosi pittori Xu Beihong (1895-1953), Liu Haisu (1896-1994), Lin Fengmian (1900-1991), Wu Zuoren (1908-1997), Li Shutong (1880-1942), Guan Liang (1900-1986), insieme ad altri. Molti di questi pittori divennero educatori e promossero attivamente l'istruzione accademica occidentale in Cina; inoltre, fondarono una vera e propria forma d'arte, denominandola: *Oriente-Incontro-Occidente* (‘中西合璧’). In questi stessi anni, le mostre d'arte congiunte tra Cina e Giappone costituirono un momento di scambio culturale significativo e portarono artisti cinesi come Qi Baishi sulla scena internazionale.

Nella seconda fase, la produzione artistica fu indissolubilmente legata alla politica rivoluzionaria, poiché il Partito Comunista Cinese cercava di assimilare il modello sovietico di modernizzazione e propaganda artistica. Nel 1952, un primo gruppo di studenti internazionali inviati dal governo cinese si recò in Unione Sovietica per la propria formazione accademica. Questi studenti, come Quan Shanshi (1930-) e Li Tianxiang (1928-2020), divennero promotori essenziali dell'arte accademica cinese seguente. Questo gruppo introdusse la teoria del realismo rivoluzionario sovietico e standardizzò il modello di formazione e creazione artistica cinese. Durante questo periodo, la Cina si impegnò in una serie di scambi artistici e culturali

con i paesi del campo socialista per promuovere la costruzione socialista e sostenere la pace nel mondo.

La terza fase prese le mosse con il periodo riformista e con l'apertura della Cina al mondo globalizzato, e portò con sé uno sviluppo senza precedenti dell'arte cinese, con una serie di eventi significativi nella sua storia: la *Stars Art Exhibition* del 1979 [星星美展] e il *Movimento '85 New Wave* [八五新潮]; inoltre, nel 1989 venne organizzata una prima grande mostra d'arte. Gli artisti, in questa fase, trovarono un senso di continuità con la prima fase, e si dedicarono come mai prima allo studio dei movimenti e delle scuole d'arte occidentali. Poiché l'ambiente artistico nazionale era ancora dominato dal realismo rivoluzionario della seconda fase, un gran numero di artisti cinesi si recò all'estero per ulteriori studi negli anni Ottanta e Novanta; tra essi vi furono artisti come Xu Bing (1955-), Gu Wenda (1955-) e Cai Guo-Qiang (1957-). Importante fu – contemporaneamente – la spinta dell'arte taiwanese, che presenta peculiarità e un background storico-sociale unici, come dimostrato dal percorso artistico di Hsiao Chin (1935-2023). Questi artisti sono ad oggi considerati come tra i maggiori rappresentanti dell'arte contemporanea cinese. Inoltre, gli artisti della terza fase vissero anche il delicato periodo della Guerra Fredda, nello scontro tra socialismo e capitalismo. Nel processo di globalizzazione e di 'ingresso' nella prospettiva culturale occidentale, gli artisti cinesi affrontarono costantemente temi come l'alterità, la marginalizzazione, le questioni relative all'identità, alla coscienza nazionale e il loro legame con la tradizione.

Così, gli artisti cinesi nelle tre fasi storiche successive del XX secolo hanno fatto dell'arte cinese un processo vitale di esplorazione e hanno presentato il volto contemporaneo della cultura cinese nelle sue diverse fasi di sviluppo. La sezione seguente analizzerà il modo in cui la cultura cinese è stata presentata nelle sue diverse fasi attraverso una ricognizione sulle mostre estere di arte visiva che la videro protagonista.

I. Mostre nel primo Novecento in Europa e in Giappone: la promozione della cultura cinese

Nella prima fase, dall'inizio del XX secolo alla metà degli anni Quaranta, gli intellettuali cinesi furono profondamente influenzati dalla civiltà occidentale. Un nucleo di studenti, formatosi in Europa e Giappone, si pose alla guida di un impulso riformatore, incarnato dal *Movimento della Nuova Cultura* (新文化运动), lanciato nel 1915. Questo movimento culturale si fece portavoce di ideali come la democrazia e il progresso scientifico, la cultura vernacolare (diffusa anche dalla cosiddetta *Rivoluzione letteraria* 白话运动), il pensiero anticonfuciano e non confuciano (反孔非儒思潮), insieme all'introduzione di vari ideali occidentali come il marxismo e il pragmatismo.

Fin dai primi anni del XX secolo, il confronto culturale tra Oriente e Occidente, storicamente e geograficamente sempre separati, fu un importante argomento di discussione. Durante il periodo della Restaurazione Meiji, che coincise con una serie di riforme politiche, economiche e culturali sul modello occidentale introdotte in Giappone a metà del XIX secolo, si accesero scontri dialettici intensi su questi punti. Le discussioni si concentravano sulle so-

miglianze, sulle differenze, sui vantaggi e sugli svantaggi insiti rispettivamente nelle culture orientali e occidentali, oltre che sull'atteggiamento di venerazione che l'Oriente – o parte di esso – era solito tributare alla civiltà occidentale tutta. In Cina, alcuni artisti sposarono queste idee, tra cui Chen Duxiu (1879-1942), tra i principali sostenitori del *Movimento della Nuova Cultura*, il quale sosteneva la necessità dell'apprendimento delle tecniche artistiche occidentali. In *I francesi e la civiltà moderna*, l'autore cercò di mettere in luce perché secondo lui l'Oriente – incarnato innanzitutto dall'India e dalla Cina – era una civiltà in decadenza, e del perché al contrario la civiltà europea attraversava una fase di progresso e vivacità. Di conseguenza, Chen Duxiu propugnava l'apprendimento di *topoi* e costumi occidentali da parte degli artisti cinesi (Chen Duxiu 1915, 19-22). Al contrario, gli studiosi guidati da Du Yaquan (1873-1933) – noto anche come Cang Fu e famoso per aver tradotto in cinese un gran numero di testi occidentali e giapponesi del XX secolo, oltre che per aver ingaggiato una feroce battaglia di penna contro Chen Duxiu – affermavano il valore della civiltà orientale, sostenendo che i punti di forza e di debolezza delle due civiltà dovessero essere riconosciuti e che lo spirito della civiltà orientale dovesse essere utilizzato per correre ai ripari rispetto ai mali materiali causati dalla civiltà occidentale (Cang Fu 1917, 1-7).

Nell'ambito del sistema dell'arte dell'epoca, Chen Duxiu e altri intellettuali si fecero portavoce di queste idee attraverso slogan d'effetto: "la decadenza della pittura cinese moderna è stata estrema" ("中国近世画学衰败已极矣") (Kang Youwei 1986, 1-3), oppure "Migliorare la pittura cinese nello spirito del realismo occidentale" ("西洋写实精神改良中国画") (Chen Duxiu 1986, 10-11). L'idea di trasformare la pittura tradizionale attraverso un approccio più tendente alla verosimiglianza di marca occidentale richiedeva che gli artisti avessero la volontà di guardare alle cose del mondo e di prestare attenzione alla realtà. L'approccio oggettivista e scientifico proprio della pittura europea ebbe in questa fase un grande impatto sulla pittura tradizionale cinese, facendo sì che la pittura nazionale andasse in crisi. Per migliorare l'immagine internazionale della Cina e proteggere la tradizione, gli studiosi dell'arte tradizionale cinese organizzarono allora una serie di mostre all'estero. Gli oggetti e i temi di tali mostre coincidevano principalmente con la pittura tradizionale e la calligrafia, integrate da dipinti moderni e contemporanei creati da studenti internazionali. In questo contesto, le mostre più rappresentative furono la *Mostra d'Arte Cinese in Europa* del 1924 [1924旅欧华人美术展览] [Fig. 1] e la *Mostra di Scambio Sino-Giapponese*, svoltasi ciclicamente sette volte dal 1921 al 1931 [Fig. 2]. Sebbene molti studenti cinesi stessero già studiando in Europa durante il periodo repubblicano all'inizio del XX secolo, gli scambi artistici e culturali tra Cina e Francia erano stati poco frequenti e superficiali; il rapporto Francia-Giappone invece era molto diverso, e il governo giapponese già aveva già sponsorizzato la partecipazione di artisti giapponesi alle *Esposizione di Belle Arti* di Parigi, influenzando profondamente le correnti artistiche europee, come gli Impressionisti. Anche la Cina aveva ricevuto gli inviti, ma il governo cinese non aveva accettato di partecipare, con grande disappunto di chi risiedeva in Europa e che sperava di instaurare uno scambio e una comunicazione attiva con l'Occidente attraverso le mostre. Inoltre, di fronte alla situazione politica turbolenta e al disagio sociale di quei decenni, gli ar-

tisti cinesi volevano inoltre esprimere l'amore per le proprie origini ponendo l'arte e la cultura a servizio del paese. La mostra del 1924 ebbe pertanto un grande impatto e importanza, con la forte caratterizzazione di far conoscere e diffondere l'arte e l'immagine della Cina nel mondo. Come si legge in una dichiarazione di uno degli organizzatori:

È auspicabile che i collezionisti nazionali sostengano questa associazione e si preparino per partecipare al *Concorso Universale d'Arte di Parigi* l'anno prossimo. Questo contribuirà a elevare l'importanza dell'arte cinese nel mondo, migliorando la reputazione nazionale e lo status internazionale. È importante ricordare che l'arte è separata dalla politica (*Corrispondenza 1924*) / 期望国内之收藏家能予该会以助力、准备明年参与'巴黎万国美术赛会'使中国美术益以重于世界、则于国家名誉国际地位均有裨益，无谓美术无关于政治也。

Gli studenti che rimasero in Europa si impegnarono nei preparativi: nella primavera del 1924, quelli residenti in Francia fondarono una società a Parigi, per poi contattare i cinesi che studiavano arte in Germania, Italia, Inghilterra e Belgio, con l'obiettivo di crear e una rete di conoscenze e scambi, ma soprattutto avviare il *Comitato preparatorio per l'Esposizione dell'Arte Cinese in Europa* ('留欧中国美术展览会筹备委会'). Questo nominò un consiglio di dieci personalità illustri, tra cui Lin Fengmian (1900-1991), Liu Jipiao (1900-1992), Lin Wenzheng (1903-1990), Wang Deyzhi (1900-1974) e Zeng Yilu (1896-1964). Cai Yuanpei, allora direttore dell'Università di Pechino, e che già era in visita in Francia, accettò la presidenza onoraria della mostra, mentre Chu Minyi (1884-1946), già rettore dell'Università di Lione, Cina e Francia, ricoprì il ruolo di vicepresidente. Il comitato fu formalmente istituito nel maggio del 1924, e pubblicò un invito a presentare opere: le regole del bando erano piuttosto inclusive, e avevano come obiettivo principale la promozione dell'arte cinese e della civiltà orientale. Non c'erano restrizioni di sorta, invece, riguardo l'uso di materiali specifici, stile, età o identità degli artisti. La mostra si tenne dal 21 maggio alla fine di luglio 1924 presso il Palais du Rhin di Strasburgo, al confine tra Germania e Francia (Ruan Rongchun, Hu Guanghua 2005, 280).

L'esposizione presentava diverse opere che coprivano un arco temporale che partiva dalla dinastia Tang e arrivava ai tempi moderni, dall'arte popolare e d'artigianato alle opere contemporanee di studenti internazionali. Il presidente della mostra Cai Yuanpei scrisse la prefazione al catalogo, in cui suddivise gli stili delle opere esposte in tre categorie: "Arte cinese intrinseca" ("中国固有之美术"), "Opere in stile completamente europeo" ("完全欧风之作品") e "Arte cinese che ha partecipato all'uropeizzazione" ("参入欧化之中国美术"). Poiché il numero di opere della prima categoria era ridotto e non era facile mostrare l'intero quadro dell'arte cinese tradizionale, Cai Yuanpei fece della seconda e terza categoria il cuore pulsante della mostra. La maggior parte delle opere era di studenti cinesi e gli stili presentavano due atteggiamenti distinti e opposti: di imitazione e fusione con la cultura europea, o, al contrario, di conservatorismo e adesione all'arte nazionale cinese. Sopra tutti, a incarnare il tema della "riconciliazione tra Oriente e Occidente" ('中西调和') proposto dal *Comitato della mostra* e teorizzato da Cai Yuanpei, sono le opere di Lin Fengmian nel loro stile eclettico e aperto. La sua opera *Groping* [摸索], ad esempio, era stata influenzata dalla pittura realista francese, e trasmetteva le preoccupazioni a sfondo sociale ed umanitario dell'artista; allo stesso tem-

po, lo stile del suo lavoro manteneva intatte le caratteristiche della pittura e della calligrafia tradizionale cinese. Per questa sua capacità di fondere elementi tradizionali con gli aspetti innovativi europei, Cai Yuanpei elogiò Lin Fengmian come “il primo cinese che ha davvero raggiunto una conoscenza approfondita dell’arte nel suo significato universale” (Li Feng 1924, 30).

La mostra ottenne buoni risultati: un rapporto del 21 maggio 1924 affermava che la mostra aveva attirato più di tremila visitatori, senza contare i diversi eventi collaterali. In particolare, fu importante la conferenza tenuta da Cai Yuanpei il 22 maggio 1924, in cui parlò dell’idea di “riconciliazione accademica e riconciliazione interetnica” (“学术上的调和, 与民族间的调和”). Egli credeva che i due popoli, l’orientale e l’occidentale, avessero più cose in comune di quante ne avessero a separarli, e che i conflitti potessero essere risolti se si fosse avuta un’adeguata comprensione dei fenomeni in gioco. Il popolo cinese e quello francese presentavano molte affinità, tra cui il comune culto della bellezza, che poteva diventare una sorta di agente di riconciliazione interetnica (Li Feng 1924, 30). La mostra ispirò anche altri artisti cinesi a organizzare mostre all’estero, come quella di Liu Haisu in Germania e di Xu Beihong in Francia.

È chiaro che l’*Exposition* francese, come prima mostra all’estero del periodo repubblicano, rifletteva l’atteggiamento della Cina nel suo contrasto interno tra modernizzazione e conservazione, sebbene le fosse affidata la missione di ripulmare l’immagine del Paese. Nello sviluppo dell’arte cinese, il passaggio dalla tradizione alla modernità è stato lento e graduale, e molti artisti hanno scelto di espatriare. La dottrina di Fei Zhengqing (1907-1991) basata sul principio di “Impatto occidentale - Risposta cinese” (“西方冲击-中国回应”) è diventata una delle prospettive più critiche sullo sviluppo sociale moderno della Cina, enfatizzando l’influenza dominante europea, ma ignorando i meccanismi interni di modernizzazione già in atto.

In quegli stessi anni, anche la ciclica *Mostra di scambio Sino-Giapponese* contribuì alla riflessione degli artisti sulla trasformazione della cultura tradizionale. Cina e il Giappone vivevano infatti la medesima tensione tra attrazione per l’arte occidentale e perdita e decostruzione dell’arte tradizionale dell’Oriente. In quel periodo, i circoli pittorici cinesi e giapponesi si trovavano a un punto di svolta storico nello sviluppo delle rispettive arti nazionali: i pittori “tradizionali” di Cina e Giappone, con la convinzione di condividere un’origine comune, raggiunsero un’alleanza nell’accademia d’arte e organizzarono sette mostre congiunte di pittura cinese e giapponese dal 1921 al 1931 (tra queste: 23-30 novembre 1921, European and American Fellowship Society, Nanchizi, Pechino; 7-11 luglio 1926, Sala Nakanoshima, Osaka; 28 aprile-19 maggio 1931, Museo Imperiale, Parco di Ueno, Tokyo ecc.). Lo scopo di queste esposizioni era quello di “promuovere lo spirito dell’arte orientale e di contrastare l’arte occidentale” (“弘扬东方艺术精神, 抗衡西方艺术”) (Wang Ting 2021). Tali eventi ebbero altresì il merito di rendere noti al pubblico alcuni grandi calligrafi e pittori tradizionali cinesi, come Wu Changshuo (1844-1927) e Qi Baishi (1864-1957), rappresentante della tradizione calligrafica cinese con il suo linguaggio pittorico innovativo (Wang Ting 2021, 65).

Tuttavia, i noti eventi geopolitici che interessarono l'oriente – e il mondo – nel Novecento influenzarono imprescindibilmente il panorama artistico: l'attacco giapponese alla città cinese di Jinan nel 1928, l'Incidente di Mudken del 18 settembre nel 1931, e la II Guerra mondiale con l'aggressione contro la Cina dal 1937 al 1945. Gli scambi con l'estero da parte della Cina furono interrotti completamente, e la situazione politica del paese subì profondi cambiamenti dopo la guerra, preannunciando una nuova attitudine verso le civiltà orientali e occidentali dal 1949, quando il governo regolamentò fortemente gli scambi con paesi stranieri.

II. Scambi artistici nei paesi socialisti negli anni Cinquanta: l'esplorazione del realismo sociale cinese

Nel corso degli anni Cinquanta, successivamente alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, il panorama internazionale subì un'evoluzione significativa. In questo periodo si assistette a un consolidamento e a una polarizzazione sempre più netta tra i sistemi socialisti e capitalisti, rappresentati principalmente dall'Unione Sovietica e dagli Stati Uniti, rispettivamente. Questo periodo fu anche caratterizzato dalla Guerra Fredda, che portò a una marcata divisione politica ed economica a livello internazionale. I paesi socialisti si trovarono spesso isolati dalle potenze occidentali, delineando un contesto di contrapposizione polarizzante che prese forma nell'era post-bellica.

In questo contesto, Mao Zedong (1893-1976) propose una politica estera “unilaterale” [‘一边倒’]. Nel 1949 il leader cinese pubblicò un testo dal titolo *Sulla Dittatura Democratica del Popolo* [论人民民主专政], in cui sosteneva la necessità di posizionarsi fermamente nel campo socialista guidato dai sovietici, di opporsi alle aggressioni imperialiste e di promuovere la pace mondiale. Tuttavia, gli Stati Uniti continuarono a reprimere la Cina e lo scoppio della Guerra di Corea dal 1950 al 1953 portò lo scontro tra Cina e Stati Uniti al suo apice. Nel 1955, in occasione della Conferenza Asiatico-Africana tenutasi a Bandung, in Indonesia, la Cina presentò la politica della “ricerca di un terreno comune pur preservando le differenze” [“求同存异”], che stabilì la posizione della Cina sulla cooperazione con i Paesi socialisti asiatici e africani. Nel decennio successivo alla Conferenza Asia-Africa, la Cina stabilì relazioni diplomatiche con 27 Paesi socialisti.

Durante i primi anni della costruzione della nuova Cina, gli sforzi di scambio culturale miravano a promuovere un'immagine positiva della Cina e a provvedere alla costruzione interna del Paese di fronte alle complesse relazioni internazionali. Rispetto ai primi anni del XX secolo, l'indirizzo ideologico della creazione artistica in quel periodo subì profondi cambiamenti; la polemica tra le civiltà orientali e occidentali non dominava più il mondo dell'arte, e le opere d'arte presero a concentrarsi principalmente sul tema della politica rivoluzionaria. L'influenza del *Discorso al Simposio di Yan'an sulla letteratura e l'arte* [在延安文艺座谈会上的讲话] di Mao Zedong è ancora oggi molto sentita. Nel suo discorso, Mao tracciò una linea guida precisa, secondo cui “la letteratura e l'arte sono al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati” (“文艺为工农兵服务”). In questo documento si legge:

Dobbiamo conservare il ricco patrimonio letterario e artistico e le raffinate tradizioni letterarie e artistiche ereditate dalle epoche passate in Cina e all'estero, ma l'obiettivo è sempre quello di servire il popolo. Non rifiutiamo di utilizzare le forme letterarie e artistiche delle epoche passate, ma quando queste vecchie forme passano nelle nostre mani, con un rinnovamento e l'aggiunta di nuovi contenuti, diventano anche rivoluzionarie, in favore del popolo (Mao Zedong 1966, 812) / 对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。对于过去时代的文艺形式，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的東西了。

In occasione della *Conferenza Nazionale degli Operatori Letterari e Artistici* [全国文艺工作者大会] tenutasi a Pechino nel 1955, Zhou Enlai (1898-1976) affermò che:

Lo scambio culturale è sia un'attività culturale e artistica che una parte delle attività pacifiche e amichevoli. Poiché questa forma di cultura è pacifica, necessita di un ambiente pacifico per lo scambio. Lo scambio culturale può rafforzare il potere della pace e promuovere gli scambi amichevoli. (Zhao Chunsheng 1999, 117). / 文化交流既是文化艺术的活动，又是和平友好活动的一部分。因为这个文化形式本身就是和平的，其本身就需要一个和平环境，这样才能交流，而经过文化交流，又可增强和平力量，促进友好往来。

I paesi socialisti con cui la Cina intrattene scambi negli anni Cinquanta furono l'Unione Sovietica, la Corea del Nord, la Mongolia, il Vietnam e altri Paesi asiatici, africani e latinoamericani. Nel 1950 fu firmato il *Trattato di mutua assistenza tra la Cina e l'Unione Sovietica* [中苏友好同盟互助条约], segnando l'inizio di un'alleanza nel nome del socialismo che durò un decennio. L'Unione Sovietica e la sua cultura divennero pervasive, e anche il principale oggetto di studio per la Cina: la prima monografia filosofico-estetica della nuova Cina fu *L'estetica di Gorky* ovvero i testi di Maksim Gor'kij (1868-1936) tradotti da Xiao San (Xiao San 1953), mentre la *Vita e estetica di Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky* (1828-1889) divennero la teoria letteraria e artistica più influente (Zhou Yang 1957), modellando l'arte cinese su quella realista-socialista sovietica. In questo senso siglò un contratto di cooperazione di scambio culturale con i paesi socialisti dell'Europa orientale, come la Polonia, la Romania e la Repubblica Ceca, nel campo dell'arte, della traduzione, del cinema e dell'istruzione.

Dal 1950 al 1960, la Cina organizzò più di dieci mostre d'arte su larga scala in collaborazione con l'Unione Sovietica, fortemente incentrate sul tema storico rivoluzionario e antibellico di ispirazione socialista. Le principali mostre sovietiche in Cina furono: nel 1951 la *Mostra della Propaganda e della Satira Sovietica* [苏联宣传画和讽刺画展览会] [Fig. 3]; nel 1952 la *Mostra dell'Arte Plastica Sovietica* [苏联造型艺术展览]; nel 1954 la *Mostra dei Risultati della Costruzione Economica e Culturale Sovietica* [苏联经济及文化建设成就展览会] e nel 1957 la *Mostra della Pittura Sovietica Russa del XVIII-XX secolo* [苏联18-20世纪俄罗斯绘画展览会] (Chen Xinren 1999, 80). Al contrario, le principali mostre di artisti cinesi in Unione Sovietica furono: nel 1950 la *Mostra d'Arte Cinese* [中国艺术展览会]; nel 1951 la *Mostra di Letteratura e Arte della Repubblica Popolare Cinese* [中华人民共和国文学艺术展览会]; nel 1952 la *Mostra di Dipinti del Capodanno Cinese* [中国年画展览会]; nel 1954 la *Mostra di Arti e Mestieri della Repubblica Popolare Cinese* [中国华人民共和国工艺美术展览会],

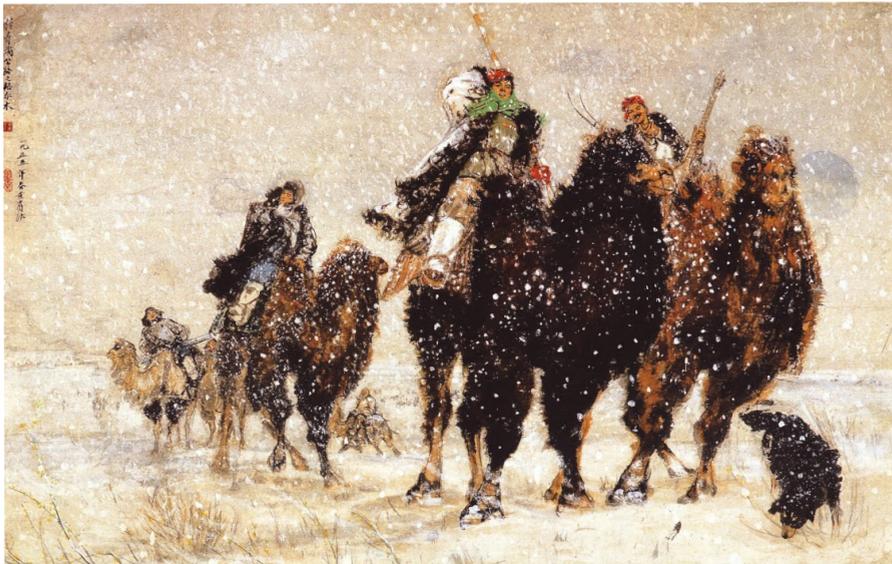
e nel 1957-58 la *Mostra di Dipinti Cinesi Moderni* [现代中国画展览会] e la *Mostra di Arti Plastiche dei Paesi Socialisti* [社会主义国家造型艺术展览会] (Chen Xinren 1999, 80). I musei d'arte sovietici studiarono attentamente l'arte cinese, con diverse conferenze e corsi di formazione tenuti da artisti orientali ed eminenti studiosi, mentre attivi erano gli scambi per far studiare gli studenti tra le due nazioni.

La prima grande mostra mondiale oltreoceano a cui la nuova Cina partecipò in quegli anni fu il *Festival Mondiale della Gioventù e dell'Amicizia Studentesca*, avviato dalla Federazione Mondiale per la Democrazia in occasione del *Consiglio mondiale per la pace* [World Peace Council, WPC] che aveva il fine di promuovere la pace e l'amicizia tra i giovani studenti di diverse fedi, nazionalità e razze. La Cina con un piccolo team di giovani artisti partecipò alla seconda edizione del Festival nel 1949, in quella del 1951 inviò un gruppo di 216 giovani, ma fu il quinto Festival, nel 1955, a diventare un evento enorme: vi parteciparono più di 30.000 giovani provenienti da 114 Paesi e oltre 2.000 lavoratori in tutto il mondo. I giovani cinesi ottennero grandi posizionamenti: il dipinto a inchiostro colorato *Two Lambs* [两个羊羔] (1954) [Fig. 4] di Zhou Changgu (1929-1985) vinse la medaglia d'oro; mentre il fumetto a inchiostro colorato *Wu Song Beat the Tiger* [武松打虎] di Liu Jilu (1918-1983) e il piatto di lacca *Golden Fish Plate* [金鱼盘] di Cha Wensheng (1928-2003) vinsero il terzo premio (Ufficio per i Rapporti Culturali con l'Estero della Repubblica Popolare Cinese 1993, 1332).

Nella VII edizione della *Mostra Internazionale del Festival* del 1959, il dipinto di Huang Wei (1925-1997) *Consegna del riso in una notte di neve* [洪荒风雪] [Fig. 5] vinse la medaglia d'oro, così come l'opera di Jiang Zhenghong (1936-) *Nuova città* [新城市]. La xilografia con filigrana in sovrapposizione di Wu Fan *Tarassaco* [蒲公英] vinse il secondo premio, mentre quella di Wu Guanghua (1933-) *Spring* e Xiu Jun (1925-1994) *Ricostruire casa* [重建家园] vinsero il terzo premio.

Un'altra partecipazione influente negli anni Cinquanta fu la *Fiera del libro di Lipsia*: nel 1959, l'evento fu costruito attorno al tema della pace, e gli artisti di tutto il mondo si espressero realizzando delle opere inerenti la Seconda Guerra Mondiale. Quell'anno la Nuova Cina partecipò alla mostra per la prima volta, e *La storia di Confucio* [儒林外史] di Cheng Shifa (1921-2007) vinse una medaglia d'argento per l'illustrazione (Xu Liyi 1997, 31).

Per iniziativa di Lu Xun (1881-1936) e altri, la tecnica di incisione tradizionale fu spesso oggetto di esposizioni internazionali e diventò un ponte di pace e amicizia tra la Nuova Cina e ciò che si trovava fuori dai suoi confini. Lo stile delle incisioni, basato sull'assorbimento degli stili del Giappone, dell'Unione Sovietica e della Germania, misto a caratteristiche nazionali distintive, rifletteva le conquiste e la vita del popolo cinese nella costruzione di una nuova Cina dopo la Seconda Guerra Mondiale. Il decennio 1950-1960 è stato il decennio d'oro della stampa socialista; secondo i dati contenuti in *Cinquanta anni del movimento emergente della stampa cinese* (Li Shusheng 1982), la Cina ha esposto più di mille stampe in oltre dieci paesi (alcune di queste mostre furono: *Chinese Art Exhibition*, Mosca (URSS), 1950; *Chinese Modern Printmaking Exhibition*, Leningrado, Mosca, 1957; *Mostra di stampa moderna cinese*,



3 | Locandina della Mostra della Propaganda e della Satira Sovietica [苏联苏联宣传画和讽刺画展览会], 3 aprile 1951, Accademia Centrale di Belle Arti, Pechino, Cina.

4 | Zhou Changgu, *Due Agnelli* [两个羊羔], 1954, colore su carta, collezione del Museo Nazionale d'Arte della

Cina, Pechino, Cina.

5 | Huang Wei, *Consegna del riso in una notte di neve* [洪荒风雪], 1955, colore su carta, collezione del Museo Nazionale d'Arte della Cina, Pechino, Cina.

Hanoi (Vietnam), 1957; *La mostra di Stampe dell'Innesediamento Cinese del Nord-Est*, Pyongyang (DPRK), 1963; *Mostra per il 30° anniversario della Japan Print Association*, Tokyo, 1962).

Le opere premiate provenienti dalla Cina in questo periodo sono principalmente lavori di grafica e arte cinese, che riflettono gli sviluppi della pittura e della stampa all'indomani della svolta politica del paese. I pochi dipinti a olio riflettevano i risultati iniziali dell'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio sotto la guida del realismo socialista sovietico (Hu Qingqing 2016, 21). Dai temi delle opere in mostra, sebbene le opere ruotino sempre intorno a temi socialisti, si deduce come questi possano essere intesi come una presentazione della diversità nel contesto del realismo socialista. L'espressione della cultura cinese ha sempre avuto uno sguardo rivolto allo spirito della nazione. Quando il pittore rumeno Eugen Popa (1919-1996) insegnò all'Accademia di Belle Arti della Cina dal 1960 al 1962, spinse i suoi studenti a non copiare meccanicamente la tradizione pittorica europea, ma a integrarla con caratteristiche e marche stilistiche tradizionali cinesi: da allora, grazie a questo monito, la fusione di spirito rivoluzionario e nazionale è diventato uno degli obiettivi primari dell'Accademia cinese (Chen Qi 2008, 28).

Per quanto riguarda il modo in cui presentare la cultura cinese nell'arena internazionale, Mao Zedong tenne diversi discorsi importanti sul tema, che influenzarono profondamente la direzione dell'arte cinese. In un suo scritto si legge:

Per quanto riguarda la cultura straniera, la politica della xenofobia è sbagliata; si dovrebbe cercare di assorbire la cultura straniera progressista come prestito per lo sviluppo di una nuova cultura cinese; la politica di soffocare la trasposizione cieca è assolutamente sbagliata; si dovrebbe assorbire criticamente la cultura straniera in base alle reali esigenze del popolo cinese (Mao Zedong 1966, 1032) / 对于外国文化，排外主义的方针是错误的，以为发展中国新文化的借镜；盲目搬用的方针噎死错误的，应当以中国人民的实际需要为基础，批判地吸收外国文化。

E ancora:

La Cina dovrebbe integrare ampiamente le culture estere avanzate come fondamento del suo patrimonio culturale, ma tale processo è stato finora insufficiente. Ad esempio, la cultura dei paesi capitalisti nell'Età dei Lumi dovrebbe essere assorbita in tutto ciò che possiamo utilizzare oggi. Tuttavia, tutte le cose estranee, come il nostro cibo, devono essere masticate dalla bocca e dai movimenti intestinali, inviate alla saliva, al succo gastrico e al succo intestinale e scomposte in due parti: l'essenza e le scorie, per poi espellere le scorie e assorbire l'essenza, al fine di essere benefiche per il nostro corpo, e non devono essere assorbite in modo grezzo e acritico (Mao Zedong 1966, 667) / 中国应该大量吸收外国的进步文化，作为自己文化食粮的料，这种工作过去做得很不够。例如各资本主义国家启蒙时代的文化，凡属我们今天用得着的东西，都应该吸收。但是一切外国的东西，如同我们对于食物一样，必须经过自己的口腔咀嚼和肠胃运

动，送进唾液胃液肠液，然后排泄其糟粕，吸收其精华，才能对我们的身体有益，绝不能生吞活剥得毫无批判的吸收。”

Infine:

La nostra politica consiste nell'imparare dai punti di forza di tutti i popoli e paesi, da tutto ciò che c'è di buono in politica, economia, scienza, tecnologia, letteratura e arte. Tuttavia, dobbiamo imparare in modo analitico e critico, non in modo sconsiderato, non copiando tutto, non con un trasporto meccanico. Le loro carenze, le loro mancanze, ovviamente, non si imparano (Mao Zedong 1965, 285) / 我们的方针是，一切民族、一切国家的长处都要学，政治、经济、科学、技术，文学、艺术的一切真正好的东西都要学。但是，必须有分析有批判地学，不能盲目地学，不能一切照抄，缺点，当然不要学。

Appare chiaro quindi come la Cina abbia sostenuto con forza un'introduzione “controllata” della cultura occidentale in territorio cinese, finalizzata all'arricchimento e alla conservazione dei principi della cultura nazionale. La linea guida più importante per gli scambi con l'estero negli anni Cinquanta era “l'uso del passato per il presente e l'uso dello straniero per il cinese” (“古为今用，洋为中用”), che conteneva una profonda riflessione sulla posizione della cultura cinese nell'arena internazionale.

In un certo periodo, il nuovo mondo dell'arte cinese organizzò mostre di scambio in molti Paesi, non solo in quelli socialisti, ma anche in Inghilterra, Giappone, Italia; tuttavia, con il graduale deterioramento delle relazioni della Cina con l'Unione Sovietica negli anni Sessanta e l'inizio della Rivoluzione Culturale, gli scambi e la cooperazione con i Paesi stranieri si interruppero drasticamente, per riprendere solo dopo la riforma e l'apertura del 1979 (Sullivan Michael 2013, 246).

III. Le mostre internazionali dopo la Riforma: l'apertura della Cina tra opportunità e sfide

Alla fine degli anni Settanta e nei primi anni dopo il periodo di trasformazione politica segnato dal programma di rinnovamento “la riforma e l'apertura” (改革开放), le mostre estere di opere cinesi ripresero lentamente, tornando a esporre principalmente arte tradizionale cinese (Wu Songdi 2008). La mostra del 1983 presso il Centro di Cultura Cinese di San Francisco (CCC), intitolata *Pittura Cinese Contemporanea* [当代中国画], fu organizzata dalla direttrice Lucy Lim in collaborazione con l'Associazione degli Artisti Cinesi (CAA): essendo però un mostra itinerante, dal 1983 al 1985 furono esposte nei musei di 21 città degli Stati Uniti una selezione di opere eccezionali, rendendo noti al pubblico occidentale alcuni pittori d'inchiostro attivi in quegli anni, e portando a una rinnovata conoscenza dell'arte cinese contemporanea. Il pittore Zhang Xiaogang (1958-) ha commentato tale fenomeno affermando che questa esportazione culturale ha aperto una breccia nel mercato internazionale, distinguendo la produzione cinese dalla cultura intellettuale dell'Europa e dal pop commerciale degli Stati Uniti (Wang Yang 2013, 23). Involontariamente tuttavia, tale mostra rafforzò il preconetto sull'arte orientale come tradizionalista e autoreferenziale. Anche il cinema cinese aveva contribuito a questa immagine con una serie di film quali *Liang Shanbo e Zhu Yingtai* [梁山伯与祝英台] e *Il pennello divino* [神笔], che avevano vinto diversi premi in Europa indagando il nesso tra

esportazione culturale e valorizzazione della tradizione, ma erano tutti rappresentati in teatri tradizionali cinesi o avevano fatto uso nella scenografia di dipinti a inchiostro (Sun Lijun 2018). Così, mentre l'arte contemporanea in Cina ritrovava nuova forma dopo il periodo della Riforma, l'Occidente non poteva vedere tali sperimentazioni, mantenendo quindi l'idea di un'arte cinese ferma alla pittura ad inchiostro tradizionale. La comprensione della cultura artistica contemporanea cinese in Occidente restava molto sommaria e confusa.

Gli scambi artistici tra la Cina e l'Occidente erano limitati a mostre su piccola scala con un numero molto limitato di opere provenienti dall'estero, e comunque sempre in linea con la linea ideologica realista. Si fa riferimento qui ad esempio ad eventi come *La Mostra sensazionale dei dipinti di paesaggi rurali francesi del XIX secolo* [19世纪法国农村风景画作品展], che nel marzo-aprile 1978 presentò per la prima volta a Pechino e Shanghai un'importante corpus di più di ottanta dipinti europei a tema realista (Wu Zuoren 1978), che però rimaneva in linea con l'estetica dell'arte ufficiale cinese, e la *Mostra dei dipinti originali americani del Boston Museum of Fine Arts* [波士顿博物馆美国名画原作展], che nel settembre 1981 portò a Pechino settanta dipinti occidentali di varia provenienza geografica e temporale, prevalentemente figurativi e realistici (Chen Fengxiong 1981). Anche questa iniziativa fu però conseguenza di un accordo politico, visto che venne organizzata in conformità con l'accordo culturale firmato nel 1979 tra Cina e Stati Uniti.

La complessità del percorso che portò alla partecipazione dell'arte contemporanea cinese alle mostre estere può essere attribuita a vari fattori. Per tutto il periodo moderno, caratterizzato da un indirizzo realista, il sistema artistico cinese era stato strutturato e organizzato attraverso un ente denominato Associazione Ufficiale degli Artisti [美术家协会], che si incaricava di selezionare gli artisti per mostre a livello municipale e provinciale. Solo successivamente, guadagnando reputazione e prestigio, essi potevano aspirare a mostre d'arte nazionali. Questa forma di organizzazione ufficiale continua ancora oggi. Ma a partire dalla fine degli anni Settanta, l'arte contemporanea indipendente cinese cominciò ad emergere gradualmente, fino all'organizzazione di mostre diffuse su tutto il territorio nei primi anni Ottanta: a differenza delle forme organizzative dell'arte ufficiale, queste erano frutto di movimenti spontanei, senza una struttura gerarchica definita. Entrarono però in collisione con il sistema di organizzazione statale, che invece di integrare le forme di arte indipendente, la emarginò ulteriormente, rendendo difficile per essa trovare modalità e canali espositivi, e creando una contraddizione tra l'arte ufficiale cinese e l'arte contemporanea cinese più all'avanguardia, e una situazione difficile per la negoziazione dell'identità e l'organizzazione di eventi all'estero.

Quando Jean-Hubert Martin (1944-) si recò in Cina nel 1989 per preparare la storica e iconica mostra *Magiciens de la Terre* a Parigi, a cui parteciparono tre artisti cinesi – Huang Yongping (1954-2019), Gu Dexin (1962-) e Yang Jiechang (1956-) – la sua intenzione iniziale era ancora quella di cercare dipinti a inchiostro o arte etnica. Fu solo quando parlò con il curatore Fei Dawei (1954-) che Jean-Hubert Martin si rese conto di come la Cina degli anni '80 stesse vivendo proprio in quel momento un'importante fase di originale sviluppo artistico (Wang Yang

2013, 23). Quest'iconica mostra, tenutasi nel 1989 al Centre Pompidou di Parigi, con l'obiettivo di esporre le opere di artisti non occidentali da tutto il mondo in chiave anti-occidentalista, fu dunque una tappa fondamentale nel percorso di internazionalizzazione e globalizzazione dell'arte contemporanea cinese. Tra le altre cose, il progetto espositivo si occupava dell'identità degli artisti cinesi che avevano fino a quel momento partecipato ad esposizioni all'estero e proponeva una riflessione sulla Cina nell'ambito più ampio dell'anticolonialismo culturale.

Si è compreso come la scarsità di contatti e la forte politicizzazione abbiano comportato una mancanza di esperienza nella partecipazione dell'arte cinese a mostre d'arte contemporanea su vasta scala internazionale e una conoscenza inadeguata dell'arte occidentale da parte del popolo cinese. Solo nel dicembre 1985 venne finalmente pubblicata la *Dichiarazione dell'Unione degli Artisti Cinesi d'Oltremare* [中国海外艺术家联盟宣言], con Yuan Yunsheng (1937-) come direttore dell'Unione, che diede il via alla tendenza ancor oggi in uso degli artisti cinesi a recarsi in Occidente per motivi di studio e formazione, nonché alla tendenza artistica di fare della presentazione e della ricerca d'identità della Cina sul palcoscenico internazionale un tema di riflessione prediletto nello sviluppo dell'arte contemporanea cinese (Zhang Minghu 2009).

In quegli anni, l'arte contemporanea cinese da una parte era il riflesso della trasformazione della propria cultura tradizionale, e dall'altra una cartina tornasole del fitto scambio culturale intercorso con i paesi esteri dopo il programma di riforme degli anni Settanta. Con il processo di globalizzazione avviato alla fine del secolo la cultura cinese ha trovato nuove opportunità per essere esposta nel mondo. Tuttavia, di fronte a un sistema culturale e museografico maturo come quello occidentale, la partecipazione degli artisti cinesi portava diverse sfide, e spesso la rappresentazione della cultura cinese assunse volti differenti a seconda della specifica mostra. Come nel caso della Biennale di Venezia. Infatti, se la Cina vi partecipò fin dal 1980, presentò principalmente opere in tecniche tradizionali come il ricamo (刺绣) e il ritaglio di carta (剪纸) [Fig. 6, 7]. Solo dal 1993 le opere d'arte contemporanea cinesi hanno partecipato alla sezione Arti Visive della Biennale di Venezia, fino ad ottenere il Leone d'Oro nel 1999. Dopodiché la partecipazione della Cina alla Biennale si è progressivamente ampliata, includendo Architettura, ma anche mostre tematiche ed eventi collaterali. La Biennale di Venezia è diventata di fatto la piattaforma internazionale con il maggior numero di partecipazioni da parte di artisti e opere cinesi, e si può affermare che lo sviluppo dell'arte contemporanea cinese ha trovato finalmente nella mostra veneziana un giusto respiro internazionale .



6 | *La crescita*, ritaglio di carta (fotografia scattata in occasione della XXXIX Biennale di Venezia, 1980), Jiangsu, 1973, luogo di conservazione sconosciuto.

7 | *Ritaglio di carta rappresentante il simbolismo della fortuna e della longevità di due pesci rossi* (fotografia scattata in occasione della XL Biennale di Venezia 1982), data e luogo di produzione e luogo di conservazione sconosciuti.

Riferimenti bibliografici

Corrispondenza 1924

Corrispondenza speciale francese sul lancio della mostra d'arte cinese a Staples [题名：法国特约通信 法国史太斯埠中国美术展览会之发起], "Newsday" [新闻报] 5 (1924).

Cang Fu 1917.

Cang Fu, *La riconciliazione delle civiltà orientale e occidentale dopo la guerra* [战后东西文明之调和], "Rivista Orientale" [东方杂志] 14 / 4 (1917), 1-7.

Chen Duxiu 1915

Chen Duxiu, *I Francesi e la civiltà moderna* [法兰西人与近世文明], "Rivista della Gioventù" [青年杂志] 1/ 1 (1915), 19-22.

Chen Duxiu 1986

Chen Duxiu, *La rivoluzione dell'arte: Una risposta a Lu Qi* [美术革命-答吕澂], "Nuova Visione" [新青年] vol. 6, in *Saggi sulle Belle Arti* [美术论集], quarta serie, Pechino 1986, 10-11.

Chen Fengxiang 1981

Chen Fengxiang, *Ricordando la mostra di capolavori originali americani* [记美国名画原作展], "Il Quotidiano del Popolo" [人民日报], (1981).

Chen Qi 2008

Chen Qi, *Il fiume è come il blu: uno studio sui corsi di pittura a olio di Boba* [江水如蓝：博巴油画训练班研究], in *Le lezioni che Boba ci insegna* [博巴给予我们的启示], Hangzhou 2008, 28.

Chen Xinren 1999

Chen Xinren, *Breve storia degli scambi culturali tra la Nuova Cina e i paesi stranieri* [新中国对外文化交流史], Pechino 1999, 80.

Hu Qingqing 2016

Hu Qingqing, *A Study of New China's Foreign Art Exchange Exhibitions (1949-1966)* [新中国的对外美术交流展研究], *tesi di dottorato, Accademia d'Arte di Nanchino* [南京艺术学院博士毕业论文], Nanchino 2016, 21.

Kang Youwei 1986

Kang Youwei, *Collezione di dipinti Wanmu Cao Tang (prefazione)* [草堂藏画目], in *Saggi sulle Belle Arti* [美术论集], quarta serie, Pechino 1986, 1-3.

Li Feng 1924

Li Feng, *La prima mostra di arte cinese in Europa* [旅欧华人第一次举行中国美术展览大会之盛况], "Rivista Orientale" [东方杂志] (1924), 30.

Liu Guopeng 2013

Liu Guopeng, *Un secolo di retrospezioni e deviazioni degli artisti cinesi d'oltremare* [海外中国艺术家百年来的回溯与偏移], "Nuova Visione" [新视觉] (febbraio 2013), 120-123.

Li Shusheng 1982

Li Shusheng, *Cinquant'anni di movimento emergente della stampa cinese* [中国新兴版画运动五十年], Shenyang 1982.

Ufficio per i Rapporti Culturali con l'Estero della Repubblica Popolare Cinese 1993

Ufficio per i Rapporti Culturali con l'Estero della Repubblica Popolare Cinese [中华人民共和国对外文化联络局], *Panoramica degli scambi culturali esteri della Cina (1949-1991)* [中国对外文化交流概览 1949-1991], Pechino 1993.

Mao Zedong 1965

Mao Zedong, *Sulle dieci relazioni* (1956) [论十大关系], in *Opere scelte di Mao Zedong* [毛泽东文集], vol. 5, Pechino 1965, 285.

Mao Zedong 1966a

Mao Zedong, *Discorso al Simposio di Yan'an sulla letteratura e l'arte* (1942) [1942在延安文艺座谈会上的讲话], in *Opere scelte di Mao Zedong* [毛泽东选集], vol. 3, Pechino 1966, 812.

Mao Zedong 1966b

Mao Zedong, *Sul governo unito* (1945) [论联合政府], in *Opere scelte di Mao Zedong* [毛泽东文集], vol. 3, Pechino 1966, 1032.

Mao Zedong 1966c

Mao Zedong, *Nuova Democrazia* (1940) [新民主主义论], in *Opere scelte di Mao Zedong* [毛泽东文集], vol. 2, Pechino 1966, 667.

Ruan Rongchun, Hu Guanghua 2005

Ruan Rongchun, Hu Guanghua, *Storia dell'arte cinese moderna* [中国近现代美术史], Tianjin 2005, 280.

Sullivan, Michael 2013

Sullivan, Michael, *20th Century Chinese Art, and Artists* [20世纪中国艺术与艺术家上], Shanghai 2013, 246.

Sun Lijun 2018

Sun Lijun, *Storia dell'animazione cinese* [中国动画史], Pechino 2018.

Wu Songdi 2008

Wu Songdi, *Going Global: uno studio storico sulla partecipazione della Cina alle prime fiere mondiali, incentrato sulle antiche pubblicazioni doganali cinesi* [走向世界：中国参加早期世界博览会的历史研究-以中国旧海关出版物为中心], Shilin [史林] 2008.

Wang Ting 2021

Wang Ting, *Il consenso contro l'occidentalizzazione nello scambio artistico sino-giapponese del XX secolo: L'esposizione congiunta sino-giapponese di pittura (1921-1931)* [20世纪初中日美术交流中的反西化“共识”-以“中日绘画联合展览会”1921-1931为中心], Tesi di Master, Accademia d'Arte di Nanchino [南京艺术学院硕士毕业论文], Nanchino 2021, 65.

Wang Yang 2013

Wang Yang, *La corrispondenza privata di Zhang Xiaogang e Li Xianting nel 1992*, in *Passaggio alla storia: 20 anni di Biennale di Venezia e arte contemporanea cinese* [历史之路威尼斯双年展与中国当代艺术20年], Pechino 2013, 23.

Wu Zuoren 1978

Wu Zuoren, *Vedere la mostra sui dipinti di paesaggi rurali francesi del XIX secolo* [看法国十九世纪农村风景画展], "Quotidiano del Popolo" [人民日报] (1978).

Xiao San 1953

Xiao San, *La visione di Gorky dell'estetica* [高尔基的美学观], Shanghai 1953.

Xu Liyi et al.1997

Xu Liyi et al., *Enciclopedia dell'editoria cinese. L'attività editoriale a Shanghai* [中国出版百科全书,上海市的出版事业], Taiyuan 1997, 31.

Zhang Minghu 2009

Zhang Minghu, *Eventi importanti 1985-1986* [1985—1986重要记事], "Rete di Notizie d'Arte Cinese", dicembre 2009, <http://www.99ys.com/home/1970/01/01/08/83590.html>.

Zhao Chunsheng 1999

Zhao Chunsheng, *Caratteristiche del pensiero e della pratica di Zhou Enlai sullo scambio culturale tra Cina e Paesi stranieri* [周恩来中外文化交流思想与实践的特点], "Rivista del Collegio Normale di Huaiyin" [淮阴师范学院学报] n. 1 (1999), 117.

Zhou Yang 1957

Zhou Yang, *Vita ed estetica di Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky* [生活与美学], Pechino 1957.

English abstract

The history of Chinese exhibitions abroad, primarily organized after the modernist period, reflects the interplay between Western influence and the marginalization of Chinese art in its historical and social trajectory. Beginning in the early 20th century, contemporary Chinese art—shaped by modernist thought and Western trends—found increased visibility outside China, where exhibitions became vital platforms for Chinese artists to engage with global audiences. A recurring theme in these exhibitions has been China's response to Western influences, particularly how national and local cultures adapt to global trends. This research divides the history of Chinese art exhibitions abroad into three phases: the Republican period (1912–1948), the founding of New China (1949–1978), and the Reform and Opening-up era (1978–present). For each phase, it examines the historical-social context, key exhibitions and their impact, and the representation of Chinese culture. Representative exhibitions were selected based on their cultural significance, academic value, and influence. The study aims to provide a comprehensive overview of the evolution of Chinese participation in international exhibitions across these three phases.

keywords | Chinese exhibitions; Western influence; Marginalization; Contemporary Chinese art; History of exhibitions

Traiettorie di anime nomadiche

Una lettura della mostra "Uzbekistan, l'Avanguardia nel deserto" (Venezia-Firenze 16 aprile – 8 settembre 2024)

Mattia Angeletti, Christian Toson



1 | Allestimento della mostra veneziana.

Il viaggio non può che essere raccontato attraverso il viaggio.

Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore*

Presentazione

Questa lettura è da percorrere come una prosecuzione del viaggio sulla rotta proposta dalla mostra "Uzbekistan: l'Avanguardia nel deserto", da poco conclusasi negli spazi espositivi di Ca' Foscari a Venezia e di Palazzo Pitti a Firenze. E – come viaggiatori – erano i visitatori, trasportati verso e attraverso luoghi tra l'immaginario e il reale nel *luogo diffuso* che corrisponde

al Turkestan dei primi tre decenni del Ventesimo secolo: una dimensione non solo geografica, ma anche artistica, storica, antropologica e politica, lontana e densissima nella sua stratificazione culturale. La mostra – promossa e sostenuta dalla Fondazione Uzbekistan Cultura, e curata da Silvia Burini e Giuseppe Barbieri, direttori del Centro Studi sull'Arte Russa (CSAR) dell'Università Ca' Foscari Venezia coadiuvati da un prestigioso comitato scientifico internazionale – ha voluto raccogliere le eterogenee esperienze di artisti che nel XX secolo, per nascita o elezione si sono trovati a lavorare nella zona del Turkestan sovietico, pressappoco corrispondente oggi all'area tra Uzbekistan, Kazakistan, Kirghizistan, Tagikistan e Turkmenistan.

Come spesso capita nel visitare un'esposizione di valore e ben allestita, si aprono nuovi orizzonti e spazi di pensiero, e la sua descrizione diviene soggettiva ed esperitiva. Seguendo Eric Leed ne *La mente del viaggiatore* quando scrive "la singolarità delle esperienze non è riducibile a un racconto unificato, si può catturare la portata del fenomeno necessariamente per frammenti" (Leed [1991] 1992, 28), si propongono qui, in forma di recensione *sui generis*, due esperienze di viaggio, due traiettorie, per restituire la ricchezza dell'esperienza della *Avanguardia Orientalis*.

I. Moti e prospettive della cultura sovietica nel primo Novecento

L'operazione svolta dai curatori, fra i numerosi temi affrontati, permette di indagare sul viaggio artistico in una privilegiata doppia prospettiva. Da un lato abbiamo la figura dell'artista nomade in tutte le sue declinazioni (come si evincerà in seguito), dall'altro, e questo rende la mostra unica, lo scontro fra lo sguardo tipico della stanzialità verso un mondo che è stato plasmato dalle società viaggianti, secondo l'accezione che lo storico e filosofo Eric J. Leed fa nel suo volume *La mente del viaggiatore* dedicato alla storia del viaggio (Leed 1992 [1991], 277-322). Leed, nel capitolo dedicato alle società viaggianti, descrive in una prospettiva storica il rapporto fra quelli che definisce i gruppi sociali mobili e quelli stanziali. Quello che ci interessa in questa sede nella lettura di Leed è la sostanziale difficoltà che le società stanziali hanno nel raccontare le società viaggianti, e la profonda duplicità dei valori che da queste vengono attribuiti: selvaticità/indipendenza, bellicosità/autosufficienza, povertà/ascetismo (Leed 1992 [1991], 279-281), che sembra pienamente rispecchiarsi anche nella nostra lettura di questa singolarità temporale descritta nell'esposizione.

La mostra sulle avanguardie in Uzbekistan ci permette di calare questi grandi temi nel contesto della rivoluzione bolscevica e del socialismo che arrivano dalle grandi città europee in uno degli angoli più remoti del cadente impero zarista. Il tema storiografico politico dell'incontro-scontro fra comunismo e nomadismo si sta sviluppando in questi anni (si vedano, ad esempio, gli studi relativi a diverse società nomadiche nelle aree di influenza sovietica a partire da Morozova 2009, cfr. Donert 2017; Thomas 2017 e Thomas 2018; Cameron 2018; Žanbosinova 2021), e che, prima di questa mostra, mancava di un approfondimento significativo anche nel campo della storia dell'arte. Seguendo la lettura di Leed, anche in questo caso emerge il contrasto fra la purezza del nomade, per sua natura privo di un vero capitale, e la sua totale inaffidabilità come cittadino costruttore di un nuovo ordine, estraneo tanto alle logiche del ca-

pitalismo quanto a quelle del comunismo. A partire dalle letture dei dipinti esposti in questa mostra, vorremmo provare a tracciare un percorso che descriva, rispetto alla distanza geografica e soprattutto culturale, l'attività del fare arte e curarla nel deserto, in un luogo dove società viaggianti e stanziali coesistono da secoli.

La mostra ha il vantaggio, rispetto ad altri fenomeni, di descrivere due aspetti della mobilità nell'arte: da un lato tratteggia la parabola e l'itinerario di anime nomadiche e il loro intrecciarsi nei rispettivi reciproci moti centrifughi, dall'altro questi sono moti sono agiti in uno spazio policentrico in bilico fra le fascinazioni per un Oriente metafisico e le influenze provenienti dalle grandi capitali europee (Misler 2024, 89).

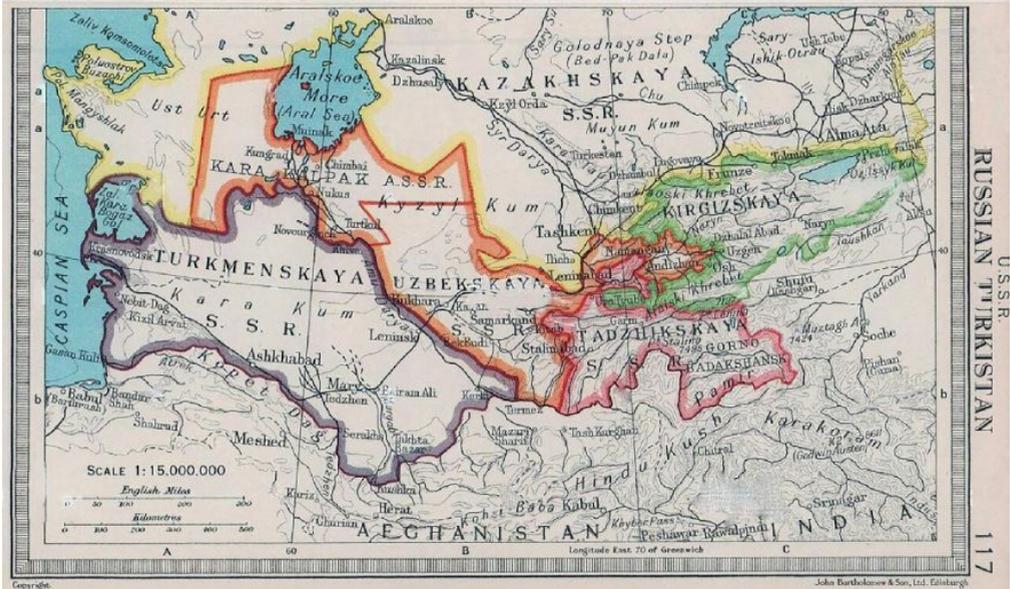
1.1. Le collezioni

Testimonianza fisica, e a tratti quasi archeologica, di queste traiettorie collidenti sono i 150 dipinti e 22 manufatti di varia natura (esposti per la prima volta in Italia) provenienti dal Museo d'Arte Moderna di Tashkent e dal Museo Statale delle Arti del Karakalpakstan nella città di Nukus, in Uzbekistan. Due collezioni che provengono dallo stesso paese, ma che sono estremamente distanti fra loro sia in termini di spazio fisico, che nel modo in cui si sono formate sancendo l'urgenza curatoriale di porle a sistema e in un rapporto sinergico rispettandone la natura dell'una, per così dire, di raccolta d'arte di e per lo Stato, e dell'altra, invece, di enciclopedica collezione di un artista, burocrate "eretico" e ricercatore visionario.

La collezione del museo di Tashkent (*O'zbekiston Davlat San'at muzeyi* – da qui ODSM) (Ovčinnikov 2024, 171-179) rappresenta un esempio paradigmatico nella creazione di un museo statale, fortemente voluto dal Dipartimento delle arti visive del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (*IZO Narkompros*). Questo ente mirava a distaccarsi dalle logiche elitiste del collezionismo privato, promuovendo un'arte accessibile a tutti come strumento educativo per formare un uomo nuovo su scala eurasiatica, unendo periferie e centro in una dialettica culturale comune. Il museo, inaugurato il 19 aprile 1918, solo sei mesi dopo la Rivoluzione d'Ottobre, fu istituito dal Sovnarkom del Turkestan, con l'espropriazione della dimora del granduca Nikolaj Konstantinovič Romanov, che ospitava una ricca collezione privata di arte russa e europea.

Sotto controllo governativo, le collezioni museali rispecchiano un settantennio di politiche educative e culturali sovietiche. Queste sono una combinazione del nucleo originario della collezione imperiale e delle opere raccolte dal 1918 al 1920 su impulso dell'*IZO*, iniziando con 1926 opere di 415 artisti. A partire dal 1921, grazie all'impegno di Viktor Midler e al dialogo con il direttore dell'Ufficio Centrale Musei Aleksandr Rodčenko, si costituì un nucleo di opere di artisti affermati, tra cui Čekrygin, Ekster, Kandinskij, Popova e Rodčenko, insieme a nomi meno noti come German Fëdorov e Nikolaj Krymov.

La collezione del museo del Karakalpakstan (*I.V. Savitskiy atındağı Qaraqalpaqstan kórkem-óner muzeyi* – da qui SQKM), invece, è un prodotto singolare, frutto della personalità di spicco di Igor Savickij che lo ha costituito (ed ora ne porta il nome) – in un contesto par-



2 | Mappe del Turkestan prima e dopo la Rivoluzione.

ticolare come quello della remota regione del Karakalpakstan, ai margini del lago d'Aral – favorito dalla condizione defilata di una piccola amministrazione all'estrema periferia dell'impero sovietico, che raccoglie opere di artisti eccentrici nelle sale di quello che ora viene soprannominato dalla stampa come il “Louvre delle steppe” (definizione coniata da Suzanne Moore; cfr. Moore 2019).

La mostra già in questa prima scansione si è profilata e delineata come una stratigrafia complessa di un muoversi umano e d'opere su cui sono vertuti i rapporti fra quella che viene definita “periferia” – in questo caso il grande spazio geografico del Turkestan, il deserto, la Via della Seta – e i “centri”, ovvero Mosca, San Pietroburgo, Parigi, le città dove hanno viaggiato e si sono formati molti degli artisti esposti (per la descrizione di questa particolare condizione si veda il saggio di Bowlt 2024, 115-121). Questo alternarsi di azioni centrifughe e centripete riassume la natura conflittuale fra il centro e la periferia, costante storica nella cultura russa; questa caratteristica, probabilmente, nonostante sia origine di dialettiche polemiche continue, ha concorso al rendere le arti e le lettere energiche e vitali, influenzate dal secolare dibattito fra occidentalisti e orientalisti: per i primi lo sguardo si è rivolto verso l'orizzonte del milieu europeo, per i secondi nell'interesse verso una tradizione eurasiatica di matrice orientale (cfr. Trubeckoj [1920] 2021).

I.2. Il contesto storico del Turkestan a cavallo della Rivoluzione

Questa dialettica polare del tutto insita nella cultura russa, che per tutto il secolo precedente aveva visto lo scontro fra orientalisti e occidentalisti, finalmente trovava nel *cronotopo* del Turkestan post-rivoluzionario il campo per risolversi e aprire un nuovo e innovativo capitolo della storia culturale. I *Maestri dell'Oriente*, provenienti dall'Asia Sovietica e dalla Russia Europea, non operarono tutti in Uzbekistan, di cui la capitale Tashkent andava affermandosi come centro di primo piano, ma ne furono tutti influenzati, ognuno in un modo personale e più o meno profondo, facendo parte di un entusiasmo creativo volto alla costruzione di un nuovo linguaggio che, come affermato dai curatori, possedesse grammatica e sintassi autonome, e che giustifica la loro inclusione nella sfera delle Avanguardie di inizio secolo.

A fare da tratto d'unione fra le opere di questa fase (1917-1934 ca.) ci sono due elementi. Da un lato i cambiamenti politici che hanno spazzato l'Asia Centrale (allora ancora designata con il termine imperiale Turkestan, reso nel 1917 una Repubblica Federativa Sovietica, si veda Bower 2002, pp. 152-164; Khalid 2015) nel corso degli anni Venti e Trenta con la frammentazione nelle repubbliche sovietiche degli *Stan*, la nascita dei Soviet, la collettivizzazione, la modernizzazione e l'industrializzazione nel programma comunista di costruzione di un mondo nuovo, i cui confini fisici vennero definiti solo nel 1936 con l'annessione da parte della RSS Uzbecka (istituita nel 1924) della Repubblica del Karakalpakstan. I temi della pittura di questi anni sono quelli della denuncia sociale incoraggiata dalle trasformazioni politiche, la celebrazione dei progressi delle città, della nuova figura eroica del lavoratore socialista (si veda, ad esempio, gli scultorei posatori dell'acquedotto nel dipinto di Nikolaj Karachan). Quella che viene a instaurarsi è infatti una logica spiccatamente artistica e internazionalista (Burini 2024,

34), con la costituzione di vere e proprie scuole d'arte sul campo, a diretto contatto con la realtà locale ai fini di una radicale trasformazione culturale.

Dall'altro, invece, e questo ha reso la mostra particolarmente interessante, lo scontro-incontro della modernità con la storia e la cultura millenaria e variegata, profondamente radicata nel luogo, e, più che in altri luoghi, forte. Se volessimo riprendere il fenomeno da una lettura marxista, questa *luce del deserto*, come la chiamano più volte artisti e critici, ovvero la cultura dei vari popoli che vivono nel deserto uzbeko, dovrebbe essere al più una *sovrastuttura* sulla quale si vuole imporre un'egemonia culturale, ma che invece, come pare evidente in questa mostra, sembra essere piuttosto la vera *struttura* sulla quale si innesta la cultura sovietica locale, producendo una delle più straordinarie esperienze artistiche del Novecento (sul problema della mediazione dei concetti marxisti di sovrastuttura applicati all'arte, si rimanda alla lettura di Puppi 1976). È così che si vedrà, in mezzo agli elettrodotti e alle dighe, le carovane dei cammelli, le cupole sotto il sole abbagliante di Khiva, interpretate in modi sempre nuovi dagli artisti, locali e importati, in un dialogo paritario e propositivo.

La mostra offre pertanto un esempio vibrante di un itinerario che sfugge dalla fissità di un paradigma e di uno schema prestabilito, e offre la possibilità di assistere a un continuo dialogo che si snoda fra le sale delle esposizioni, permettendo al visitatore di essere spettatore partecipe di una dialettica che, lungo il percorso della mostra e le pagine del catalogo, si fa atlante e rotta della complessità esperienziale e visiva. Nelle sale sono esposti i più importanti esponenti di questa produzione, fra i quali le figure nodali di Aleksandr Nikolaevič Volkov e Robert Fa'k, e Ben'kov, Isupov, Karachan, Kašina, Kazakov, Korovaj, Kurzin, Lysenko, Usto Mumin, Tansykbaev, Tatevosjan e Ufimcev fianco a fianco con i nomi più noti dell'Avanguardia come Ekster, Popova, Pestel', Lentulov, Udal'cova e altri grandi maestri come Vasilij Kandinskij ed Aleksandr Rodčenko. Questi ultimi, tuttavia, non assumono un ruolo predominante, ma al contrario, sembrano quasi più deboli, inseriti nel contesto dell'*Avanguardia Orientalis*, a dimostrare come la questione fra il centro e la periferia spesso dipenda solo dal sistema di riferimento che si desidera scegliere.

I.3. Geografie culturali

Il Turkestan, nelle particolari condizioni successive alla Rivoluzione, poteva essere considerato un luogo "primordiale", nonostante fosse già attraversato all'interno da una embrionale dialettica fra riforma (religiosa, culturale e sociale) e tradizione, che ebbe – per la prima istanza – come attori fondamentali i cosiddetti giadidisti, come evidenziato nelle monografie di Brower, 2002 e Sartori, 2003. Questo lo rendeva un luogo ideale da "ricostruire" per i sostenitori di entrambe le correnti sopracitate, e si configurò come un laboratorio di profonda e originale elaborazione delle esperienze d'avanguardia, sintetizzate dalla curatrice Silvia Burini con il termine *Avanguardia Orientalis* (e non russa o sovietica), racchiudente la complessità d'esperienze differenti dall'intrinseca frammentarietà stilistica e tecnica, lette onde trarre da questa contraddittoria e nomadica disomogeneità ricchezza visiva e concettuale (Burini 2024, 25-41). Il fenomeno descritto, nella sua definizione e sviluppo, è stato delineato come

un momento storico prolungato e complesso, frutto della notevole intersezione di attori e piani temporali, ai quali si legano riferimenti culturali la cui pluralità rende la sua catalogazione non immediata. Davanti a un'intrinseca frammentarietà stilistica e tecnica, il legame e l'unitarietà è dettato soprattutto dagli intrecci biografici, dalle reciproche influenze e maestri comuni.

La genesi di una tradizione artistica moderna nel Turkestan affonda le proprie radici nei viaggi intrapresi da artisti accademici europei sul finire del XIX secolo (per quanto concerne il processo di colonizzazione ed insediamento della regione e l'approccio etnografico ad essa si rimanda a Brower 2002, Khalid 2015 e Sartori 2003; per i viaggi degli artisti Burini 2024, 25-27). A partire dal 1870, un contingente di pittori occidentali si avventurò in un percorso esplorativo verso una terra evocata come mitica, ammaliante, quasi immutabile nel tempo e nello spazio. Questo viaggio, tuttavia, trascese la dimensione geografica, acquisendo le sfumature di un attraversamento intellettuale verso un "altrove" culturalmente codificato. Questi artisti portarono per la prima volta nel contesto turkestanico la tecnica pittorica del cavalletto, che fino ad allora non aveva trovato posto nella cultura visiva locale. Tuttavia, la loro visione restava intrisa di un distacco osservazionale, per cui il Turkestan si profilava come uno spazio etnografico ed esotico, un'ambientazione fissa di costumi e tipi umani osservati secondo parametri rigidi e principalmente descrittivi.



3 | Ivan Kazakov, *Studio di uzbeko*, 1900 ca., olio su tela, Tashkent, ODSM.

Emblematico in tal senso è il viaggio di Ivan Kazakov, giunto nel Turkestan dalla Russia europea nel 1905 (Burini 2024, 26). In fuga dalle rigide repressioni seguite al fallimento dei moti rivoluzionari di quell'anno, Kazakov si avvicinò a questa regione e ai suoi abitanti con l'occhio distaccato e critico di chi voleva denunciare condizioni di arretratezza e povertà e, sebbene affascinato dall'architettura, dai motivi decorativi e dai tessuti locali, l'artista rimase vincolato a una rappresentazione in cui mancava un'autentica sensibilità verso il riconoscimento e la conservazione culturale.

Successivamente a questo primo contatto si può riscontrare la prima formazione dell'*Avanguardia Orientalis* nella seconda metà degli anni Dieci del XX secolo con nuove condizioni (Brower 2002, 126-144; Khalid 2015) favorevoli all'insediamento di elementi di diversa etnia e provenienza, formati sul solco dell'Avanguardia russa. Fattori di un'inedita operazione di contaminazione fra il linguaggio di derivazione europea e in generale modernista con la tradizione culturale locale, gli artisti iniziarono un processo capace di rileggere in un'ottica – finalmente partecipata – gli elementi cardine della tradizione orientale quali il colore (con annesse simbologie) e l'ornamento. Mezzi espressivi grazie anche ai quali poter costruire e



4 | *Kok koilek*, ricamo su tessuto di cotone, Nukus, SQKM.

veicolare una nuova arte autenticamente moderna e legata al luogo, e allo stesso tempo capace di rivolgersi a un orizzonte più ampio, aperto alla sensibilità di uno spazio transnazionale frammentario e unito culturalmente dalla fede musulmana (Burini, Tregulova, Mislér, Bowlt 2024).

Compare un sistema dinamico in costante evoluzione e movimento, un organismo, imperniato sul dialogo fra sintassi e lingue differenti e basato sul trasferimento di sistemi culturali su un doppio binario di condivisione, segnato anche dall'insita volontà degli artisti di relazionarsi in un modo nuovo e più consapevole con il Modernismo del XX secolo (cfr. l'intervista alla curatrice Burini in Villa 2024). Infatti, per costoro l'Occidente non è più solo il punto di fuga verso il quale orientare la propria ispirazione formale della raffigurazione, ma un polo critico sul quale misurare la propria autonomia creativa. L'altro polo è l'Oriente, seguendo la dottrina impostata dai neo-primitivisti (Burini 2024, 29) che vedevano nello spazio eurasiatico a Est la scaturigine dei valori artistici di un Occidente, che poteva essere riletto opponendogli la purezza incontaminata e rinnovatrice di uno spazio dal quale risvegliare una memoria millenaria, da flettere e rimodulare secondo la sensibilità e le esigenze dell'età delle masse.

I.4. Alterità e olobionte

l'esposizione celebra l'interconnessione di luce, suono, visione e verbo in un'unione indissolubile che plasma un nucleo coerente e pulsante, animato da un movimento perpetuo che favorisce un dialogo reciproco e ridestante, mirato alla rinascita di un luogo inclusivo e aperto. Il luogo diviene tessuto, materia viva che invita il singolo ad inserirsi nell'intreccio, arricchendo con la propria trama quella collettiva. Emblematica, in tal senso, è la presenza di tessuti autentici, contraltare a quelli dipinti, in una continua rifrazione estetica e simbolica che rigenera capi e drappi iconici dell'Asia Centrale, come i *chapan* e gli *Šoi*, ritratti nelle opere di Volkov, Tansykbayev, Karachan e Kurzin, trasportati dall'immaginazione in un respiro quasi desertico, che si fa rinnovato simbolo. L'alternanza fra manufatti e opere si configura come una continuità logica che lega la stoffa alla tela, tessendo una trama raffinatissima di motivi che riecheggiano l'astrattismo ancestrale delle steppe e una cosmica tensione di insieme. È qui che si coglie una fusione inedita di piani, in incessante mutamento, laddove dimensione reale e immaginazione trovano una sintesi in perpetua ridefinizione.

L'avanguardia è presente e vibrante, ponendo un quesito cruciale allo spettatore: quali dispositivi adoperare per esplorare una nuova spazialità? Il movimento, ancorché fissato, non si consuma finché il linguaggio da esso veicolato è accolto da un interprete capace di penetrarne il senso profondo. La sfida curatoriale ha poggiato sul disegno di uno spazio rigoroso, destinato a un fruitore affrancato da pregiudizi e in contatto con una cultura altra, priva di mediazioni familiari. Il percorso sensoriale e tattile invita il visitatore a una sospensione meditativa, in un limbo di luminosa suggestione, permettendogli di sfiorare le orme di civiltà lontane, percepirne il respiro e scorgere forme e cromie in una chiave primigenia e condivisa.

Le scelte luministiche e l'allestimento si sono configurati come strumenti d'integrazione percettiva, stimolando un momentaneo radicamento e liberando la fruizione dall'inerzia del *white cube* verso una dimensione d'arte totale e immersiva. L'immaginazione, così, non cede alla nostalgia, ma diviene spazio virtuale dinamico e progressivo, sostenuta dall'impiego di tecnologie informatiche, che garantiscono una ricezione elastica e interattiva. In tale contesto sospeso, il pixel si trasmuta in granello di sabbia, la virtualità si fonde con la materia esposta, le superfici si emancipano dalle cornici, fondendosi con la società liquida per abitare una dimensione liminale. Nelle infinite profondità immaginifiche dei paesaggi dipinti si manifesta la grandiosità di un *locus* mentale reso tangibile dall'avanzata tecnologia, che apre la fruizione alla storia, alla cultura, alla biografia e alla metafisica di una costellazione intellettuale che si espande come *olobionte culturale*, che – come l'olobionte biologico unisce macrocosmo e microcosmo in un'unità interdipendente – si configura in un ecosistema onnicomprensivo polimorfo integrato dove opere, strategie espositive e visitatori si fondono in un organismo simbiotico e dinamico.

Il visitatore si troverà calato in un Uzbekistan ben lontano dalle suggestioni paesaggistiche, ma attraversato da movimenti di modernizzazione del tutto analoghi a quanto stava accadendo nelle città più a occidente. Un caso paradigmatico è la fortuna in territorio uzbeko di

associazioni culturali (come la Arizo, i Maestri del Nuovo Oriente o la Brigata Volkov, si veda Burini 2024, 30) il cui scopo era incentrato a stimolare lo sviluppo di nuovi tipi di arti visive in piena consonanza con le tendenze costruttiviste e produttiviste che cercavano una penetrazione dell'arte nel quotidiano. Nello specifico, si entra nella produzione di arte applicata, come ad esempio l'Izofabrika costruita da Tatevosjan a Samarcanda nel 1930-1932, dove collaborarono le artiste Kašina e Korovaj, sul modello delle realtà animate da Rodčenko, dalle Amazzoni o come le fabbriche tessili Ivanov (Barbieri 2024, 217). Tutto questo, ovviamente, non poteva fare a meno di trarre risorse preziose dalle arti applicate locali, che, legate al mondo delle società nomadiche, più che in Europa, avevano mantenuto la loro forza essenziale nella vita quotidiana delle persone.

Tale momento di così intensa produzione e innovazione, come tutti gli altri movimenti di avanguardia in URSS, ebbe termine a causa dell'imposizione negli anni Trenta del Realismo Socialista. Non tardarono ad arrivare le accuse di formalismo ad avanguardisti eterodossi come Volkov, Ufimcev, Nikolaev e Karachan, da parte degli stessi compagni di "brigata" (come ad esempio l'attacco via stampa di Kašina al maestro Volkov; cfr. Kašina 1937), segno della chiusura di un'epoca a causa della censura/autocensura che giungeva inesorabile anche nella zona periferica.

Alla luce di questo inquadramento storico, risulta evidente quanto sia complesso riuscire a trasmettere la nomadicità di queste esperienze attraverso l'allestimento museale, che è un prodotto tipico delle nostre civiltà stanziali. In che modo allestire i diversi piani del viaggio in modo da renderli leggibili, permettendo di comprendere, come direbbe Leed, l'alterità, ma senza addomesticarla (Leed [1991] 1992, 264; si veda, inoltre, Barbieri 2024).

La mostra sembra concentrarsi sul quesito di come confrontarsi con l'alterità e le dinamiche fra marginalità e centro. Varcando la soglia, lo spettatore abbandona la concezione spaziale convenzionale per immergersi in un universo culturalmente pregnante e intriso di estraneità. La sfida ambiziosa che la mostra si pone è quella di interpretare lo sguardo nomadico, attraverso il racconto delle anime viaggianti, in un'esposizione che assume essa stessa il carattere del vagare in uno spazio privo di orizzonti delimitati.

II. Percorsi

Seguire nel deserto le orme di coloro che lo hanno attraversato è un'operazione complessa ed è difficile non perdersi, non ritornare sui propri passi, non ritrovarsi. Le biografie dei protagonisti di questa esplorazione esteriore e interiore seguono meandri suggeriti dalle possibili associazioni di senso date dalla collocazione delle opere negli spazi espositivi e la presenza di un percorso a sale comunicanti che, trasponendo nello spazio il processo mentale di un flusso di coscienza, offrono la possibilità di intraprendere più percorsi, più vie, seguendo direttrici che si intersecano e offrono la scelta di un possibile proseguo ampliando la sensazione di penetrare l'anima policentrica di un fenomeno sfaccettato, composito ed inesauribile di significati.

Peregrinando per le sale si percepisce costantemente la sensazione dell'ignoto e la percezione della presenza di qualcosa di intangibile e invisibile, oltre l'orizzonte della rappresentazione artistica. Si rafforza la percezione di come la ricerca degli avanguardisti sia quella di uno spazio interiore nuovo, inedito, il quale sia a sua volta però illuminato dall'autenticità, dalla tradizione silente di una cultura che apre le porte ad uno spazio mistico e intimo dove la sensibilità può riscoprirsi illuminata di un colore primitivo, puro ed intenso, a illuminare quello stesso pregresso del quale questi pellegrini militanti sono incarnazioni. La logica e il materialismo si disperdono innanzi l'indicibile, e lo sguardo, da catalogatorio e scientifico, deve mutare in contemplativo. Seguendo il binario dell'emozione si ritrova, seppur a volte solo momentaneamente, il proprio porto sepolto, fonte d'appagamento di anime tumultuanti e in rivoluzione permanente. La semantica delle opere non può fare altro che adeguarsi alla complessità delle rifrazioni di un orizzonte fisso sino poi a immergersi nella sua linearità, capace però di accogliere l'insieme integrale delle declinazioni semplificandole in un suono, un colore, una luce che lascia esterrefatti, senza parole. La traiettoria di più generazioni, unite dalla comune radice formativa e attraversate dalla violenta rincorsa del progresso, si infrange nell'atavismo con il quale ci si può solo che rimescolare simbolicamente e simbioticamente tradurre l'immutabile con le parole del nuovo facendo acquisire al moderno la profondità dell'antico: il treno ha incontrato il cammello.

Nei prossimi paragrafi si cercherà quindi di proporre delle letture, che, a partire da singoli nuclei biografici, consentano di avere una panoramica dei temi della mostra, mettendo in luce i variegati intrecci dell'*Avanguardia Orientalis*, mentre le immagini scorreranno in chiusura al testo come piccole gallerie.

II.1. La Brigata Volkov: Volkov, Tansykbaev, Karachan, Šigolev e Podkovyrov

Punto di partenza è Aleksandr Nikolaevič Volkov (1886-1957), figura centrale della mostra, il cui percorso biografico rappresenta un ponte tra il decorativismo dell'Asia Centrale e le avanguardie post-impressioniste europee (si rimanda a Bellingeri, Manfredi, Sarcia 1998). Originario di Fergana, in Uzbekistan, Volkov non fu solo artista, ma simbolo di una sintesi di influenze che segnarono profondamente la sua generazione, formando i giovani Tansykbaev e Karachan; la sua esistenza si delineò attraverso traiettorie centrifughe e centripete, intrise di una dialettica che lo portò a navigare tra le immensità delle steppe e i grandi centri metropolitani, dove ricevette una solida formazione accademica a San Pietroburgo, con un confronto diretto con Nikolai Rerich, e successivamente a Kiev, dove frequentò i corsi di Mikhail Vrubel.

L'interesse di Volkov per il cubismo francese, in particolare per Georges Braque, si rifletté in opere emblematiche come *Carovana di cammelli* (1917) e *Il suono delle campane dei cammelli* (1917-1920): questi dipinti, dal forte richiamo musicale, non solo dimostrano la maestria tecnica dell'artista, ma mostrano anche una reinterpretazione della sua terra natale attraverso una lente modernista [Fig. 5]. Tornato in Oriente, la sua opera emerse come un tessuto di colori accesi e meditativi, in cui il ritmo di movimenti identici attraverso i secoli,

riscoperti nella loro frammentarietà, si ricompongono in una trama di forme basilari, creando l'immagine di un *topos* in perpetuo movimento.



7 | Ural Tansykbaev, *Autunno cremisi*, olio su tela, 1931, Nukus, SQKM.

Oltre ad essere pittore si rivelò anche fautore di un attivismo condiviso da intellettuali e artisti, promuovendo una valorizzazione autentica delle radici culturali (*korenizacija*) (Barbieri, Burini 2024, 16): attivo in gruppi come l'ACHRR (Artisti della Russia Rivoluzionaria) e i *Maestri del Nuovo Oriente*, fondati nel 1927, e insegnante presso la Scuola Uzbeka di Belle Arti per trent'anni, Volkov contribuì alla creazione della Brigata Volkov, un'organizzazione militante destinata a promuovere una modernità legata alle tradizioni culturali locali con l'obiettivo di immergersi in esse e integrarsi promuovendo l'evoluzione delle masse uzbeka dalla loro arretratezza materiale, preservando al contempo la loro grandiosità morale, i costumi e l'ambiente.

La peculiarità di Volkov e dei suoi allievi si manifestò nei tratti figurativi innovativi, i quali coniugarono la volontà industrializzatrice sovietica con la soggettività di una realtà da preservare.

Le raffigurazioni del lavoro nei campi e le figure umane semplificate in strutture di solidi elementari trascendono il mero valore documentario e militante, aprendo spazi di riflessione su universali che l'isolamento periferico amplificava. In *Raccolta del cotone* [Fig. 6], la figura mobile del lavoratore si contrappone all'arcaico carretto, simbolo di un mondo ancora intatto, caratterizzato da architetture tradizionali e *chapan*, in un'epoca non ancora dominata dai *kombinat* e dai vasti campi di cotone. I suoi allievi, tra cui Tansykbaev, Karachan, Šigolev e Podkovyrov, rielaborarono il suo insegnamento, introducendo nuove visioni nel panorama artistico; in particolare, le traiettorie dei primi due, entrambi di origine allogena, risultarono emblematiche.

Tansykbaev, originario di Tashkent, trasse ispirazione dal suo soggiorno a Mosca nel 1929, dove si confrontò con le opere di Gauguin, Matisse e Derain; questo influsso si rifletté al suo ritorno, quando dipinse opere come *Autunno cremisi* (1931) [Fig. 7] e *La strada* (1935), che esplorano la realtà attraverso una tavolozza dai toni caldi. La monumentalità delle sue composizioni contribuisce a velare di poesia i rigidi schemi dell'avanguardia, conferendo alla semplificazione primitivista una dimensione non solo formale, ma anche ideale, come dimostrano i ritratti di figure e scene quotidiane, ad esempio *Ritratto di uzbeko* (1934) [Fig. 8]. Qui, i tratti somatici si fondono con la morfologia e la cromia del paesaggio, creando un'intima connessione tra il *genius loci* e il suo abitante, evidente anche in piccoli disegni come *In una moschea* (1934) e *In fila per il latte* (1932). Karachan, nato in Nagorno Karabach e cresciuto nelle steppe turkestaniche, fu influenzato dalla tradizione artigianale del tappeto praticata dalla sua famiglia e dalla sua esperienza nell'Armata Rossa, dove realizzò opere di propaganda.

Questa esperienza gli conferì una visione unica, che si riflette in opere come *Costruzione di una strada* (1934) e *Posano le tubature dell'acqua* [Fig. 9], in cui la dignità del lavoro è rappresentata attraverso un sincero rapporto tra l'infrastruttura e la tradizione degli operai, che si rivelano nella loro individualità. Gli uomini e le loro storie si configurano come architravi su cui poggia la crescita della nuova società, la cui monumentalità è accentuata da una semplificazione dei corpi, trasformandoli in essi stessi infrastruttura. Qui, trattori e carri coesistono, mentre le antiche architetture con le loro cupole consentono il transito dei giovani pionieri, espressione della nuova era. In *Al Registan* (1929) [Fig. 10], Samarcanda, simbolo di un intero spazio geografico e culturale, si popola di manifestanti intenti ad ascoltare un oratore improvvisato. Le masse si fanno portavoce di una *via uzbeka* al socialismo, rispecchiando l'urgenza di una modernità che affonda le radici nella tradizione, prega in arabo, veste il *chapan* e ode il venerdì i canti del muezzin.

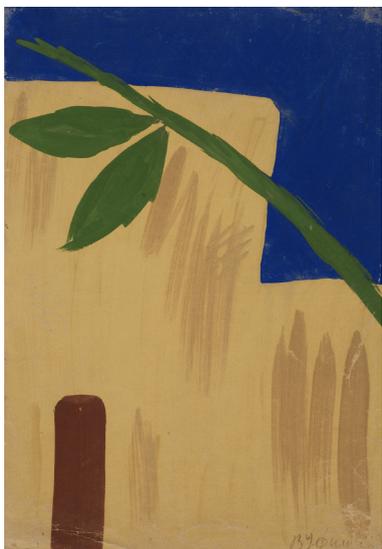
II.2. Samarcanda caput Asiae: Iusupov e Ufimcev, Kurzin e Korovaj, Ben'kov e Tatevosjan

Samarcanda, un'isola linguistica tagika all'interno dello stato uzbeko, durante il periodo in cui fungeva da capitale della RSS Uzbeka (1925-1930), si affermò come un irresistibile magnete per artisti che intrecciarono le loro esperienze e biografie con la grande città carovaniera, crocevia di culture e avanguardie. Nel drammatico e complesso rapporto tra gli individui di queste terre e le istituzioni, tanto per tradizione quanto per imposizione, si sviluppa non già una sostituzione di una cultura con un'altra, bensì una necessaria e vitale mediazione. Così si apre la sfida di superare un silenzio sterile, trasformato in un dialogo vibrante, segnato da una cosciente istanza creatrice che si equilibra col fluire imprevedibile delle esistenze. Per comprendere questi sviluppi in modo più profondo, è illuminante seguire le traiettorie biografiche di alcuni di questi artisti, ciascuno dei quali, a suo modo, ha interpretato l'incontro con Samarcanda.

Alla Brigata Volkov si affiancarono le esperienze di altri uomini, la cui erudizione si mescolò nella trasformazione di uno spazio ignoto in una costellazione luminosa. Un esempio emblematico è rappresentato dalla parabola di Iusupov, maestro anche di Karachan, il cui percorso formativo era intriso di una profonda passione per la Rinascenza italiana. Mobilitato nel 1915, giunse in quell'Oriente dove scoprì il suo personale Mediterraneo, immergendosi nella cultura locale e giungendo a restaurare le madrase e le moschee di Samarcanda. Iusupov ibridò nella sua arte, influenzata dal magistero di Vrubel', la miniatura islamica con la tradizione delle icone, conferendo ai suoi soggetti un'aura ieratica, quasi sacra, che trascende la mera rappresentazione visiva.

Paradigmatica del fermento culturale di Samarcanda è la vita di Ufimcev, kazako la cui ricerca tecnica e stilistica lo portò nel 1923 a trovare in Asia Centrale la sua personale "Roma" dai colori idealmente mediterranei (Tregulova 2024, 61). A Samarcanda, fu accolto come addetto alle belle arti, iniziando un percorso di formazione itinerante a contatto con il Futurismo di Burljuk. Incontri cruciali per Ufimcev furono quelli avvenuti a Mosca con Majakovskij e Mejerchol'd. Nella città carovaniera si aprì una nuova fase della sua carriera, caratterizzata da

paesaggi di straordinaria plasticità, permeati di “cézannismo geometrico”, in cui la linea, la macchia e il colore diventano strumenti per conferire all’immagine la sua reale integrità.



11 | Viktor Ufimcev, Casa, guazzo su carta, 1923, Nukus, SQKM.

L’opera Casa (1923) [Fig. 11], realizzata con guazzo su carta, trasforma una modesta abitazione dal tetto piano in un luogo metafisico e ideale, capace di rivelare, nella sua semplicità formale, un frammento di un Uzbekistan minore, verace e genuino, che offre un contraltare visivo ai grandi monumenti. Questa rinnovata consapevolezza fu certamente influenzata dal legame sempre più profondo con la sua nuova terra d’adozione, dove nel 1933 fu invitato a collaborare con il Teatro Hamzah di Tashkent e contribuì alla fondazione dell’Unione degli artisti dell’Uzbekistan. Il suo interesse non si limitò alla pittura di paesaggi, ma si estese anche verso un popolo e le sue arti applicate. La schematicità decorativa degli ornamenti trovava una consonanza con la sua formazione futurista; bastarono pochi ritagli di carta applicata su sabbia per restituire l’immagine ideale di una *Donna kàzàka* (post 1928), il cui assente realismo diventava una possibilità di una rappresentazione più personale della *faktura* degli abiti, rivelando una sensibilità tattile che trascende il momento presente, eternando un modello e scavalcando le barriere del

ricordo. Ufimcev rielabora il tema del deserto, non più popolato dai cammelli iconici e dalla flora caratteristica, ma come un’anima collettiva che accoglie nuovi ritmi e movimenti. In *Verso il treno* (1929) [Fig. 12], il desiderio di un nuovo ritmo emerge in una forma poligonale irregolare; qui, Ufimcev propone scorci diagonali richiamanti le avanguardie contemporanee, ma con un contenuto rinnovato. L’artista si propone di catturare un frammento di vita, il fotogramma di un treno in decelerazione, in cui una contadina, con una brocca di *kumys* (latte di giumenta fermentato), si staglia come un’epifania che fonde il quotidiano con il simbolico. Le rotaie si curvano in un’aberrazione ottica, evocando un mondo ancora al bivio tra tradizione e modernità.

Kurzin e Korovaj

Le traiettorie di Ufimcev si intrecciano con quelle di Kurzin e della sua compagna Korovaj, provenienti da Barnaul. Kurzin, insegnante presso il Vchutein (Istituto superiore artistico-tecnico), si avventurò in un linguaggio grottesco e caricaturale, influenzato dallo sviluppo dell’Espressionismo tedesco e dal maestro Korovin, mentre Korovaj subì l’impronta di Rerich a San Pietroburgo. Il loro incontro con le steppe avvenne in fasi successive, avendo Samarcanda come punto nevralgico.

Kurzin vi giunse nel 1919, durante un viaggio verso la Cina promosso dalla Società Artistica dell’Altai. Il suo gusto anti-naturalista era accentuato dalla produzione di manifesti pubblicitari

e dalla sua affiliazione a un'arte militante, che lo portò a Tashkent nel 1920. Qui, collaborò attivamente con la scena artistica emergente, contribuendo dal 1926 al 1930 all'attività collegiale dei Maestri del Nuovo Oriente. Due opere fondamentali meritano attenzione: *Il Capitale* e *Čajchana rossa* (1929) [Fig. 13; 14].

Nella prima, velata allegoria della NEP conservata solo parzialmente, si evidenziano caricature di una coppia di capitalisti, probabilmente ebrei, vestiti in abiti da sera costosi; i loro volti deformati rivelano la loro perversione morale, richiamando la Nuova Oggettività tedesca. La scena opprimente è dominata da una massa infernale di lavoratori ritratti nelle loro condizioni degradanti, in un'illustrazione che rifiuta un punto di fuga. *Il Capitale* rappresenta un trionfo della carne e dei corpi mercificati, ridotti a mera forza lavoro; l'umanità si riflette nella perversione dei suoi padroni, rendendo palpabile l'oppressione. In *Čajchana rossa* (realizzata probabilmente riutilizzando un preesistente pannello di propaganda), la satira assume toni più sottili, lasciando intravedere l'ombra opprimente dello stalinismo che costò a Kurzin cinque anni di reclusione per agitazioni antisovietiche. L'opera ritrae l'interno di una tipica sala da tè uzbeka, reso con schematicità: su tappeti colorati, uomini con *chapan* e turbante sono intenti in giochi da tavolo. Dominano l'apatia e il silenzio sonnacchioso, un mondo antico che resiste all'assalto della pianificazione statale, evocato dalla presenza di una falce e martello e dal ritratto di Lenin, elementi che creano un contrasto stridente tra la volontà di edificare un futuro industrializzato e la realtà immutabile di un passato che continua a esercitare il suo fascino.

Quest'interesse per le dinamiche dell'Asia Centrale fu condiviso anche da Korovaj, la quale, seguendo il marito, visse in Uzbekistan, collaborando all'Izofabrika e realizzando scenografie teatrali fino al suo rientro a Mosca nel 1946. Il suo "periodo uzbeko" si distinse per una serie di esperimenti tecnici, nonostante le difficoltà economiche. Korovaj, immersa in un contesto produttivo ancora alieno dall'industrializzazione, adottò uno stile personale con reminiscenze fauviste, prestando attenzione alle minoranze etniche, come nella serie dedicata alla comunità ebraica di Bukhara. Questo isolamento le permise di sottrarsi alle pressioni dell'arte ufficiale, pur seguendo, nella seconda metà degli anni Trenta, le tragiche vicende del marito, arrendendosi infine alla prassi realista imposta dal regime.

Infine, Samarcanda divenne un polo d'attrazione anche per i pittori Ben'kov e Tatevosjan, entrambi giunti nel cuore del deserto per catturare il colore della luce e il mistero di una metafisica atemporale, apparentemente ignara delle tensioni storiche che echeggiavano nelle steppe circostanti. Il russo Ben'kov, similmente a Lusupov, riscoprì in questa "Roma d'Oriente" il fascino della sua amata Italia, trovando nel paesaggio di Samarcanda un soggetto perfetto per esprimere la sua sensibilità luministica e il suo attento studio delle modulazioni cromatiche. Arrivato in Uzbekistan a cinquant'anni, nel 1929, e soprannominato "Tiziano" (Kozachenko-Stravinsky, Redaelli 2024, 255) dai colleghi per la sua maestria coloristica, Ben'kov instaurò un fecondo dialogo con Bukhara, Khiva e Samarcanda, arrivando a ridefinire il proprio stile accademico con una chiave quasi impressionista. In opere come *Strada* [Fig.

15], realizzò una delicata alchimia tra sfumature cromatiche e associazioni formali, irradiate da una luce intima e sottile. Nella sua nuova patria, Ben'kov proseguì per due decenni (1931-1949) il suo insegnamento presso l'Istituto tecnico artistico di Samarcanda, formando giovani artisti all'uso del colore e alla sua visione poetica del paesaggio.

Anche l'armeno Tatevosjan, nato a Erevan e formatosi a Tbilisi e Mosca sotto l'influenza impressionista di Korovin, trovò in Samarcanda la sede ideale per sviluppare il suo percorso artistico. Trasferitosi nel 1915, portava con sé un bagaglio tecnico e una visione che lo condussero a fondare la Scuola d'Arte e la Commissione per la protezione delle antichità. La sua relazione con il deserto si articolò in un intreccio di continui ritorni, in sintonia con il mestiere ancestrale della sua famiglia, sarti da generazioni. Fondatore nel 1930 dell'Izofabrica a Samarcanda, Tatevosjan creò uno spazio di produzione artigianale simile a un Bauhaus del deserto, dove artisti locali potevano produrre un'arte sociale, integrata con le tradizioni culturali della regione e destinata agli abitanti stessi.

Tatevosjan dedicò una parte significativa della sua attenzione al mondo degli artigiani uzbeki, catturando la dignità delle loro pose e l'eleganza del portamento in composizioni che univano l'estetica europea alla delicatezza della miniatura persiana. La sua esperienza di studio al Vchutemas come ceramista si manifestò nelle simmetrie rigorose dei suoi "tondi". Opere come *La tenda della frutta* (1928) [Fig. 16] e *Lo scriba dei talismani* (1920) [Fig. 17] rivelano la sua capacità di fondere i soggetti con il paesaggio, elevandoli a simboli di un orizzonte senza confini, immersi in un cielo che riflette la delicatezza di un'anima profonda del territorio. Così, lo scriba diventa un'architettura culturale vivente, una *moschea di carne* le cui linee ieratiche sono amplificate dagli edifici monumentali che sembrano vegliare sul suo operato. Allo stesso modo, una venditrice di frutta si fonde con la luce, trasformandosi in un miraggio del deserto; il suo banchetto diviene un'apparizione favolosa, intrisa di gialli e ocre che fanno vibrare le architetture come orizzonti sensuali. In una tela dorata come una pergamena, il corpo della venditrice emerge come una miniatura preziosa, custodita sotto l'ombrello in un'epifania di luce, simile a un'opera d'oreficeria sotto il sole zenitale.

II.3. Savickij curatore e le sue "ombre": Fal'k e Mazel, Lysenko

L'altro polo attrattivo della mostra, nel deserto sconfinato dell'Asia centrale, prende il nome di Nukus e del Museo Statale delle Arti della Repubblica di Karakalpakstan, corpo e anima del suo fondatore nel 1966, Igor' Vital'evič Savickij (per una trattazione esaustiva vedi Babanazarova 2024, 140-152). Una vita in viaggio e in movimento che rende la complessità del fenomeno dell'*Avanguardia Orientalis*. Quello di Savickij non è un percorso univoco, ma è spesso sul crinale fra schizofrenia e lungimiranza: non raccolse opere ma accolse uomini e le loro storie salvandole dalle sabbie del deserto che ne avrebbero segnato l'oblio, trovando invece in queste il proprio porto sepolto, un moto che non fu a luogo ma per luogo. Gli incontri di Savickij sono incontri con il deserto e prese di coscienza della pluralità di rotte che lo attraversavano.

Non erano solo corpi fisici e saperi a raggiungere il deserto: con le politiche culturali della nascente URSS e le confische (dalle quali sorse anche il nucleo fondativo del Museo Nazionale di Tashkent), si spedirono nelle repubbliche federate opere utili a formare i nuovi *compagni*, in un'ottica di condivisione di valori e di progresso, gettando su vasti territori l'ombra dell'anima creativa di una generazione che aveva trovato spazi diversi da quelli del deserto sui quali collocare il proprio orizzonte. Molti dipinti prodotti negli anni Venti e Trenta nelle capitali sovietiche trovarono quindi la strada delle periferie, e vennero raccolti in musei locali da direttori e curatori come Savickij.



18 | Igor' Savickij, *Una strada nella città vecchia di Khiva*, olio su tela, anni Cinquanta, Nukus, SQKM.

Nel 1956, anno chiave della storia sovietica, grazie a un clima di distensione conseguente la morte di Stalin, cominciò l'attività di raccolta: un quinquennio di sfrenato collezionismo di oggetti artistici, nel suo il ruolo di ricercatore nell'Accademia delle Scienze del Karakalpakstan a Nukus, della quale poi divenne successivamente vicedirettore – infine nel 1966 direttore del neocostituito Museo d'Arte della stessa città. Grazie all'autorità conseguita e alla relativa autonomia di cui godeva, il curatore ebbe la possibilità di tessere una ricerca autonoma e nomadica, segnata da un fervido collezionismo. Un'apolide quale Savickij aveva trovato finalmente un luogo, imprimendo alla istituzione culturale che dirigeva la sua sensibilità, e il suo *horror vacui* esistenziale, coinvolgendo i suoi collaboratori.

Nel ventennio che separa il suo incarico dalla morte nel 1984, il curatore di provincia intraprese una caleidoscopica avventura collezionistica che cominciò dalla cultura materiale e locale, archeologica e artigianale, e che si aprì agli artisti che, come il suo maestro, avevano da stranieri percorso quei luoghi.

In un lasso di tempo relativamente ristretto approdarono in quella che è tuttora un'autentica oasi delle steppe ca. 82.000 opere, testimonianze di un processo di ricerca appassionato e sofferto, il cui spettro valicava i confini delle sabbie per abbracciare tutto lo spazio sovietico. A Nukus coesistevano i manufatti indigeni e i testi visivi delle Avanguardie della prima metà del Novecento. Le opere raccolte e custodite a Nukus raccontano la creazione di un mondo nuovo dove l'innovazione coesiste con ciò che la Rivoluzione si prefiggeva di rendere un reperto. La collezione pubblica offre l'architettura vivente di un popolo, con le sue fondazioni antropologiche e etnografiche che si riallacciano integrandosi alla sua modernità, contraddittoriamente in bilico fra obsolescenza e progresso.

La collezione di Savickij, della quale si ha un piccolo ma significativo frammento nella mostra veneziana e fiorentina, si impone come il tentativo di costruire *koinè* di significati e di testi ibridi, affiancando a maestri preclari quelli che sarebbero stati dei minori dimenticabili, se essi non fossero stati raccolti e incastonati nel mosaico del dialogo. Essi sono la forza dell'esposizione sia a Nukus che in questa temporanea italiana. La comprensione e la modernità di

Savickij, soprattutto nel contesto culturale sovietico, è stata quella di illuminare attraverso la pluralità dei cosiddetti minori, lo spirito di un tempo, ridimensionando l'importanza dei capolavori. Un metodo che quindi affianca alla curatela più spiccatamente estetica la documentazione sociale e antropologica, in una stagione della cultura sovietica, a cavallo degli anni Sessanta, che cercava il *volto umano* del socialismo.

È evidente altresì l'antiaccademismo di un curatore che esplorò liberamente i prodotti culturali, lontano dalle codificazioni precostituite dei musei centrali, in base alle quali, ad esempio, la scultura o la pittura da atelier erano gerarchicamente superiori al disegno preparatorio o all'incisione. In questo era molto vicino sia ai turbini sotterranei della cultura sovietica dei suoi anni, che alle più fertili scuole di storia culturale e artistica europea maturatesi nei decenni precedenti.

Dalla mostra è anche evidente che, più prosaicamente, la ricerca spasmodica di Savickij era un tentativo di salvare dalla lotta al formalismo stalinista opere che altrimenti sarebbero state perse per sempre. Sulle pareti del museo di Nukus si rimescolano eterodossie in inedite e imprevedute associazioni che gli apparati avevano scelto di occultare.

Fal'k e Mazel

Le ombre per Savickij sono quelle di Robert Fal'k e Il'ja Moisevič Mazel. Il primo, fondatore del Fante di Quadri – gruppo d'artisti che si poneva in diretta relazione con la cultura popolare sovietica e le sue produzioni tradizionali, come vassoi e giocattoli – sfollato dal 1938 a Samarcanda al riparo delle purghe, con la sua poetica primitivista ebbe una prima possibilità di schizzare bozzetti di un macrocosmo «insopportabilmente bello fino allo strazio del cuore, allo svenimento». Trovò nuova linfa per la sua poetica affiancando l'attenzione per le periferie urbane alle terre desolate e l'ornamentalismo dei motivi architettonici islamici. La Seconda Guerra mondiale riportò nel 1942 il maestro nel Turkestan, nuovamente nel perno carovaniero che si fece scuola per gli allievi dell'Istituto Surikov, fra i quali lo stesso giovane Savickij, occupando la vecchia madrasa prospiciente al Registan. Erano gli anni di un curioso sincretismo nell'animo stesso di luoghi un tempo scuole religiose e poi istituzioni, veicolo di un verbo artistico che veniva sistematizzato e insegnato sui banchi a allievi spesso ignari delle vicende che avevano attraversato il medesimo spazio nei decenni precedenti.

Il maestro Fal'k, già docente al Vchutemas e Vchutein, si fece guida straniera nel deserto per il suo allievo, sfollato e degente anch'egli in quella città carovaniera fra il 1942 ed il 1943. In lui si riassume la parabola dei molti che avevano solcato quelle steppe e ne erano restati invaghiti, immergendosi non in mera etnografia ma in mutuo scambio con esse, ridiscutendo gli studi accademici e le esperienze pregresse.

Un segno del permanere e dell'approfondirsi di questa simbiosi si può rintracciare anche nella produzione artistica di Fal'k, quando, nel 1943 in *Sullo sfondo di un suzane* rappresentò una scena tipicamente di genere, riprodotte una figura femminile immersa in un'ambiente uzbeko segnalato da un arazzo parietale e da un variopinto *chapan*, non usando uno stantio gusto per l'esotico fatto di elementi decorativi affini a una rappresentazione antropologica, ma cercando la reciprocità con il soggetto con lo sguardo di chi si era formato in ambiente europeo, nel desiderio intimo di condividere un orizzonte comune [Fig. 19].

È da questa volontà sincretica che si dipana anche la traiettoria umana della seconda ombra di Savickij, quella di Mazel', proveniente dalla zona di popolamento ebraico di Vitebsk e allievo, come il compagno di studi Chagall, di Yehuda Pen. Dopo gli studi a Monaco di Baviera, giunse nel 1915 in Turkmenistan dove fu attratto dall'arte tradizionale del tappeto, introiettando nella sua opera la ricchezza dei colori e degli ornamenti presenti nelle tappezzerie locali fino a formulare uno "stile tappeto", codificando nelle sue miniature (delle quali alcune sono in mostra) un sistema autosufficiente di simboli e segni che guardasse non solo alla pratica tessile ma anche al "non-oggettivismo" del modernismo russo [Fig. 20].

In questa sommatoria di traiettorie incoerenti ma dense di reciproche influenze si colloca la schizofrenia motoria di Savickij, il quale da Samarcanda torna nella metropoli per ottenere nel 1946 il diploma e il riconoscimento di membro facente parte dell'Unione degli Artisti dell'URSS. Nel 1950 una nuova deviazione di rotta lo riporta nei luoghi familiari della sua formazione, rivisti sotto altra luce che non è più quella dell'"Italia d'Oriente" magica, arcaica e mitica, ma quella della vetustà della Corasmia, analizzata secondo una logica precisa, freddamente scientifica e a fini predeterminati delle spedizioni archeologico-etnografiche, volte al definire bruto e oggettivo quel colore al quale il suo occhio era stato educato sentimentalmente. Lo sguardo, ora di fotografo e illustratore, si volge invece a ciò che ormai il deserto, e quindi la memoria, ha ricoperto di oblio: i reperti, le rovine degli insediamenti urbani. Savickij, nella sua attività di pittore di scavo catturò il cordone ombelicale di un passato i cui esiti percepiva nel presente. Accettando l'incarico di seguire un'altra spedizione verso il Karakalpakstan, troverà quella terra che diverrà epicentro della sua eredità curatoriale e scientifica; perdendosi nel deserto si ritroverà finalmente al centro.

Lysenko

Il Karakalpakstan si faceva porto sicuro anche per poetiche non classificabili, come quella ambigua e beffarda di Alisa Ivanovna Poret, vicina a quella degli esponenti tedeschi della Nuova Oggettività.



21 | Vasilij Lysenko, *Il toro*, olio su tela, anni Venti, Nukus, SQKM.

Oppure l'opera di un fuoriuscito, l'autoproclamato artista e chiaroveggente Lysenko, acquisita nel 1972, che diventa l'emblema del museo e paradigma di un'attenzione profonda verso realtà ai margini e osteggiate: il *Toro*. In essa si riassume la parabola di un artista proletario (lavorò come ferroviere) vagabondo e irregolare le cui umili origini contadine non gli pregiudicarono la vicinanza e frequentazione di Malevič (presso il Ginchuk di Leningrado) e dei Maestri del Nuovo Oriente (in particolare Volkov, conosciuto nel 1924 a Tashkent) inserendosi nel tessuto artistico uzbeko come scenografo; l'esistenza di Lysenko ebbe in seguito uno snodo tragico nel 1935 quando subì l'arresto per attività antisovietica che ne segnò la psiche in una deriva mistica che ne fece perdere le tracce dopo innumerevoli tentativi di fuga dal Gulag. Il *Toro* (Burini 2024, 41) [Fig. 21] riassume questo tumultuoso vissuto caricando una delle immagini tradizionali del mondo contadino delle ricerche artistiche dei maestri, come Filonov e lo stesso Malevič, celebrando l'animale che si trasforma in un simbolo carico di una spiritualità cosmica. Lysenko sulla tela realizzò così la sua ideale seduta mesmerica (per quanto concerne il mesmerismo si veda Dimitri 2004, 17) cercando nella pittura una via di guarigione capace di evocare mediante il colore, che assurge a fluido sciamanico, il magnetismo di un animale capace di assicurargli la pace. Tematiche che chiaramente si discostavano molto dal programma di educazione nazionale delle masse, ma che proprio nel loro contrasto con l'imperante collettivizzazione dell'esperienza umana, ne diventano una straordinaria testimonianza.

II.4. Aleksander Nikolaev ovvero Usto Mumin

Aleksandr Nikolaev fu un altro irregolare che seguì un'orbita retrograda. Russo, si diplomò presso il *Vchutemas* sotto la guida di Kuznecov (maestro facente parte del gruppo della Rosa Bianca che già profetizzava un'ideale fuga a Oriente) e agli *Svomas* e *UNOVIS* presso Malevič, coltivando un forte interesse verso la pittura di icone. Questa passione per la ieraticità e l'astrazione ritrattistica gli permise di trovare una risposta al suo tormento nel blu, l'azzurro e il verde dell'arte islamica di Samarcanda che, a partire dal 1921 (quando vi giunse incaricato dal Comitato esecutivo del Turkestan di studiare la cultura locale), fu la sua residenza stabile, che gli permise di allacciare sinergie artistiche con i Maestri del Nuovo Oriente, fino al suo decesso.

Come il suo idolo Gauguin (Burini 2024, 38; Tregulova 2024, 60), Nikolaev finì per tradire, invertendolo, il compito di associare l'identità uzbeka a quella sovietica: fu invece il sovietico a farsi islamico, rinnegando le sorti progressive per una sottomissione alla spiritualità che gli parlava attraverso il colore di un sacro riscoperto. Il comunista mutò in sufi, piegando l'arte russa, i suoi interessi per il Rinascimento italiano e la miniatura, al misticismo dell'arte orientale: fu il battesimo di un uomo nuovo, pittore ora edotto e devoto al segreto dell'anima del deserto, che cambiò persino nome in Usto Mumin, il "maestro credente". Sigillando la sua rinnovata essenza nel *chapan*, riuscì ad instaurare un rapporto sinceramente intimo con il tesoro che andava scoprendo: l'arte popolare che seguendo la lezione del maestro Petrov-Vodkin si schiudeva in una sequenza di personaggi chiari, lineari e flessuosi. Opere come *Gioventù* [Fig. 22], *Giovane bagnante in una piscina con un pavone* o *Primavera* (1924) penetrarono il tabù

della tradizione dei *bači* (Kozachenko-Stravinsky, Redaelli 2024, 257) , danzatori rituali provenienti da famiglie poverissime oggetti della tratta di una prostituzione minorile legittimata e tollerata dalla religione; l'arabesco, unito all'uso sapiente della geometria compositiva, penetrarono il silenzio indicibile di quanto si desiderava occultare, nobilitandolo sensualmente in un ibrido che traeva forza dalla combinazione delle scuole italiana, persiana e russa. Gli stessi cieli, blu e senza nuvole, si caricarono di una duplice valenza descrittiva – tattile e ottica – della trasparenza dello “sposo”. Il colore si allaccia al divino, a Tengri (Misler 2024, 88), il dio blu della tradizione mongolica, padre del cielo.

Consegnando a dei giovani rei e sfruttati la dignità di sciamani, Nikolaev riannoda le loro misere vite all'assoluto, attirandosi le critiche sia dell'intelligenza sovietica che dell'aristocrazia religiosa locale (impegnata in un complesso processo di riforma interna in senso progressista e d'apertura alla modernità, come descritto in Brower 2002, Khalid 2015 e Sartori 2003), che non potevano tollerare un sincretismo che denunciava un'abitudine indicibile nobilitandone i giovani protagonisti e svelando un permanere di un vivo relitto religioso e culturale che si voleva occultare per esibire un credo religioso sui binari del progresso. Gli stessi strumenti usati dalla propaganda comunista per nobilitare il lavoratore proletario sono qui usati in un modo sovversivo. Tristemente consequenziale fu l'internamento di Nikolaev come sovversivo antisovietico nel Gulag dal 1938 al 1942. La sua stessa esistenza era motivo d'imbarazzo all'élite che tentava di sovietizzare lo spazio del quale Usto Mumin era divenuto parte e manifestazione vivente e attiva.



22 | Usto Mumin (Aleksandr Nikolaev), *Gioventù*, carta, china colorata, acquerello, anni Venti, Nukus, SQKM.

Aleksander Nikolaev era morto per rinascere Usto Mumin, sottomettendosi dal credo del tangibile a quello di un palpitante e ieratico assoluto impalpabile: era l'inaccettabile conversione di un comunista a un nuovo spirituale che congiungeva una radice mozzata dalla censura rivoluzionaria al misticismo che voleva negare, ma nel quale era inevitabilmente ricaduta negli anni del Realismo Socialista. Nikolaev-Mumin, da sismografo sensibilissimo, aveva messo tutto sulla tela. Come lui, a sondare il perturbante che si celava dietro l'impeccabile vita dell'uomo sovietico, un gruppo di artisti che è forse una delle sezioni più preziose dell'esposizione veneziana.

II.5. Dal deserto al cosmo magico. Amaravella: una porta per la luce e le stelle

Un aspetto particolarmente significativo da analizzare nella mostra è la collocazione, al termine del lungo itinerario espositivo, nell'ultima sala del secondo piano di Ca' Foscari, della collezione del gruppo artistico Amaravella. Questo *corpus* di opere, successivamente ascritto alla corrente del cosmismo, fu raccolto con straordinaria lungimiranza da Savickij. Sulle pareti si dipana una parabola artistica compiutasi in un quinquennio, tra il 1923 e il 1928,

il cui obiettivo era quello di conferire una dimensione viva a teorie di profonda influenza nel contesto russo del tempo, prima, durante e dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Una possibile traduzione del termine Amaravella dal sanscrito potrebbe essere "portatori di luce" (cfr. Bowlit 2024, 120). Il gruppo, di composizione multi-etnica, era guidato da Petr Fateev, coadiuvato da Vera (Runa) Pšeseckaja (che fu, per un periodo, coniuge del mistico Uspenskij; cfr. Kozachenko-Stravinsky, Redaelli 2024, 257), Aleksandr (Tar) Sardan, Sergej Šigolev e Boris Smirnov-Ruseckij.

Per comprendere appieno il contesto, è imprescindibile ricordare che, sin dal XIX secolo, il legame tra scienza e magismo era percepito come intrinsecamente profondo, come dimostrano fenomeni quali il mesmerismo e lo spiritismo. La Rivoluzione d'Ottobre non fece che amplificare questa fioritura culturale, interpretata da alcuni come un evento cosmico apocalittico (cfr. Dimitri 2004, 52-130).

L'opera di questi artisti si configura come un autentico itinerario iniziatico, rivelando quanto le utopie intreccianti magismo e scienza fossero profondamente radicate nella realtà russa – e, in seguito, sovietica – fino a costituire un sottotesto rispetto ai valori ufficiali. La trasgressività degli Amaravella si dipanò in un articolato intreccio di speculazioni intellettuali ed esoteriche. Nei primi decenni del XX secolo, l'élite intellettuale russa subiva una marcata influenza dell'esoterismo, incluse pratiche come la Teosofia di Madame Blavatsky (cfr. Dimitri 2004, 60-74). In questa prospettiva, i nuovi paradigmi razionalisti e materialisti rappresentavano una trascrizione moderna di un senso religioso ancestrale. Nel comunismo stesso si possono rintracciare elementi di matrice magico-ideologica, spesso celati sotto la patina della scientificità, come nel caso della pseudo-biologia di Lysenko (cfr. Cassata 2008; Dimitri 2004, 181-191; Joravsky 1986). In questo clima intellettuale si collocava l'arte degli Amaravella, testimonianza rara di una sintesi tra credenze arcaiche e positivismo marxista. Fra il 1919 e il 1923 a Mosca e Pietroburgo permasero circoli teosofici e antroposofici capaci di influenzare l'intelligenza di partito; le prime persecuzioni, a metà anni Venti, furono solo formali e soltanto con il primo piano quinquennale del 1929 tutte le associazioni magico-religiose furono messe al bando. È in questo quadro di riferimenti che possiamo collocare l'opera degli Amaravella, che oggi è una rara testimonianza del lato sommerso di credenze che si intrecciavano con il positivismo e il materialismo storico, e che sono passate in secondo piano nella storiografia.

Gli Amaravella erano giunti all'arte dai più disparati campi, dal misticismo pietroburghese (Runa), alla biologia, la musica, il cinema e le loro opere di questo periodo sono delle sorte di talismani che controllano forze invisibili, che si fanno tramite e guida per un viaggio partente dalla piccolezza umana verso le immensità siderali. Gli artisti si autodefinivano sciamani, garanti del potere di una catena di significati e di entità che si inveravano nel colore, nella composizione, nel segno e in una pittura che diveniva descrizione dei *daimon* provenienti dalla profondità dei corpi.

L'opera *Tar (Ritratto di Sardan)* (1928) [Fig. 23] di Vera (Runa) Pšeseckaja descrive proprio questo: il nuovo intellettuale-artista immortale il cui corpo è trasfigurato dal suo compenetrarsi con superfici astrali che lo attraversano restituendoci la sua immagine di uomo fuori dal tempo, futuristico e allo stesso tempo presente. La sua forma, mutevole, nell'istante in cui viene catturata lo restituisce come un individuo androgino la cui testa, sede della mente, emana una propria onda visiva connettendosi ai simboli del cosmo. L'artista (Bowlit 2024, 120-121) è rivestito del ruolo quindi di governante rivoluzionario dell'arte e, in questa catena di significati che lo lega al tutto, d'ordinatore prometeico destinato all'immortalità gloriosa del macrocosmo. Un dipinto che paradossalmente si avvicina alle avanguardie sia spazialmente alla teleologia suprematista di Malevič, quanto soggettivamente alla metafisica analitica di Filonov. Si può leggere l'opera secondo la visione teosofica rielaborata da Blatvasky, nella costante coabitazione delle sfere del macro e del micro nel campo degli universali. Se l'uomo è emanazione e parte di dio, l'uomo è egli stesso deità potendo risvegliare poteri divini insiti in sé stesso – in una ideologia affine al contemporaneo prometeismo rivoluzionario marxista e riletta visivamente sulle tele degli Amaravella. Lo stesso universo è una costellazione, un organismo vivente del quale la parte materiale e tangibile è illusoria poiché essa è manifestazione deteriorata dello spirito.



23 | Vera (Runa) Pšeseckaja, *Tar (Ritratto di Sardan)*, olio e tempera su tela, 1928, Nukus, SQKM.

Quello che risulta interessante nel contesto più grande dell'*Avanguardia Orientalis*, risiede nel curioso collegamento di senso, in questa forma di misticismo, fra il rivoluzionario e il mago, nella comune piattaforma del cambiamento del mondo in senso progressista e migliorativo. Al fine di esaudire un determinato desiderio di volontà, i rivoluzionari possono tramutarsi in maghi e artisti per sostituire un determinato reale con un proprio mondo inedito e migliore. La rivoluzione stessa segna un momento di fortissima coesione di ideali conducente alla creazione, con le sue liturgie e ritualità condivise, di un aspetto propriamente mitologico dove i confini fra la storia e il fantastico irrazionale sono labili. Il governo di questo spazio insostituibile viene affidato alla politica, che si fa magia nel suo governo del cambiamento, mediante l'uso del simbolo.

Come i teosofi, i membri di Amaravella desideravano rivelare l'insita armonia fra i poli cosmici dell'immensamente grande e dell'immensamente piccolo per giungere a una sintesi artistica e biologica, secondo la lezione attualizzata del pittore mistico Rerich, storico e antropologo, perno fondamentale sul quale ruotano molti dei dipinti della mostra, che qui costituisce una delle basi fondanti. Nonostante questo, pittoricamente, c'è un abisso fra i pittori di Amaravel-

la e il loro padre spirituale. Da un punto di vista della rappresentazione, si nota un continuo uso dei linguaggi visivi della scienza o della pseudoscienza. In *Sogni di Sardan*, ad esempio, ci sono sottili linee di forza che collegano lo spazio, l'universo, secondo le leggi della microdinamica, che si diramano in tutte le direzioni, si riuniscono in nodi e centri, talora forme vegetali, altre antropomorfe, oppure sciamaniche in un tratto preciso e colorato che sconfinava nella rappresentazione biologica [Fig. 24]. Anche in Šigolev si ripresentano le stesse linee di forza, con una dinamica dello spazio immediata, folgorante, vibrante, che certo non può fare a meno di ricordare i tratti calligrafici di Kandinskij esposti nella sala vicina, ma allo stesso tempo è caratterizzata da una libertà d'azione del segno precoce per gli anni in cui i dipinti sono stati realizzati [Fig. 25]. Il dipinto *Il sole* può essere la rilettura di Lenin – e della sua politica dell'elettrificazione come il formarsi di una teocrazia solare “elettrica” – e di Stalin (l'uomo d'acciaio), profeti infallibili dei testi sacri (il *Capitale* e gli scritti di Lenin), in un pericoloso riavvicinamento al radicato misticismo islamico dell'Asia Centrale.

Infine Fateev, nella sua rappresentazione *Lavoro collettivo*, recupera chiaramente, nella rappresentazione dei suoi personaggi, i colori, la spigolosità, la monumentalità dei dipinti di propaganda, ma li trasmuta in forme esoteriche, come il cono di luce che attraversa un disco auratico, in un mondo chiaramente extraterrestre e multidimensionale [Fig. 26].

Oltre che al complicato substrato di basi teosofiche, al pensiero di Rerich e alla lettura magica del bolscevismo, gli Amaravella si affidavano alle correnti cosmiste, nate in seno al marxismo, che, al pari dei pensieri di Bogdanov in *Stella Rossa*, ribadivano l'esistenza di una combinazione olistica uomo-universo in vicendevole evoluzione (si rimanda a Tagliagambe 2022). Nel periodo storico a cavallo della Rivoluzione vedevano il passaggio fra la sfera della materia (la *biosfera*) a quella della ragione pura (la *noosfera*), in cui l'uomo si trovava rivestito del compito di accelerare questa transizione spirituale indirizzandola verso un principio evolutivo armonico per il cosmo, a un'umanità unificata e priva di conflitti interni, che avrebbe raggiunto il più alto sviluppo etico e scientifico. È opportuno qui ricordare come lo stesso Gagarin (Dimitri 2004, 178), durante il suo viaggio ellittico sul Vostok 1 intorno al globo, avesse inviato via radio un saluto al cosmista Rerich, esiliato ma ancora culturalmente influente, negli stessi anni in cui Savickij stava completando la sua collezione.

Epilogo di questa esperienza, come per il resto delle avanguardie, furono gli anni Trenta di Stalin. Il linguaggio spirituale, immaginifico e fantastico, aveva uno statuto ambiguo per la possibilità eventuale di un suo uso per veicolare messaggi pericolosi in forme visive apparentemente innocue. Il linguaggio e l'arte dovevano invece essere esclusivo appannaggio del controllo di partito (Stites 1989, 225-253). Alcuni fra gli Amaravella, divenuti indesiderabili eterodossi, furono arrestati come Runa e Sardan nel 1930 e Smirnov-Ruseckij nel 1941, per poi sparire o reintegrandosi in una realtà dove l'unica strada di sopravvivenza era l'omologazione al pensiero dominante, divenendo ingranaggi del cosmo staliniano.

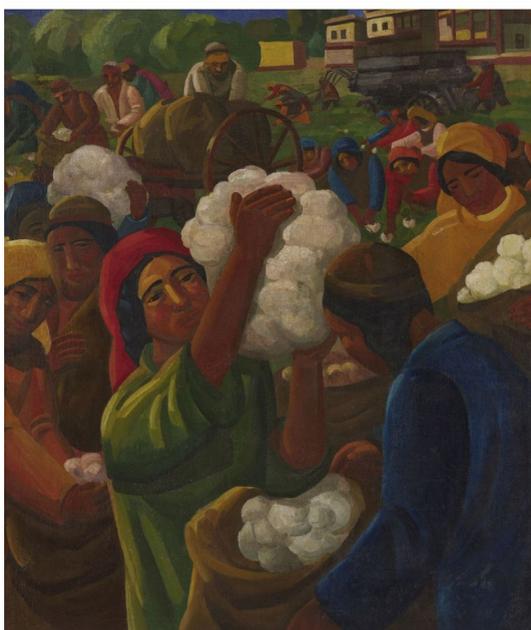
La breve ma intensa e inedita esperienza degli Amaravella segna un momento di svolta del periodo delle avanguardie in Asia Centrale, e riflette quanto è accaduto in altre parti dell'Unione

Sovietica. I loro temi e linguaggi, tuttavia, rintuzzati dalla censura per decenni, ebbero modo di riemergere, in forme diverse, ma con rinnovato vigore, nelle diverse manifestazioni di arte non ufficiale che presero piede dagli anni Sessanta in poi. Per questo l'esperienza profondamente viaggiante, nello spirito, come nello spazio, degli Amaravella, merita di essere presa in considerazione in una lettura più generale della storia dell'arte sovietica.

III. Epilogo

La storia dell'*Avanguardia Orientalis* è quella di anime viaggianti che hanno riletto in modo complesso e innovativo i prodotti dei primi decenni del ventesimo secolo. Questi movimenti liberi nei tracciati, che come le carovane, sono orbitati intorno a una serie di stazioni, come Samarcanda, Khiva, Tashkent, Bukhara, si sono rivelati un laboratorio di idee politiche e culturali, che hanno saputo far dialogare la profonda matrice islamica di questi luoghi con lo spirito della riforma. La testimonianza di questo laboratorio è giunta fino a noi oggi grazie a una fortunata convergenza di eventi e alla lungimiranza di un burocrate visionario. Oggi, queste opere e i loro messaggi ci raggiungono come un'eredità importante, ricordandoci la straordinaria ricchezza culturale e la forza creativa di questi luoghi, e rappresentano una via alternativa allo spettro della guerra e dei radicalismi che vi sono stati proiettati a partire dall'invasione sovietica dell'Afghanistan del 1979 e che si riflettono, in un gioco infinito di rimbalzi, fino all'Europa e a noi.

Galleria di immagini



5 | Aleksandr Volkov, Il suono delle campane dei cammelli, olio su tela, 1917-1920, Tashkent, ODSM.

6 | Aleksandr Volkov, Raccolta del cotone, olio su tela, anni Venti, Tashkent, ODSM.

8 | Ural Tansykbaev, Ritratto di uzbeko, olio su tela, 1934, Nukus, SQKM.



9 | Nikolaj Karachan, Posano le tubature dell'acqua, olio su tela, anni Trenta, Nukus, SQKM.

10 | Nikolaj Karachan, Al Registan, olio su tela, 1929, Nukus, SQKM.

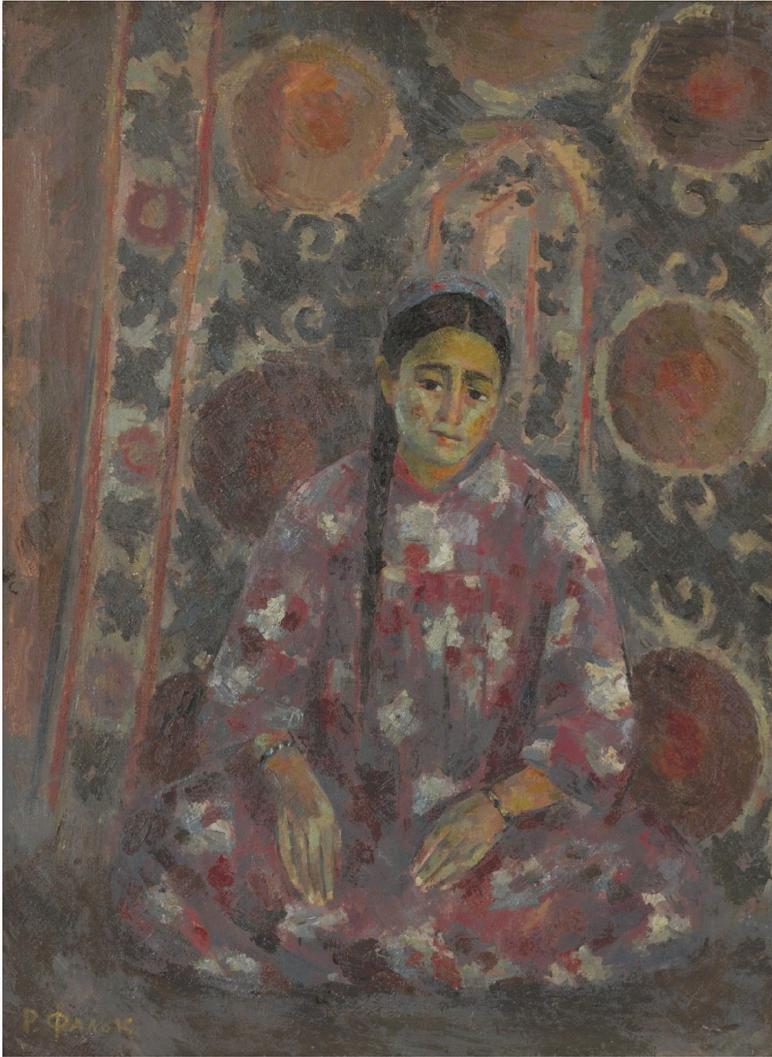


12 | Michail Kurzin, Il capitale, Carta su cartone, guazzo, anni Venti-Trenta, Nukus, SQKM.

13 | Viktor Ufimcev, Verso il treno, tela, colla, vernice, appliqué, 1929, Nukus, SQKM. 14 | Michail Kurzin, Čajchana rossa, olio su tela, 1929 ca., Tashkent, ODSM.



16 | Oganes Tatevosjan, La tenda della frutta, olio su tela, 1928, Tashkent, ODSM. 17 | Oganes Tatevosjan, Lo scriba dei talismani, olio su cartone, tessuto, 1920, Tashkent, ODSM.



19 | Robert Fal'k, *Sullo sfondo di un suzane*, olio su tela, 1943, Nukus, SQKM.

20 | Ruvim (Il'ja) Mazel', dall'album *La steppa parla*, n. 4, acquerello su carta, 1925, Nukus, SQKM.



24 | Aleksandr Sardan, Sogni, carta, cartone, tempera, pastello, anni Venti, Nukus, SQKM.

25 | Sergej Šigolev, Il sole, carta, cartone, guazzo, 1927, Nukus, SQKM.

26 | Petr Fateev, Lavoro collettivo, olio su tela, anni Venti, Nukus, SQKM.

Riferimenti bibliografici

Barbieri, Burini 2024

G. Barbieri, S. Burini (a cura di), *Uzbekistan: l'avanguardia nel deserto*, catalogo della mostra (Firenze, Andito degli Angiolini, 16 aprile - 30 giugno 2024; Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 17 aprile - 8 settembre 2024), Milano 2024.

Bellingeri, Manfredi, Sarcia 1998

G. Bellingeri, C. Manfredi, G. Sarcia (a cura di), *A. Volkov, Motivi uzbekhi*, Padova 1998.

Brower 2002

D. Bower, *Turkestan and the Fate of the Russian Empire*, Londra 2002.

Cassata 2008

F. Cassata, *Le due scienze. Il «caso Lysenko» in Italia*, Torino 2008.

Cameron 2018

S. Cameron, *Can You Get to Socialism by Camel? The Fate of Pastoral Nomadism in Soviet Kazakhstan, 1921-28*, in *The Hungry Steppe: Famine, Violence, and the Making of Soviet Kazakhstan*, Ithaca 2018, 45-69.

Cecchetti 2024

M. Cecchetti, *Arte dell'Est. E l'avanguardia venne dal deserto dei tartari*, "Avvenire" 22.5.2024.

Dimitri 2004

F. Dimitri, *Comunismo magico. Leggende, miti e visioni ultraterrene del socialismo reale*, Roma 2004.

Donert 2017

C. Donert, *Cracking Down on Nomadism*, in *The Rights of the Roma: The Struggle for Citizenship in Postwar Czechoslovakia*, Cambridge 2017, 115-142.

Joravsky 1970

D. Joravsky, *The Lysenko Affair*, Cambridge 1970.

Kašina 1937

N. Kašina, *Vystavka chudozhnikov uzbekistana*, "Pravda Vostoka" 8, 10, gennaio 1937, 3.

Khalid 2015

A. Khalid, *Making Uzbekistan: Nation, Empire, and Revolution in the Early USSR*, Ithaca 2015.

Leed [1991] 1992

E.J. Leed, *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale [The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism]*, New York 1991], traduzione di E. J. Mannucci, Bologna 1992.

Lotman 1985

J.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, traduzione di S. Salvestroni, Venezia 1985

Martini 2024

A. Martini, *A Venezia e Firenze pittura russa e uzbeka mai vista*, "Il Giornale dell'Arte" 15.4.2024.

Moore 2019

S. Moore 2019, *The lost Louvre of Uzbekistan: the museum that hid art banned by Stalin*, "The Guardian" 21.5.2019.

Morozova 2009

I.Y. Morozova, *Socialist Revolutions in Asia*, Londra 2009.

Puppi 1976

L. Puppi, *Per un uso della lezione di Gramsci nella metodologia storico-artistica*, "Prospettiva" 4 (Gennaio 1976), 3-7.

Sartori 2003

P. Sartori, *Altro che seta. Corano e progresso In Turkestan (1865-1917)*, Udine 2003.

Stites 1989

R. Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York 1989.

Tagliagambe 2022

S. Tagliagambe, *Dal caos al cosmo. Introduzione al cosmismo russo*, Roma 2022.

Thomas 2017

A. Thomas, *The Caspian Disputes: Nationalism and Nomadism in Early Soviet Central Asia*, "The Russian Review" 76(3), 2017, 502-525.

Thomas 2018

A. Thomas, *Nomads and Soviet Rule: Central Asia under Lenin and Stalin*, Londra-New York 2018.

Trubeckoj [1920] 2021

N.S. Trubeckoj, *I' Europa e l'umanità [Evropa i čelovečestvo, Sofia 1920]*, traduzione di O. Strada, Milano 2021.

Villa 2024

A. Villa, *Le avanguardie dell'Uzbekistan in mostra a Venezia e Firenze. Intervista ai curatori*, "Art Tribune" 13.5.2024.

Žanbosinova 2021

A.S. Žanbosinova, *Kazakh nomads: the road to socialism*, "Bulletin of L.N. Gumilyov Eurasian National University. Historical Sciences. Philosophy. Religious Studies" 134(1), 2021, 49-62.

.....

English abstract

This article explores the innovative trajectory outlined by the exhibition *Uzbekistan: Avant-Garde in the Desert*, recently held at Ca' Foscari in Venice and Palazzo Pitti in Florence. The exhibition offers a journey through the real and imagined landscapes of early 20th-century Turkestan, weaving together geographical, artistic, historical, and political narratives. Focusing on Soviet Turkestan in the 1920s and 1930s, the exhibition highlights the diverse artistic practices emerging from what are now Uzbekistan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tajikistan, and Turkmenistan. It traces the intersection of nomadic traditions and settled cultures, illustrating a dynamic dialogue between Bolshevism and the enduring influence of nomadic life. Through this lens, the exhibition explores how European modernism and local traditions converged, giving rise to an avant-garde movement shaped by both historical rupture and cultural continuity. The exhibition also addresses the theme of travel as a transformative intellectual and artistic journey, emphasizing the tension between nomadic and sedentary cultures in post-Revolutionary Turkestan. Drawing on Eric

J. Leed's concept of "traveling societies" it demonstrates how artists from both Russia and Central Asia engaged with the region's "primordial" space, navigating Eastern and Western influences. This journey transcends geography, becoming an intellectual passage that reshapes visual languages by blending nomadic fluidity with modernist experimentation in a dynamic, evolving discourse. Central to the exhibition is Aleksandr Nikolaevič Volkov, whose work bridges Central Asian traditions and European post-impressionism. His influence on artists such as Tansykbaev and Karachan highlights the fusion of European modernism with local traditions, reflecting a unique cultural exchange in Central Asian modern art. During its period as the capital of the Uzbek SSR (1925–1930), Samarkand became a pivotal center for artists merging Central Asian traditions with European avant-garde influences. Figures such as Iusupov, Ufimcev, Kurzin, and Korovaj navigated this cultural crossroads, combining Islamic, Russian, and modernist aesthetics with local landscapes and customs. Ben'kov and Tatevosjan further enriched this dialogue by blending European techniques with the vivid light and symbolism of Central Asia, contributing to the formation of a distinctive artistic landscape that integrated diverse cultural legacies. The exhibition also features Igor' Savickij's curatorial vision at the State Museum of Arts in Nukus, where his collection of over 80,000 works illuminates often-overlooked figures, promoting pluralism and cultural memory. Among these is Aleksandr Nikolaev (Usto Mumin), who rejected Soviet ideology in favor of Islamic mysticism, embodying the tension between socialist modernity and spiritual traditions. Concluding the article is the inclusion of the Amaravella group, a multi-ethnic collective active between 1923 and 1928. Led by figures such as Petr Fateev and Vera Pšeseckaja, the group fused mysticism, science, and Marxist thought, challenging conventional boundaries between art, ideology, and spirituality.

keywords | Turkestan; Uzbekistan; Karakalpakstan; Uzbek Avant-garde; Avanguardia Orientalis; Venice; Savitzkij; Volkov.

Lo spazio odologico di Francis Alÿs

La crisi della rappresentazione cartografica

Irene Galuppo



1 | Francis Alÿs, *Paradox of Praxis 1* (*Sometimes making something leads to nothing*), fotogramma dal video della performance di Enrique Huerta, Città del Messico, Messico, 1997, collezione privata.

Nell'era di Google Maps, dove si pensa risolta, sul piano dell'immagine, la pesantezza del confine e superata la riflessione sull'ontologia dello spazio, il problema del luogo persiste. Rispondendo alla domanda 'cos'è lo spazio?', le discipline geografiche sono incappate in una vera e propria crisi relativa ai modelli descrittivi finora adottati, una paralisi che il geografo Franco Farinelli ha chiamato "crisi della ragione cartografica" (Farinelli 2009). Dalla fine degli anni Ottanta, la geografia critica conviene che la mappa, modello per antonomasia in cui lo spazio fisico è tradotto in immagine, non è un mero strumento neutro a scopo conoscitivo, bensì è un sistema complesso che produce ed è prodotto di un potere (Dematteis 1985; Wood 1992). In effetti, la mappa è frutto tanto del potere del cartografo di scegliere cosa

rappresentare e cosa escludere, quanto del potere politico ed economico di chi commissiona i rilevamenti territoriali. A sua volta, la mappa esercita un potere: definendo i confini di uno stato – seppur in maniera arbitraria –, essa incide sulla vita di milioni di persone soprattutto quando il confine da linea tracciata su un piano bidimensionale diviene frontiera nella realtà materiale (Farinelli 2003; Pignatti 2011, 44). In questa corsa positivista, il fallimento delle carte geografiche risiede proprio nella volontà di trovare un linguaggio sempre più universale, astratto e convenzionale. Questo processo di razionalizzazione, che ha fatto sì che le carte geografiche venissero concepite come strumenti scientifici utili nell'apprendimento del mondo, esclude necessariamente qualcosa, ovvero il mutamento impercettibile del territorio inteso come sistema complesso di relazioni (Dematteis 2021). Ciò nonostante, l'avvento delle tecnologie digitali sembra sopperire anche alla tradizionale incapacità delle mappe di registrare istantaneamente il cambiamento. L'espedito della trasparenza e dell'immaterialità delle reti, presentato come risposta e opportunità per superare la crisi dei modelli cartografici dei secoli passati, accusati di essere obsoleti, conserva tuttavia il limite di trascurare la 'pesantezza' dell'essere al mondo e il rischio euristico di vivere in un mondo in continua trasformazione (Camacho-Hübner, Latour, November 2010, 581-599; Dematteis 1985, 15-16). In definitiva, che si tratti di immagini su carta o digitali, per quanto le mappe tentino di restituire il più fedelmente possibile la realtà, la complessità inerente all'esistente sfugge a questo desiderio di perfettibilità e di controllo – mai del tutto realizzabile (Gregory 1994).

Dagli anni Novanta, riconosciuta la parzialità di queste produzioni, nasce la cartografia critica (e radicale nella sua declinazione più militante) come visione alterata e alternativa del mondo, frutto del lavoro di coordinamento tra artisti, cartografi e geografi. Compito degli artisti e dei cartografi è "disturbare" la mappa e distruggere la sua pretesa di verità, interagendo con i dispositivi spaziali in modo radicalmente diverso da quanto fatto finora, dando voce a soggettività ed esperienze escluse dalle rappresentazioni ufficiali. Nella pratica emerge, soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti, il *counter-mapping* ovvero la creazione di mappe alternative che hanno il compito di decostruire la neutralità del concetto di mappatura e di promuovere un nuovo approccio al territorio attraverso la pratica artistica (Rekacewicz, Zwer 2021). Questo tentativo di creare nuove *imago mundi* ha progressivamente segnato il circuito della produzione artistica, dove sono sempre più frequenti mappe e planisferi alternativi. Nel 2014 il curatore svizzero Hans Ulrich Obrist e lo scrittore e artista Tom McCarthy realizzano *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, un atlante in cui sono raccolte 130 mappe di artisti e cartografi che rispondono a questa nuova tensione verso la realizzazione di mappe alternative, anche se non tutti gli artisti selezionati si dicono dei *counter-mapper* (Obrist, McCarthy 2014). Nell'introduzione di McCarthy, le ragioni di tale scelta sono sostanziate dal riconoscimento della pratica cartografica come presenza costante nella storia dell'arte, come dimostra la labilità del confine tra la disciplina del cartografo e quella dell'artista fino al momento della nascita della cartografia come disciplina a sé stante nel XIV secolo.

Vi è un filo rosso che collega le produzioni dei secoli scorsi alle mappe alternative raccolte in *Mapping it out* o in raccolte simili come *An atlas of radical cartography* (Mogel, Bhagat 2007)

e *This Is Not Atlas. A global Collection of Counter-Cartography* (Kollektiv Orangotango, Wood 2018), un collegamento che passa per le sperimentazioni dell'avanguardia surrealista e le *dérive* situazioniste (Pignatti 2023, 143-145), attraversando gli anni Sessanta con le mappe di Alighiero Boetti e *La Carte Politique du monde* di Marcel Broodthaers, fino ad arrivare alle produzioni della *Land art* e della *Walking art* dove la rappresentazione cartografica del territorio è solo un punto di partenza per la realizzazione di interventi effimeri o definitivi sul paesaggio (Tedeschi [2011] 2016).

Proprio le più recenti sperimentazioni artistiche, secondo lo storico dell'arte Francesco Tedeschi, "possono costituire una particolare risposta al problema della 'veridicità' delle mappe" rendendo visibili rinnovati modi di intendere il luogo e la pratica artistica stessa, a partire dal valore dell'esperienza e della relazione tra noi e ciò che ci circonda (Tedeschi [2011] 2016, 216; Hawkins 2013; Lo Presti 2019, 191-206). Peculiare, in tal senso, è la *Walking art*, una pratica in cui l'artista utilizza "il viaggio a piedi" come forma d'espressione artistica (O' Rourke 2016; Tedeschi [2011] 2016, 200-255). A partire dalle *dérive* psicografiche dell'*Internazionale Situazionista*, sul finire degli anni Cinquanta (Debord 1956; Debord 1958; Perniola 2005, 16-18), la camminata come ricerca artistica si è andata man mano consolidando, stabilendosi come una vera e propria corrente della *Land art*, di cui due dei massimi esempi sono le celebri camminate di Richard Long (Elliot 2007; Long 2007; Seidita 2020; per consultare l'intera produzione dell'artista si veda www.richardlong.org) e di Hamish Fulton (Fulton 1990; Fulton, Höpfner 2022; Fulton 2023).

L'atto del camminare, l'esperienza del movimento e il rapporto con il paesaggio sono centrali anche nella ricerca di Francis Alÿs, Francis de Smedt per l'anagrafe belga. A differenza di quella di Long e Fulton, la sua pratica non è ascrivibile ad alcun movimento artistico, anche se la sua poetica sembra accogliere spunti sia da Long e dalle lunghe camminate durante le quali l'artista produce interventi effimeri nel paesaggio con linee e cerchi realizzati con materiali raccolti durante il percorso (pietre, legno, sabbia), sia da Fulton, la cui ricerca è basata sul solo viaggio, documentato per mezzo di fotografie e stampe e testi presentati nei circuiti espositivi (Repetto 2011). Inoltre, diversamente questi due artisti, Alÿs predilige percorsi in comune, rinunciando alla ricerca solitaria tipica della Land Art e attraversando luoghi frequentati e vissuti, esponendo la pratica artistica allo sguardo curioso delle comunità.

Lo spazio odologico e il tradimento dell'ordine cartografico

Nelle sperimentazioni di Francis Alÿs, che partono da una critica più o meno consapevole al potere delle mappe, è possibile intravedere una risposta alla crisi della rappresentazione cartografica in atto. Da rapporto metafisico e matematico, nella sua pratica, lo spazio di-viene 'posto' nel mondo. Un posizionamento che arricchisce la riflessione geografica contemporanea, arrischiando lo spazio con il viaggio. Per un inquadramento della categoria di spazio, dunque, i lavori di Alÿs suggeriscono che non si può prescindere dalla caratteristica a esso più propria: l'essere instabile, irriducibile all'unità pura e neutra della scala. Lo spazio è la zona dell'esperienza, è il luogo in cui la vita si fa e si disfa, camminando. Francis Alÿs, attraverso

le sue opere, costringe a intendere la traccia del confine – che non è da considerarsi mai semplice segno su carta, cosa che incide profondamente sullo spazio vissuto – come ponte e apertura, dando centralità alla camminata quale atto estetico. Adottando le parole di Michel de Certeau:

“il paradosso della frontiera: creati da contatti, i punti di differenziazione fra due corpi sono anche dei punti comuni. La giunzione e la disgiunzione sono indissociabili. Quale dei corpi in contatto possiede la frontiera che li distingue? Né l'uno né l'altro. Ovverossia: nessuno? Problema teorico e pratico della frontiera: a chi appartiene? Il fiume, il muro o l'albero fa da frontiera. Non ha il carattere di non-luogo che il tracciato cartografico presuppone al limite. Ha un ruolo mediatore. [...] Ma quest'attore, per il solo fatto che è la parola del limite, crea comunicazione quanto separazione; non solo, ma pone un confine solo dicendo ciò che lo attraversa, venuto dall'altro. Esso articola. Ed è anche un passaggio. [...] Vi è ovunque un'ambiguità del ponte: congiunge e oppone insularità. Le distingue e le minaccia. Libera dall'isolamento e distrugge l'autonomia. [...] Trasgressione del limite, disobbedienza alla legge del luogo, il ponte raffigura la partenza, la lesione di uno stato, l'ambizione di un potere conquistatore, o la fuga verso un esilio, in ogni caso il 'tradimento' di un ordine. [...] Tutto avviene come se la delimitazione stessa fosse il ponte che apre l'interno al suo altro” (de Certeau [1980] 2012, 187-190).

Attraverso una singolare forma documentaristica, Alÿs forza i limiti dei dispositivi cartografici, agendovi artisticamente, con l'obiettivo di fronteggiare la stessa tendenza che, poco meno di un secolo prima, Max Weber ritrovava nella professione dello studioso, ovvero una progressiva razionalizzazione intellettualistica della vita che produce il “disincantamento del mondo” [*Entzauberung der Welt*] (Weber 1918, 50-51). Per reincantarsi, e re-innestarsi sull'esistente, l'artista, zaino in spalla, ha il compito di partire alla ricerca di quei luoghi in cui l'autenticità dell'esperienza non ha ceduto al giogo della razionalizzazione. Nello specifico, le vite ai margini, nel cosiddetto Sud globale, sono i luoghi prediletti da Alÿs per esprimere la soggettività che 'sopra-vive' producendo “una rottura di senso” (Guattari [1992] 2007, 127) che è anche ricchezza di senso, potenzialmente inesauribile. La sottomissione della vita all'oggettivismo intellettuale è, in effetti, la stessa sorte che spetta al territorio nel processo di costruzione dei dispositivi cartografici. Come riconosce la critica d'arte Teresa Macrì, nel lavoro di Alÿs:

“La metodologia è cartografica [...], l'attitudine è ansiosa di descrivere le proprie forme di dissenso e di critica al sistema globale, di costruire, comunicare e di manipolare il reale. L'idea è sovversiva poiché attesta il primato della funzione immaginativa più che mai necessaria oggi per combattere l'amenità, l'indifferenza e assieme il piatto compiacimento di sé stessi come essere-nel-mondo e non essere-contro-questo mondo” (Macrì 2014, 14).

L'artista belga, camminando, disegna nuove mappe dove i muri sono presto trasformati in ponti, indelebili confini in tracce di pittura lavabile. Il discorso sul ripensamento della frontiera, suggerito da Michel de Certeau, gioca nei casi in analisi un ruolo centrale: quello che sulla carta è un limite, uno spazio confinato, una soglia che produce disuguaglianze, nella pratica artistica appare quale luogo di incontro e di possibilità. Nelle zone della marginalità, ai margini geografici, a Panama, a Tijuana nel confine tra Messico e Usa, a Gerusalemme sulle linee di spartizione tracciate nel 1947 tra Israele e Palestina, nel mare tra Cuba e Florida, Alÿs riabi-

lita la traccia cartografica sancendo, contemporaneamente, le innumerevoli possibilità della geografia e del fare artistico, a partire dalla centralità che assume il percorso come strumento conoscitivo. Le lunghe camminate dell'artista belga, chiamate *paseos*, ridefiniscono lo spazio urbano a partire dalla relazione temporanea tra corpo e luogo nella deambulazione (Tedeschi [2011] 2016). I materiali che testimoniano tale pratica sono prevalentemente formati da video digitali su cui l'artista interviene con il montaggio senza alcun ritocco in postproduzione. Tra i primi *paseos* si ricorda *Colector* (1990-1992). Per due anni, di notte, Alÿs ha vagato per le strade di Città del Messico con un oggetto dalle fattezze di un cane con le rotelle, composto da elementi magnetici che attraggono chincaglie ferrose presenti sul manto stradale fino a essere “*esté completamente cubierto por sus trofeos*” (Alÿs, Mesquita 1998, 17). Nel 1994, all'Havana per la V Biennale, al posto del *Colector*, il *paseo* è stato eseguito indossando delle scarpe magnetiche (*Zapatos magneticos*) (Espinosa Moreno 2022). Procedendo come un raddomante alla ricerca dell'essenza della vita negli scarti urbani, l'artista promuove la coesistenza tra arte e quotidianità, stabilendo di volta in volta il sentiero da percorrere, evadendo dall'imposizione dei percorsi prestabiliti dalle mappe. I passanti difficilmente notano l'artista, e se lo fanno restano momentaneamente stupiti dal gesto che egli compie. Annullando la pratica artistica nella routine, i video delle performance ci permettono – anche grazie all'inquadratura significativa, quasi rasoterra – di guardare le città da punti di vista inediti: nei bassifondi, a altezza marciapiede, al massimo ai secondi piani degli edifici (Davila 2001). La *dérive* situazionista è qui spinta all'ennesima potenza. Non solo l'artista vaga senza meta e senza fine (i finali delle riprese sono quasi sempre aperti) ma ciò che egli raccoglie, gli scarti, non sono assolutamente frutto di una scelta. La cartografia che propone è intima e indistinta, sia per quanto riguarda le persone che vengono riprese, sia per gli oggetti raccolti. Il potere della selezione tra cose va tradotto in immagine e ciò che va scartato, che ha contraddistinto per secoli il lavoro dei cartografi, è ridotto a zero: non è l'operare umano a scegliere cosa rappresentare, ma è il luogo a imprimersi sulla mappa attraverso il percorso (Pérez Miles, Libersat 2016). I *paseos* non si limitano a notificare la presenza di un territorio attraverso la carta, bensì affermano che il luogo si pone e si compone per mezzo di chi lo attraversa. Nel panorama (già) distopico contemporaneo dominato da dispositivi di sorveglianza sempre più sofisticati – la Cina sta sperimentando dal 2018 delle telecamere che anziché servirsi del riconoscimento facciale utilizzano l'andatura – traiamo un dato: la camminata del singolo racconta, espone. La maggior parte dei passanti, infatti, si riconosce solamente da pochi passi. Accanto al volto, come zona rivelatrice dell'identità, c'è il *passage*. Camminare è un atto conoscitivo e costitutivo che ci permette di avere cognizione dello spazio intorno, relazionando a esso il nostro corpo. Al contempo, come abbiamo visto, ci identifica. Ogni camminata, quindi, può essere raccontata come una storia, un'intesa tra noi e lo spazio:

En el patio y en las vecindades, aprender a andar / andar con un pie sol en la banquetta y otro en la calle / andar con un pedrazo de madera o metal rayando muros, golpeando rejas / andar solo con un pie / andar cojo / andar mansito / pisar quedito / el mundo / no habrá nunca una puerta, estás dentro / la historia, / proceso y no producto [...] la pupila del otro nos inventa (Alÿs, Mesquita 1998, 7).

Nel cortile e nei quartieri, per imparare a camminare / a camminare con un piede sul marciapiede e l'altro sulla strada / a camminare con un pezzo di legno o di metallo che graffia i muri, che colpisce le sbarre / a camminare con un piede solo / a camminare zoppo / a camminare docilmente / a fare un passo tranquillo / il mondo / non ci sarà mai una porta, tu sei dentro / la storia, / processo e non prodotto [...] l'allievo dell'altro ci inventa

La camminata è un modo, seppur parziale, per parlare del singolo, della collettività e delle strutture insediative pubbliche e private, non in ultimo della Storia. In tal senso, per l'artista:

La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmentos de la historias que estoy inventado y de la ciudad que estoy creando. En mi ciudad todo es provisional (Alÿs, Mesquita 1998, 15).

L'invenzione del linguaggio – si riferisce al linguaggio artistico – va di pari passo con l'invenzione della città. Ogni mio intervento è un altro frammento delle storie che sto inventando e delle città che sto mappando. Nella mia città tutto è temporaneo.

Il corpo individuale e sociale, che si muove nel labirinto della metropoli, è indagato in altri due lavori di Alÿs. Nel 1996, nella performance dal titolo *Narcotourism* svoltasi a Copenaghen, l'artista vaga nella città per una settimana, ogni giorno sotto l'effetto di una droga diversa: alcol, hashish, speed, eroina, cocaina, valium ed ecstasy. Durante gli spaesamenti metropolitani Alÿs annota tutto su un taccuino che verrà esposto durante la mostra *NowHere in Louisiana* al Museum of Modern Art l'anno dopo. In *Narcotourism* possiamo ritrovare quella "dozzinalizzazione spaziale" dovuta alla combinazione tra arte del camminare in città, montaggio cinematografico e assunzione di hashish che Walter Benjamin ha chiamato "*kolportage*", in cui "lo spazio ammicca al flâneur" (Benjamin *Passagenwerk*, 468), dove emergono i meccanismi di adattamento e protezione che il corpo narcotizzato assume rispetto al contesto urbano. La scelta di una strada piuttosto che un'altra è frutto della relazione tra pelle, percezione, pensiero e spazio fisico. Questa fusione dà vita a una cartografia irriducibile alla mappa, ma figlia del viaggio praticato dall'artista (Heiser 2002).

Il secondo lavoro è invece *Semaforos*, elaborato dal 1997 e in continuo aggiornamento. Attraverso il montaggio video, il performer belga unisce le tantissime iconografie, nelle facce delle lanterne dei semafori, che segnalano l'attraversamento pedonale. Ogni città ha un suo 'modo' di rappresentare il pedone, fornendo un'immagine collettiva della camminata individuale. Stavolta la forma è dovuta alla relazione tra le persone di un dato luogo con l'aggregato urbano, stabilendo un'immagine culturale inconfondibile. Il passo, dunque, ci dà notizia sia del rapporto tra la singola soggettività e lo spazio, sia del legame tra gruppi sociali, storia politica e architettura. In entrambi i casi, le modalità di rappresentazione non sono mai definitive, ristrutturandosi di volta in volta col mutare delle condizioni interne ed esterne. Questa è la ragione per cui il progetto è ancora in corso. Se si vuole tenere traccia di esso, allora bisogna tenere in considerazione che ciò che viene registrato non è mai stabile. Riguardo alla storia della cartografia, ciò ha determinato puntualmente la necessità di fissare delle convenzioni. La cartografia è la convenzione per eccellenza: schema matematico spaziale che necessita di una legenda e di una scala per essere compreso universalmente. Differente è ciò che genera

la prassi di Francis Alÿs: una cartografia che, nutrendosi degli elementi viventi, e attraverso questi entrando in contatto con gli abitanti di un luogo, non ha bisogno di alcuna legenda o segno convenzionale per essere compresa. Abbracciando la geografia, essa mette la cartografia contro sè stessa, ovvero ponendo “contra el multiculturalismo globalizado, el pasar del individuo por el mundo” (Alÿs, Mesquita 1998, 9).

La transitorietà, lo spostamento e il mutamento perenne della traccia nella mappa sono centrali nell’opera effimera *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* del 1997. In essa, Alÿs percorre per nove ore le strade di Città del Messico spostando un blocco di ghiaccio. Ne deriva una traccia acquosa momentanea e un progressivo rimpicciolimento del mezzo artistico fino alla sua completa sparizione. Dislocamento e condensazione, il paradosso della prassi è proprio quello di fare, disfacendo, senza tracciare mai in maniera definitiva, restituendo un’immagine evanescente della città, nella città (Arn 2019) [Fig. 1]. Alÿs realizzerà anche un’opera simile con il fuoco (*Paradox of Praxis 5, Ciudad Juarez, Messico, 2013*).

Di tracce reali e momentanee, tra pesi ed evanescenze, si situa l’ambivalenza della frontiera e la conseguente sperimentazione artistica di Alÿs. Con *Bridge/Puente*, nel mare tra L’Havana e la Florida, l’artista ironizza – con serietà – in una zona che apparentemente non ha barriere fisiche, eppure è un confine. Francis Alÿs, in entrambe le coste, riunisce i pescatori locali e, attraverso una carta marina, spiega loro come disporre le barche in linea orizzontale e alternate per provenienza creando un ponte temporaneo in corrispondenza del presunto confine nelle acque. Il 29 marzo 2006 è il giorno stabilito. Proprio perché la chiamata è volontaria egli non sa che numeri aspettarsi e se effettivamente riuscirà nel suo intento. Infatti, dalla costa est arrivarono solo 30 imbarcazioni mentre da Cuba un centinaio; ciò non rese possibile la trama alternata ma, come ci suggerisce l’artista, l’occasione ha rivelato la necessità di costruire il ponte da parte di una comunità specifica. Lo stesso discorso vale per il confine tra Spagna e Marocco: il mare dello stretto di Gibilterra. In *Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River*, il 12 agosto 2008, una fila di ragazzini con una barca fatta di scarpe lascia l’Europa in direzione del Marocco, mentre una seconda fila di ragazzi con barche-scarpa salpa dall’Africa in direzione della Spagna. Le due linee si incontreranno all’orizzonte (nel 2008, raccogliendo da entrambi i Paesi le inquadrature delle persone che contemplano l’altro continente su questa stessa linea d’orizzonte, Alÿs registra *Miradores*, 20:54 min, in collaborazione con Rafael Ortega, Julien Devaux, Felix Blume, e Ivan Boccara). Questi due lavori, partendo da un’assenza di segni sulla carta (nel mare non ci sono confini fisici), riscrivono il limite-concetto come linea porosa, risignificando il margine quale soglia aperta allo scambio [Fig. 2].

La stessa ambivalenza titola anche l’opera più celebre di Francis Alÿs, *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*, meglio nota come *The Green Line* del 2004 [fig. 3, 4]. Essa consiste in un tracciato verde di 24 km realizzato facendo gocciolare 58 litri di vernice in due giorni lungo il tragitto che ricalca le linee di spartizione di Gerusalemme, realizzate tra il dicembre 1947 e giugno



2 | Francis Alÿs, *Untitled (Study for 'Don't Cross the Bridge Before You Get to the River')*, matita e pastello su tela, Stretto di Gibilterra, Marocco - Spagna, 2007-2008, collezione David Zwirner gallery New York/Londra.

1948 da Moshe Dayan, capo dell'esercito israeliano e Abdullah al-Tal rappresentante della Legione Araba. Il segno verde del generale israeliano (quello di al- Tal era rosso) fu realizzato sulla carta con un pastello verde a cera dal tratto molto spesso e grossolano tanto che, se riportato dalla mappa cartacea usata in scala 1:20.000 alla realtà, avrebbe coperto un'area compresa tra i 60 e gli 80 m di larghezza. Qual è allora la verità sulla divisione, sul confine e, non in ultimo, sulla mappa? Essendo l'intervento cartografico di spartizione approssimativo, come possiamo relazionarci a esso? L'architetto Ewal Weizman, intervistato da Alÿs, è puntuale in merito, pur essendo molto dubbioso sulla pratica messa in atto dal belga:

I very much like the fact that you use the city like a canvas to draw on. I very much like the quality of the line that you draw, because when you look (if you take the stain itself seriously, the smear of paint itself) you will see it in your paint and, I've seen it in several moments within your film. You have splotches, you have loops, and you have breaks, and you have the texture of the paint. Liquidity of the paint interacts with the texture of the ground in much more interesting ways than does the facile gesture of just walking. But than can teach you something on the larger scale - the overlap of abstract geometry, of border-making within the reality and conditions of a city, which are registered very much by the texture of the ground. Whereas when you go, and I think it's quite clear, in Palestine though uninhabited areas, you're walking through dust in a way that feels that the line is going to just disappear very quickly. Or you're on a very rough road and that fragments the line. I think there is a whole texture in understanding Jerusalem [...] A map, by definition, is a two-dimensional abstraction of a three-dimensional topography and, in a sense, what you do is a one-to-one map. You abstract the city in that aspect [...] There is no neutral walk, and especially when you walk with the paint, you are designing, you are making a gesture, you are drawing a line and implying, for me at least, that you request two kinds of spaces on two sides - you request a difference between the right and left side of the line, you project a difference. And if it's a legal

difference, if it's an economical difference, if it's an ethnics difference, you are creating a kind of barrier that requires that the two sides are no longer part of a kind of a smooth continuity [...] Bridge or a conflict [...] (Alÿs 2007, 42-44).

Mi piace molto il fatto che usi la città come una tela su cui disegnare. Mi piace molto la qualità della linea che tracci, perché quando guardi (se prendi sul serio la macchia in sé, la sbavatura di vernice in sé) la vedrai nella tua vernice – riferito alla città – e, l'ho vista in diversi momenti nel tuo film. Hai macchie, hai anelli e hai rotture, e hai la consistenza della vernice. La liquidità della vernice interagisce con la consistenza del terreno in modi molto più interessanti del semplice gesto di camminare. Ma questo può insegnarti qualcosa su larga scala - la sovrapposizione di geometria astratta, di creazione di confini all'interno della realtà e delle condizioni di una città, riflettono molto la consistenza del terreno. Mentre quando vai, e penso che sia abbastanza chiaro, in Palestina, sebbene in aree disabitate, stai camminando nella polvere in un modo che sembra che la linea stia per scomparire molto rapidamente. Oppure sei su una strada molto accidentata e questo frammenta la linea. Penso che ci sia un'intera trama nel comprendere Gerusalemme [...] Una mappa, per definizione, è un'astrazione bidimensionale di una topografia tridimensionale e, in un certo senso, ciò che fai è una mappa uno a uno. Astrai la città in quell'aspetto [...] Non c'è una camminata neutrale, e specialmente quando cammini con la vernice, stai progettando, stai facendo un gesto, stai tracciando una linea e ciò implica, almeno per me, che tu richiedi due tipi di spazi su due lati - richiedi una differenza tra il lato destro e quello sinistro della linea, proietti una differenza. E se è una differenza legale, se è una differenza economica, se è una differenza etnica, stai creando una specie di barriera che richiede che i due lati non facciano più parte di una specie di continuità fluida [...] Ponte o conflitto [...].

Il nesso tra camminata e confine inoltre è da rintracciare nei mandati britannici del 1919 che, per elaborare il piano urbanistico israeliano, procedettero dunque a registrare i confini avvalendosi della camminata. Non vi è dunque segno innocuo, che sia esso effimero o perenne. Tuttavia, l'idea della linea di separazione e spartizione, riproposta con un tracciato di colore temporaneo, annienta ogni potere confinante. In questo senso le intemperie, l'instabilità del terreno, i passi, sono dei fattori che determinano la cancellazione una volta per tutte della frontiera.

La linea è annullata dalla vita che procede, paradosso ed emblema del rapporto tra cartografia e realtà. Tale contraddizione è riscontrabile anche nei lavori *Retoque* (2008) e *Cuando la fe mueve montañas* (2002). *Retoque* consiste in un intervento dell'artista nella zona del Canale di Panama sulla strada lunga 80 km che unisce il Pacifico e l'Atlantico e taglia il continente latino-americano in due. Alÿs ridipinge tutta la segnaletica orizzontale di confine che con il tempo si è sbiadita per via di fattori meteorologici e del naturale deperimento dei materiali (Godfrey, Biesenbach, Greenberg 2010, 164). Perché, stavolta, ciò che naturalmente si è cancellato deve essere ripristinato? Non senza una punta di ironia, l'artista ci suggerisce che il margine va in ogni modo riabilitato nel senso di cui sopra: la porosità. I segni sbiaditi rivelano l'assurdità delle convenzioni, la cui esistenza viene dimenticata ogni giorno da chi le calpesta. Quando l'artista realizza questa performance, i passanti lo guardano con occhio sorpreso. L'abitudine alla ghettizzazione ha finito per interiorizzare la barriera ma anche introiettare il

zosa del futuro. “Una situación desesperada requiere de una respuesta épica. Un beau geste” (Alÿs, Medina 2005, 45) ci dice l’artista. Attraverso una forte componente eroico-mitica, nel 2002 Alÿs avvia i lavori. L’idea che l’arte possa essere una storia da raccontare, patrimonio collettivo da trasmettere, modificazione sostanziale del territorio, fa sì che 500 persone, e tante altre a seguire nei giorni dell’esposizione dei materiali video, riescano a concepire e attuare il progetto utopico di spostare – letteralmente – una montagna (tornano in mente le parole del teologo luterano Polykarp Leyser, quando ragionando del rapporto tra cartografia e geografia, affermò che “questi [i segni naturali] sono i più stabili, perché non è molto facile rimuovere le montagne o deviare il corso dei fiumi o tramutare il mare in terraferma; e comunque, qualora qualcosa del genere accadesse, non sarebbe passato sotto silenzio dagli storici”, cit. in Farinelli 2009, 4). La fede è tutta lì: maggior sforzo fisico, minimo risultato in termini fisici. *Cuando la fe mueve montañas* è destinata a diventare racconto orale, trasformazione fisica e riappropriazione territoriale, pur non lasciando alcuna traccia sulla mappa e nell’arena. Se il blocco di ghiaccio di *Paradox of Praxis 1* ironicamente interrogava il minimalismo, *Cuando la fe mueve montañas* “de-romanticizza” la Land Art, portandola a dialogare il contesto sociale oltre che con quello naturale (Ferguson 2007, 109). Lo spazio, ci dice l’artista, non è solo validato dalle tracce, esso è un “processo alchemico, una vicenda che si racconta, in ultima istanza, una favola” (Alÿs, Medina 2005, 24). Il racconto si svincola dal linguaggio per confluire nella testimonianza e nel dialogo, adattandosi all’interlocutore, utilizzando all’occorrenza slang e dialetti. Nell’era della decomposizione dello sguardo attento, l’atto artistico diventa ricomposizione dell’immagine e dell’immaginario, del tessuto sociale e della lingua, una riappropriazione dello spazio da parte di chi il luogo lo crea e lo vive, “deambulando tra gli interstizi e i tempi morti del produttivismo” (Bourriaud [1999] 2015, 10). In queste zone del mondo dove la modernità corrisponde ai postumi del moderno, “nella dirt poor society of spectacle, in cui la gente è dissanguata da guerre e fame, c’è bisogno di una trasfusione artistica nel corpo sociale” (Alÿs, Medina 2005, 50-60). Un misto di fatalismo, entusiasmo e inerzia ha mandato avanti i 500 volontari come se si trattasse di un effetto domino in cui ognuno incoraggia l’altro. La fatica, il caldo e la stanchezza non hanno ostacolato il progetto di procedere compatti linearmente da una valle all’altra della duna, sentendosi parte di qualcosa di più grande. Alÿs chiama questo sentimento d’infaticabile fatica “sublime sociale”: una pratica di nomadismo geologico che amplifica poeticamente l’esperienza dell’insignificante per più tempo e con più sforzo possibile, senza alcuna ricaduta cartografica ma con un forte impatto sulla memoria collettiva.

Secondo Francesco Careri, membro del gruppo artistico romano *Stalker* – uno dei primi gruppi *walking art* in Italia – l’azione del camminare è stata la prima forma simbolica con cui l’umanità ha trasformato il paesaggio in senso estetico (Careri 2006). L’odologia, o lo studio delle strade, dei viaggi e dei percorsi, come pratica di definizione del rapporto tra il soggetto (singolare e plurale) e lo spazio, rinuncia allo spazio euclideo – continuo, omogeneo, isotopo e misurabile, tipico della mappa (Farinelli 2009), per abbracciare uno spazio mutante il cui centro è l’uomo che si situa di volta in volta (Vargiu 2019, 34).



5 | Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas (When Faith Moves Mountains)*, fotogramma dal video della performance di Rafael Ortega, Lima, Peru, 2002, collezione David Zwirner gallery New York/Londra.

Il camminare, pur non essendo la costruzione fisica di uno spazio, implica una trasformazione del luogo e dei suoi significati. La sola presenza fisica dell'uomo in uno spazio non mappato, e il variare delle percezioni che ne riceve attraversandolo, è una forma di trasformazione del paesaggio che, seppure non lasci segni tangibili, modifica culturalmente il significato dello spazio e quindi lo spazio in sé, trasformandolo in luogo” (Careri 2006, 28).

La pratica artistica di Alÿs, adottando le potenzialità della sperimentazione artistica contemporanea, fornisce nuove coordinate per il pensiero geografico, e contribuisce a definire nuovi paradigmi rappresentazionali e modi di intendere la categoria di spazio. Riabilitando la centralità del luogo come zona dell'attraversamento, sfidando il rigore matematico della carta che imbriglia il mondo nelle maglie dell'astrazione geometrica, l'arte contemporanea dimostra oggi un campo di indagine privilegiato che non può che arricchire e accompagnare i saperi geografici nella ricerca di risposte, mai definitive, sull'irriducibile complessità che ci circonda.

Riferimenti bibliografici

Alÿs, Medina 2005

F. Alÿs, C. Medina, *When Faith Moves Mountains/Cuando la fe mueve montañas*, Madrid 2005.

Alÿs, Mesquita 1998

F. Alÿs, I. Mesquita, *Walks/Paseos*, Guadalajara 1998.

Alÿs 2007

F. Alÿs, *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, New York 2007.

Arn 2019

J. Arn, *When Performance Art Takes to the Street, the Results Are Moving*, "Artsy" 8, 4, 2019.

Benjamin *Passagenwerk*

W. Benjamin, *Opere complete. XI: I "Passages" di Parigi* [*Das Passagenwerk*, Frankfurt-am-Main 1982], a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, traduzione di G. Russo, Torino 2000.

Bourriaud [1999] 2015

N. Bourriaud, *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé* [*Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi*, Parigi 1999], traduzione di M. Dellaia, Milano 2015.

Camacho-Hübner, Latour, November 2010

E. Camacho-Hübner, B. Latour, V. November, *Entering a Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation*, "Environment and Planning D: Society and Space" 4/28 (agosto 2010), 581-599.

Careri 2006

F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino 2006.

Cosimi 2018

S. Cosimi, Cina, *un nuovo strumento di sorveglianza identifica i cittadini da come camminano*, "la Repubblica online" 7.11.2018.

Davila 2001

T. Davila, *Francis Alÿs*, Antibes 2001.

de Certeau [1980] 2012

M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [*L'invention du quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire, Parigi 1980], traduzione di M. Baccianini, Roma 2012.

Debord 1956

G. Debord, *Théorie de la dérive*, "Les Lèvres nues" 9, novembre 1956.

Debord 1958

G. Debord, *Internazionale Situazionista 1958-1969* [*Internationale Situationniste*, Paris 1958], a cura di M. Lippolis, I. de Caria, R. d'Este, A. Chersi, C. Maraghini Garrone, R. Marchesi, Torino 1994.

Dematteis 1985

G. Dematteis, *Le metafore della Terra: la geografia umana tra mito e scienza*, Milano 1985.

Dematteis 2021

G. Dematteis, *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Roma 2021.

Elliot 2007

P. Elliot, *Richard Long: Walking and Marking*, Edimburgo 2007.

Espinosa Moreno 2022

M.A. Espinosa Moreno, *El Andar como Práctica Cotidiana de Resistencia para Inventar la Ciudad*, "Estesis" 13, luglio-dicembre 2022, 9-25.

Farinelli 2003

F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003.

Farinelli 2009

F. Farinelli, *Crisi della ragione cartografica*, Torino 2009.

Ferguson 2007

R. Ferguson, *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*, Gottinga 2007.

Fulton 1990

H. Fulton, *Hamish Fulton: Selected Walks 1969-1989*, edited by M. Auping, D. Reason, D.G. Schultz, Buffalo 1990.

Fulton, Höpfner 2022

H. Fulton, M. Höpfner, *From here to Tibet. A conversation between two walking artists. March 2019-July 2020*, Milano 2022.

Fulton 2023

H. Fulton, *A Walking Artist*, a cura di M. Enjalran, catalogo della mostra (Marsiglia, 25 marzo-29 novembre 2023), Marsiglia 2023.

Godfrey 2006

M. Godfrey, *Walking the line*, "Artforum" (maggio 2006), 260-267.

Godfrey, Biesenbach, Greenberg 2010

M. Godfrey, K. Biesenbach, K. Greenberg, *Francis Alÿs: A story of deception*, Londra 2010.

Gregory 1994

D. Gregory, *Geographical imaginations*, Hoboken 1994.

Guattari [1992] 2007

F. Guattari, *Caosmosi [Chaosmose, Parigi 1992]*, traduzione di M. Guareschi, Genova 2007.

Harley 2002

J.B. Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Baltimora 2002.

Hawkins 2013

H. Hawkins, *Geography and art. An expanding field Site, the body and practice*, "Progress in Human Geography" 1/37, febbraio 2013, 52-71.

Heiser 2002

J. Heiser, *Walk on the Wild Side*, "Frieze" 69, settembre 2002, 9.9.2002.

Kollektiv Orangotango, Wood 2018

Kollektiv Orangotango, D. Wood, *This Is Not Atlas. A global Collection of Counter-Cartography*, Bielefeld 2018.

Lo Presti 2019

L. Lo Presti, *Cartografie (in)esauste. Rappresentazioni, visualità, estetiche nella teoria critica delle cartografie contemporanee*, Milano 2019.

Long 2007

R. Long, Richard Long. *Selected Statements and Interviews*, edited by B. Tufnell, Londra 2007.

Macrì 2014

T. Macrì, *Politics/poetics*, Milano 2014.

Mogel, Bhagat 2007

L. Mogel, A. Bhagat, *An atlas of radical cartography*, Los Angeles 2007.

Obrist, McCarthy 2014

H.U. Obrist, T. McCarthy, *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, London 2014.

O'Rourke 2016

K. O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Cambridge 2013.

Pérez Miles, Libersat 2016

A. Pérez Miles, J.U. Libersat, *ROAM: Walking, Mapping, and Play: Wanderings in Art and Art Education*, "Studies in Art Education" 4/57, ottobre 2016, 341-357.

Perniola 2005

M. Perniola, *I situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Roma 2005.

Pignatti 2011

L. Pignatti, *Mind the Map: Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Milano 2011.

Pignatti 2023

L. Pignatti, *Cartografie Radicali. Attivismo, esplorazioni artistiche, geofiction*, Milano 2023.

Rekacewicz, Zwer 2021

P. Rekacewicz, N. Zwer, *Cartographie radicale: explorations*, Paris 2021.

Repetto 2011

P. Repetto, *Walking Art. Richard Long, Hamish Fulton*, Acqui Terme 2001.

Seidita 2020

A. Seidita, *Richard Long. Rievocare la memoria della natura*, Bologna 2020.

Tedeschi 2011

F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano 2011.

Vargiu 2019

L. Vargiu, *Abitare la Terra, camminando*, in L. Boi, A. Cannas, L. Vargiu, a cura di, *Abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, Cagliari 2019.

Weber 1919

M. Weber, *La scienza come professione [Wissenschaft als Beruf, Muenchen-Leipzig 1919]*, a cura di L. Pellicani, traduzione di E. Coccia, Roma 1997.

Wood 1992

D. Wood, *The power of maps*, New York 1992.

sitografia

Richard Long: www.richardlong.org

Francis Alÿs: www.francisalys.com

English abstract

Since the late 1980s, geography, the discipline that investigates the ways in which physical space is represented on paper through cartography, has entered a period of crisis, especially about the construction of images of territories. According to major critical geographers, the failure of the map as a faithful image of the world became evident. With the advent of new digital technologies and the spreading of the idea that a way out of the charting deception can be found, we must return to the question of: "What is space? How can we approach it? In which ways can we manage to understand it?". This paper attempts to answer this question by examining the potential of contemporary art practices in contributing to the discourse on cartographic models of the world. More specifically, this paper will focus on the artistic work of Francis Alÿs and his 'pasesos'. In his artistic reflection, space is examined as a place of experience and transit, enhancing the aesthetic potential of the act of walking.

keywords | Francis Alÿs; odological space; geography; pasesos; walking art.

“Pinga gli aviti eroi l’alma pittrice”

Riferimenti storico-artistici nella produzione poetica goldoniana

Elisa Forest

Per quanto verosimilmente intrisa di un sottile sarcasmo e una velata umiltà, l’espressione con la quale Carlo Goldoni sceglie di presentare agli associati dell’edizione Pasquali la propria produzione poetica – “barzellette in verso, dette abusivamente poesie” (come riporta Giuseppe Ortolani nel volume dedicato alla *Poesia*, XIII, dell’*Opera omnia* di Carlo Goldoni, da qui, XIII) – sintetizza in modo schietto il pensiero del commediografo, senza lasciar spazio a particolari congetture. Nel corso della sua carriera, ancor prima di dedicarsi stabilmente al teatro, Goldoni si è ritrovato in più occasioni a comporre in versi per esercizio personale ma, soprattutto, su commissione; tuttavia, egli è sempre stato ben consapevole dei propri limiti come poeta, al punto da non esimersi da vere e proprie lamentele, esplicitate negli stessi componimenti. Come opportunamente osservato da Franco Vazzoler – uno dei pochi studiosi ad affrontare la figura di Goldoni in veste di poeta – il suo stato di eterno dilettante non gli ha impedito di spaziare nella vastità di generi in voga nel suo secolo; nel corso della sua carriera, il poeta amatoriale aveva avuto modo di comporre in occasione di matrimoni, lauree e voti ecclesiastici, ma anche per raccontare episodi legati alla sua nuova quotidianità francese (Vazzoler 2013, 47). La variegata destinazione dei suoi lavori – la pubblicazione non era sempre il fine ultimo – aveva implicato una diversa diffusione del materiale, in parte circolato manoscritto oppure incluso in collane non strettamente legate alla celebrazione di Goldoni. Seppur precaria, tale condizione non doveva aver arrecato particolari rancori nel nostro, dal momento che non aveva mai espresso un chiaro ed esplicito desiderio di dare alle stampe i propri lavori. Se il volume dei *Componimenti diversi* è riuscito a vedere la luce sotto l’egida di Pasquali, il merito risiede in una promessa fatta agli stessi associati, i quali hanno ricevuto quel “dono assai miserabile” (Ortolani 1935-1956, XIII, 3) nel 1764.

Oltre a costituire una testimonianza della poliedricità della penna goldoniana, la produzione poetica documenta una chiara attenzione del nostro nei confronti dell’arte figurativa e della vita artistica del suo tempo, un interesse d’altronde già emerso nell’epistolario e nei testi teatrali. Forse in un modo più puntuale rispetto a quanto riscontrabile nelle lettere, i versi si rivelano fondamentali per comprendere le sue considerazioni in relazione alla ritrattistica e, in generale, alla pittura. Spogliandosi momentaneamente delle vesti di commediografo, il poeta non può esimersi dal trattare quell’arte che, in più occasioni, ricorda come sorella della propria. Tale relazione viene evidenziata, in particolar modo, nei versi de *Le tre sorelle*, scritti in



1 | Bottega di Pietro Longhi, *Rappresentazione di comici durante il Carnevale in Piazza San Marco, Venezia, Casa Goldoni* (dettaglio).

occasione dell'unione matrimoniale che legò la figlia di Andrea Querini, Pisana, ad Agostino Garzoni nel 1761 (Ortolani 1935-56, XIII, 1032-1033). Nel componimento, oltremodo pomposo nei suoi continui riferimenti mitologici, Goldoni immagina un ipotetico viaggio sul Monte Parnaso, dimora delle nove Muse. Pare logico intravedere, in questo espediente mitico, le riflessioni condotte solo tre anni prima quando, nel tentativo di risollevare la propria situazione, il commediografo si era dimostrato intenzionato a presentare al suo pubblico una rosa di nove commedie, differenti tanto per il tema quanto per il metro utilizzato. Il progetto artistico delle 'Nove Muse', svalutato al punto dal pubblico da convincere il suo autore ad interrompere l'impresa, se portato a compimento, avrebbe così permesso di condensare "l'intera tradizione lirica italiana e il ventaglio relativo degli stili possibili" (Pieri 2019, 143).

Entrando nel tempio, il nostro nota immediatamente la presenza di altre fanciulle, ma l'intervento di Clio – un autentico sfogo sugli abusi della poesia – preclude al viaggiatore ogni tentativo di riconoscimento. Per dissuadere Goldoni a non seguire le orme dei suoi predecessori, la Musa lo invita a rivolgersi alle tre donne che le stanno accanto, rivelandone quindi l'identità. In egual misura, ciascuna con i propri mezzi, la Poesia, la Musica e la Pittura si offrono di celebrare gli sposi:

Pinga gli aviti eroi l'alma pittrice,
E dei viventi Poesia favelle;
Musica, ch'è dei cuor soave incanto,
D'Imeneo narri e di Cupido il vanto.
(Goldoni *Le tre sorelle*, 125-128)

Una volta rimasto solo con le tre sorelle, Goldoni invita una di loro a proferire parola, promettendo di non commentare in alcun modo le loro presentazioni; l'incapacità delle fanciulle di

decretare la figlia primogenita – la prima, quindi, ad inaugurare la conversazione – innesta involontariamente un educato dibattito:

Move il labbro Pittura, e in dolce suono
Par che sen dolga Poesia repente,
Suore, dicendo, prima nata io sono,
Nel seno infusa del primier parente.
Musica sorge a domandar perdono
Alle suore gentili umilmente,
Dicendo: Pria di voi sott'altro velo
Fui tra le sfere e i cardini del Cielo
(Goldoni *Le tre sorelle*, 145-152).

Dal momento che la discussione non pare giungere a esito alcuno, Goldoni rompe il proprio voto di silenzio, ponendo fine alla disputa. La primogenitura spetta, a suo giudizio, alla Pittura, vincitrice finale della gara e, pertanto, destinataria dei versi. È proprio lei, infatti, a riprendere il discorso, inaugurando così le lodi degli illustri familiari degli sposi con la celebrazione del cardinale Angelo Maria Querini:

Musica e Poesia, malgrado al dritto
Di natura e del tempo, il loco han cesso
Alla colta Pittura; e a lo mio scritto
Dona ella prima lo favor promesso.
Ampia tela dispiega, e 'l grande, invito
Eroe mi mostra del roman consesso,
Il porporato ANGIOL MARIA QUIRINI,
Caro ai Veneti un tempo ed ai Latini.
Questi, dicea, prima d'ognun ti mostro
Della sposa fra gli avi illustri e chiari,
Questi che fu l'onor del secol nostro,
Che non ebbe in talento e in virtù pari.
Liberal d'oro, e di purgato inchiostro,
Per la fé, per la greggia e per gli altari
Vendicator delle dottrine offese,
De' dotti amico, e protettor cortese.
Vedi gl'innumerabili volumi,
Ampio tesoro di sua man versato;
Riti, leggi, consigli, arti e costumi
Tratta, modera e illustra il porporato.
A Brescia volgi, colà pinta, i lumi,
Mira il gran tempio dal Quirini alzato:
La Maddalena, che il bel quadro onora,
Dei fedeli 'n Berlin per lui si adora
(Goldoni *Le tre sorelle*, 161-184).

Attraverso le parole di Pittura, Goldoni ricorda l'onorato servizio prestato dal religioso, menzionando in particolare i tentativi di riappacificamento con il protestantesimo tedesco

(Bendiscioli 1982, 28) e, soprattutto, la ripresa del cantiere del Duomo Nuovo di Brescia. Nominato vescovo della città nel 1727 (Noack 1991, 28), Querini si era infatti subito prodigato a sostenere economicamente la costruzione dell'edificio e l'orgoglio nei confronti dell'impresa era stato tale da spingerlo a commissionare un ritratto commemorativo a Bernardino Bono. Nel *Ritratto di Angelo Maria Querini, a figura intera, che indica i lavori di erezione del Duomo Nuovo*, il porporato viene infatti immortalato nell'atto di indicare quanto avviene alle sue spalle, nella navata della chiesa, dove una squadra di operai dipinti "in punta di pennello" (Anelli 1982, 28) sta freneticamente conducendo i lavori di costruzione. La menzione a Berlino, invece, potrebbe alludere all'erezione della Cattedrale di Sant'Edvige, fortemente incoraggiata da Querini nella speranza di poter così convertire al cattolicesimo Federico II e, quindi, il popolo prussiano (Pudlis 2015, 85). L'attenzione di Goldoni si sposta, dunque, sul Senatore Piero Garzoni, bisavolo dello sposo e storiografo ufficiale della Serenissima (Ortolani 1935-1956, XIII, 1033, n.5), il quale, nella sua opera in due volumi *Istoria della Repubblica della Venezia* (1705-1716), era riuscito a condensare gli eventi occorsi tra il 1682 e il 1714:

D'un PIER GARZONI il venerando aspetto
La diva ostenta, e ne dipinge i vanti.
Mira, dice, l'eroe, le glorie eletto
Della patria a illustrar fra tanti e tanti,
Onde sorpassa ogni scrittor laudato
Col dir sincero e con lo stil purgato
(Goldoni *Le tre sorelle*, 187-192).

Ritenendo di aver concluso i propri omaggi agli antenati degli sposi, la Pittura passa dunque la parola alla Poesia, affinché possa decantare le lodi dei loro illustri parenti ancora in vita; al nostro raccomanda di ascoltare e di trascrivere le parole pronunciate dalla sorella minore. Munito del "purissimo 'inchiostro d'Elicona" (Goldoni *Le tre sorelle*, 228), Goldoni ricorda le gesta dei tre figli del Procuratore Giovanni – fratello, costui, del cardinale Angelo Maria –, i senatori Polo, Girolamo e Andrea Querini; di quest'ultimo ricorda, inoltre, la moglie Elena Mocenigo (Ortolani 1935-1956, XIII, 1033, n.10). Il commediografo non fa in tempo, però, a celebrare i parenti dello sposo, perché Musica attende impaziente il suo turno; ed è la terza sorella, per l'appunto, a riprendere gli omaggi della famiglia Garzoni.

Gli omaggi agli artisti veneziani contemporanei

Confermandosi un attento osservatore del suo tempo, Carlo Goldoni non è rimasto insensibile innanzi agli sviluppi pittorici del panorama veneziano, ma al contrario ha contribuito a portarli alla luce, celebrando gli artisti anche nella produzione poetica. Tra i pittori della sua contemporaneità, Goldoni non può esimersi dal riservare una menzione d'onore a Pietro Longhi, beneamato artista ma soprattutto suo caro amico, con il quale ha condiviso da sempre un'intensa passione per l'autentica rappresentazione della vita quotidiana [Fig. 1]. Tale comune interesse è sfociato in un accostamento continuo dei due artisti, ciascuno maestro nel proprio campo; se a Ferdinando Galanti, con il suo volume del 1882, non spetta il primato, in ogni ca-



2 | Pietro Longhi, *Il Ridotto*, 1750, Venezia, Museo del Settecento di Ca' Rezzonico.

so la sua resta, quantomeno, una testimonianza lampante di quello che, nel corso dei secoli, assume quasi il tono di un *cliché* letterario:

Immortali quadretti di genere sulla vita popolare veneziana ci ha lasciato [...] il nostro poeta nelle sue commedie in dialetto; e immortali quadretti, pieni di civetteria il Longhi, uno dei maestri della pittura di genere (Galanti 1882, 376).

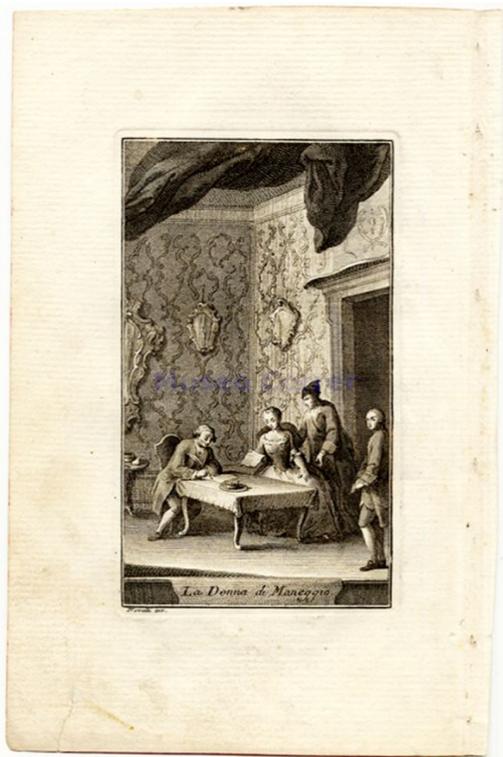
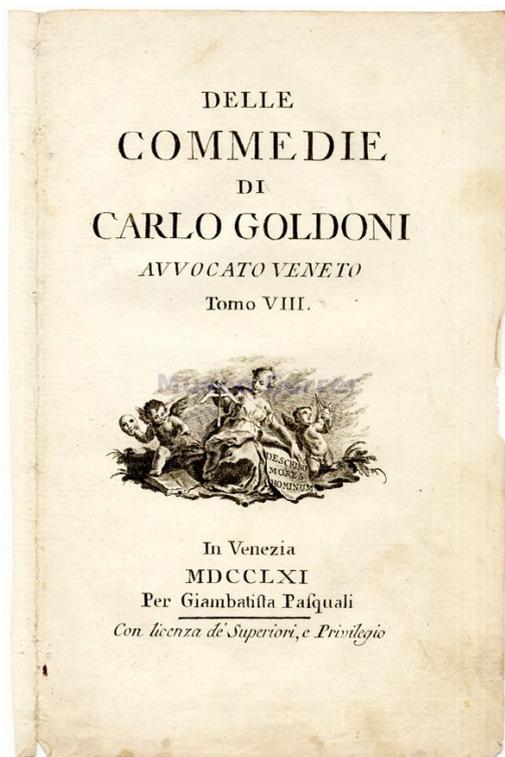
Sebbene consolidato al punto da risultare quasi abusato – solo André Chastel, nel suo saggio sul Settecento veneziano, si è discostato sostituendo momentaneamente Molière a Goldoni (Chastel 1960, 225) – tale paragone non risulta affatto infondate. È difficile, infatti, non rivedere negli interni rappresentati da Longhi nei suoi ‘quadretti’ quegli ambienti rievocati da Goldoni nelle commedie (Ajello 2001, 190) e così brillantemente immortalati nei rami – opera, questa, di Pietro Antonio Novelli – a corredo delle edizioni Pasquali e Zatta. Proprio come nelle opere longhiane, anche nelle incisioni viene rappresentata “la vita quotidiana, colta nei suoi momenti più banali, quelli in cui non sembra succedere nulla [...]. Vita quotidiana dunque nella sua dimensione domestica, e anche nella sua dimensione mondana” (Molinari 1993, XXXI).

Nonostante l'indubbia vicinanza, Ernesto Masi aveva specificato una differenza sostanziale nella resa che i due maestri avevano dato – ciascuno a modo suo – della loro contemporaneità. A suo giudizio, se il commediografo era riuscito a portare in scena la società veneziana nella sua varia stratificazione sociale, arrivando quindi a eleggere come protagonisti tanto i patrizi quanto i popolani, la sua controparte aveva rappresentato questi ultimi solo “in attitudine di servilità verso i patrizi, in attitudine di mercanti e di bottegai, o in quella più frequente di pubblico” (Masi 1887, 610). Non solo, agli albori del ventesimo secolo c'è stato chi, come Roberto Gavagnin, aveva osato collocare l'innovazione portata dai due maestri nelle rispettive arti su due piani differenti, riconoscendo “pel primo di essere stato [...] il rigeneratore del teatro italiano, e pel secondo il perfezionatore della pittura” (Gavagnin 1909, 8-9). Anche Philip L. Sohm, nel suo celebre saggio *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, ha avuto da ridire sulla resa della società contemporanea oggetto d'interesse di entrambi, arrivando a sostenere che lo sguardo di Goldoni è stato molto più preciso e obiettivo rispetto a quello della controparte (Sohm 1982, 258). Tale affermazione potrebbe essere facilmente smentita; l'estremo realismo che caratterizza l'operato di entrambi ha comportato, infatti, una sentita immedesimazione del pubblico. Come riportato anche da Sohm (Sohm 1982, 263-264), lo stesso Goldoni, nella prefazione della celebre commedia *La bottega del caffè* presente nel primo tomo dell'edizione degli eredi di Bernardo Paperini nel 1753, aveva infatti riportato:

Questa Commedia ha caratteri tanto universali, che in ogni luogo ove fu ella rappresentata, credevasi fatta sul conio degli originali riconosciuti. Il Maldicente fra gli altri trovò il suo prototipo da per tutto, e mi convenne soffrir talora, benché innocente, la taccia d'averlo maliziosamente copiato (Goldoni *La bottega del caffè*, 74).

Di Longhi, invece, Pietro Guarienti ricordava, nell'edizione da lui curata dell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi del 1753, la capacità di rappresentare “conversazioni, giochi, ridotti, maschere, parlatori, con tal colorito ed evidenza, che a prima vista riconosconsi le persone ed i luoghi rappresentati” (Guarienti, Orlandi 1753, 427) [Fig. 3]. Pietro Gradenigo, in una nota del 3 settembre 1760 presente nei suoi *Notatori*, lo aveva invece ricordato come un “pittore per attitudini naturale, e parlanti caricature” (Livan 1942, 62). Alla luce delle riconosciute difficoltà di emergere come pittore di storia, il più giovane dei Longhi, Alessandro, aveva sottolineato nel suo *Compendio* scritto tra il 1762-1763 la scelta del padre di “dipinger in certe piccole misure civili trattenimenti, cioè conversazioni, riduzioni, con ischerzi d'amori, di gelosie: i quali, tratti esattamente dal naturale, fecero colpo” (Longhi *Compendio*, 31) e aveva menzionato, inoltre, i quadretti raffiguranti figure con indosso una maschera, “così al vero espresse nei loro naturali andamenti che sono conosciute anco sotto la maschera”. Ad ogni modo, nonostante la premessa iniziale, Sohm ha voluto focalizzare la sua attenzione su Longhi, ipotizzando fosse stato quest'ultimo ad aver ispirato il commediografo e non l'opposto (Sohm 1962, 258).

Non è possibile decretare con certezza il momento in cui Goldoni ha conosciuto Pietro Longhi, ma è verosimile pensare che i due avessero avuto modo di entrare a contatto grazie alle co-



3 | Pietro Antonio Novelli, *Intestazione con vignettae Illustrazione di una scena de 'La donna di maneggio'* dell'edizione Pasquali delle Commedie di Carlo Goldoni, 1761, Venezia, Museo Correr.

muni dipendenze nei confronti di Giovanni Grimani. Evocata con costanza tanto dagli storici dell'arte quanto dagli studiosi di ambito prettamente teatrale, la poesia *Del sig. dottor Carlo Goldoni fra gli arcadi Polisseno Fegejo al signor Pietro Longhi veneziano celebre pittore* è da sempre ritenuta il manifesto del rapporto tra i due maestri e, per quanto concerne l'argomento trattato, si può ritenere l'espressione più limpida dell'interesse artistico goldoniano. I versi, qui riportati per intero, sono comparsi per la prima volta in una raccolta composta in occasione delle nozze di Giovanni Grimani e Caterina Contarini, svoltesi nel 1750.

Longhi, tu che la mia Musa sorella
 Chiami del tuo pennel che cerca il vero,
 Ecco per la tua man, pel mio pensiero,
 Argomento sublime, idea novella.
 Ritrar tu puoi vergine illustre e bella,
 Di dolce viso e portamento altero:
 Pinger puoi di Giovanni il ciglio arciero,
 Che il dardo scocca alle gentil donzella.
 Io canterò di lui le glorie e il nome,

Di lei la fè, non ordinario vanto;
E divise saran fra noi le some.
Tu coi vivi colori, ed io col canto:
Io le grazie dirò, tu l'aure chiome:
E del suo amor godran gli Sposi intanto
(Goldoni A *Pietro Longhi*, 1-14).

La chiave per decrittare il significato del sonetto – per quanto concerne la metrica, è evidente l'utilizzo di rime incrociate nelle quartine e incatenate nelle terzine (Vazzoler 2013, 54) – si colloca nei primi due versi. Lo stretto legame tra la propria arte – si riferisce, in questo caso, alla poesia – e la pittura venne ribadito nel già menzionato componimento *Le tre sorelle*, redatto per il senatore Querini, pertanto tale accostamento non dovrebbe risultare del tutto incoerente. Il secondo verso, invece, lascia intendere una comprensione, da parte del nostro, dell'indirizzo intrapreso da Longhi nella seconda parte della sua carriera. Non sentendosi pienamente attratto dai soggetti sacri – repertorio prediletto dal pittore veronese Antonio Balestra, al quale doveva la prima formazione –, Longhi aveva accolto il consiglio del maestro e aveva quindi abbandonato la laguna a favore di Bologna, luogo natio e sede operativa di Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo. Presso il suo studio, il pittore veneziano era entrato a contatto con “un genere più consono alle sue attitudini, quel genere che egli doveva immortalare facendolo suo” (Ravà 1923, 3) dipingendo quindi quelle scene tratte dalla vita quotidiana che hanno finito per renderlo celebre (Petitti 1988, 728) e, soprattutto, il beniamino dell'alta società della laguna (Del Negro 1993, 225). Adriano Mariuz, nel contributo *Pietro Longhi: 'un'originale maniera...'*, ha messo in dubbio l'apprendistato di Longhi presso la scuola dello Spagnolo, ipotizzandolo un tentativo, messo in atto dal veneziano, di “nobilitare il suo curriculum di studi” (Mariuz 1993, 34); è indubbia, tuttavia, per lo meno una consapevolezza del genere pittorico praticato dal bolognese.

Contrariamente a quanto sostenuto da alcuni studiosi, desiderosi di innalzare in qualche modo la figura del commediografo, quest'ultimo non ha mai sentito il bisogno di privare l'amico pittore dei giusti meriti; a suo giudizio, anche se in modalità differenti, ambedue le arti potevano in ugual misura contribuire alla celebrazione degli sposi, guadagnando un'equa ricompensa morale. Ciascuno con la propria arte, i due maestri erano così riusciti a intentare una simile riforma, dimostrandosi “in ugual modo contrari sia ad un generico manierismo che alle bizzarrie irreali” (Moschini 1956, 52). Come opportunamente riassunto da Filippo Pedrocco:

Il racconto della vita quotidiana è alla base della riforma teatrale proposta da Carlo Goldoni e dunque è questo il nesso che lega tra loro questi due personaggi: la comune volontà di narrare, ciascuno con i mezzi espressivi che gli erano più consoni, il vero, la realtà. Non più le maschere della commedia dell'arte per il Goldoni, quindi, non più gli eroi della storia e della mitologia per il Longhi; per entrambi solo la narrazione realistica dei fatti (Pedrocco 1993, 24).

È importante notare che il titolo della poesia longhiana ha costituito, altresì, la prima occasione pubblica in cui il commediografo aveva avuto modo di menzionare la propria adesione

all'Accademia dell'Arcadia – in particolare, alla Colonia Alfea – con la quale era entrato in contatto nel corso del soggiorno pisano svoltosi tra il 1744 e il 1748 (Cicali 2019, 52). In base a quanto riportato nei *Mémoires*, dal carattere decisamente aneddótico, il primo approccio con l'Accademia era stato del tutto dettato da una fortunata casualità. Annoiato dalla vita solitaria – “la Cathédrale très-riche en marbres et peintures, le clocher singulier qui penche extrêmement en dehors, et paroît droit en dedans” (Goldoni *Mémoires*, I, 220) ben presto avevano cessato di suscitare in lui del fascino – Goldoni aveva raccontato di essersi imbattuto nella corte interna di un palazzo, movimentata da un andirivieni di persone. Una volta chiarito il motivo di tale confusione – un uomo alla porta gli aveva spiegato che in quella sede si riunivano, per l'appunto, i membri della Colonia Alfea – e ottenuto il permesso di accedere al palazzo, al nostro era bastato presentare un sonetto giovanile, leggermente ritoccato sul momento, per essere accolto alle riunioni (Goldoni *Mémoires*, I, 221). Dopo diverse sere di assenza, delle quali viene rimproverato, era stato proprio il Vicecustode della Colonia, Ranieri Bernardino Fabri (o Fabbri) – cancelliere dell'Ordine di Santo Stefano, notaio e poeta dilettante (Morelli Timpanaro 2005, 170) –, a conferirgli il diploma che attestava la sua appartenenza all'Accademia. Solo allora, per riprendere le parole di Goldoni, “Tous alors me saluerent, en chorus, sous le nom de *Polisseno Fegeio*, et m'embrasserent en qualité de leur Compasteur et de leur Confrere” (Goldoni *Mémoires*, I, 224). Tale successo, come si avrà modo di vedere, ha fornito al nostro nuove occasioni di poetare e di mettere alla prova, così, un'arte a cui non osò mai sentirsi del tutto vicino.

All'acuto sguardo di Goldoni non è potuto sfuggire, naturalmente, il talento dell'allora giovanissimo figlio di Pietro, Alessandro Longhi, celebrato negli endecasillabi *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso*. Come giustamente riassunto nel titolo, i versi ricordano la pubblica esposizione del ritratto di don Francesco Scudieri, di recente nominato parroco della chiesa veneziana dell'Angelo Raffaele (Ortolani 1935-1956, XIII, 409). La menzione all'opera di Alessandro Longhi giunge, come comprensibile, solo a seguito dell'elogio nei confronti di Scudieri:

Oh come al vivo la venerabile
Soave immagine del vostro volto
Dipinse in tela pennel laudabile!
Se al quadro nobile l'occhio ho rivolto
Veggio il ritratto somigliantissimo,
E quasi a sciogliere le voci ascolto
(Goldoni *Del ritratto di un piovano*, 43-48).

Coerentemente con quanto lamentato nell'epistolario, Goldoni si sente quasi in dovere di ribadire come, al momento della realizzazione di un ritratto, per un artista fosse inderogabile rispettare il criterio della somiglianza nei confronti della persona effigiata. A quanto risulta dai versi, l'opera longhiana è riuscita a onorare tale richiesta:



4 | Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni*, olio su tela, 1750 ca, Venezia, Casa di Carlo Goldoni.

Opra è cotesta del valentissimo
Prudente giovane del LONGHI figlio,
Non men del padre singolarissimo.
In età pien di consiglio
De' più provetti sorpassa i termini;
E invidia miralo con torvo ciglio.
Per commendarlo non trovo i termini:
Cotanto è celebre nella bell'arte:
Non trovo elogio, che mi determini.
Se in lui considero a parte a parte
Le tinte vivide, il bel disegno,
Le grazie facili nel quadro sparte;
In lui ritrovasi ferace ingegno,
Atto a fermare nel cielo adriatico
Dell'arte nobile l'antico regno.
Nel somigliare cotanto è pratico,
Che le sue opere chi attento mira
Gli originali ravvisa estatico.
A farsi celebre soltanto aspira,
Fugge i romori del tristo secolo
Modestia insolita dal volto spira.
Io che i costumi del Mondo specchio
Veggendolo umile fra tanto gloria
Senza ragione non mi transecolo
Nemico acerrimo di vana boria
Le grandi laudi non vuol ricevere
Per far più semplice la sua memoria.
Ma quel diletto, che ha nel dipingere
La mano seguita dell'uom valente
E a miglior opre lo vedi accinge.
In dì brevissimi rapidamente
Tanti ritratti da lui si esposero,
Che resta attonita la dotta gente.
Così le stelle di lui disposerò,
Pittor lo vollero, pittore è nato,
Ed i suoi studi vi corrisposero.
Il saggio ed ottimo Nogari ornato
Fu il precettore del giovin tenero,
E il suo discepolo lo ha pareggiato
(Goldoni *Del ritratto di un piovano*, 50-86).

Nel conferire al più giovane dei Longhi un'origine quasi mitica – furono le stelle, addirittura, a volerlo pittore – si potrebbe quasi affermare che, con la presente poesia, Goldoni è riuscito a rendere maggiormente la stima nei confronti dell'operato di un artista. Nonostante ciò, egli non manca di riconoscere il ruolo guida di Giuseppe Nogari, il secondo grande maestro di Alessandro dopo il padre e co-fondatore dell'Accademia di Belle Arti, la cui costituzione si dovette

all'anno precedente il componimento (Pallucchini 1994, 578). Tale era il rispetto nei confronti di Alessandro da mutare opinione rispetto a quanto espresso nella lettera del 30 ottobre 1764 destinata al marchese Francesco Albergati Capacelli, nella quale aveva lamentato come neppure Longhi fosse stato in grado di tradurre fedelmente il suo viso in pittura (Ortolani 1935-1956, XIII, 578) [Fig. 4]. A differenza dei tentativi attuati dagli altri artisti menzionati – tra essi spiccano, per certo, Giambattista Piazzetta e Lorenzo Tiepolo – il ritratto longhiano, da identificarsi nell'opera conservata nella sua casa d'infanzia (Delorenzi 2011, 17), è riuscito nell'apparentemente impossibile impresa di immortalare con verosimiglianza l'effigie del commediografo:

Oh caro LONGHI, se anch'io vi venero,
Se con voi spiegomi con dell'amore,
Dall'onestate mia non degenero.
Voi dipingendomi con quel valore
Con cui solete far le vostre opere
Alla mia immagine si rese onore.
Or se la mano da voi si adopere
Per il degnissimo nuovo pievano
Deh permettete, ch'io vi coopere.
E che alla cetera ponendo mano
L'originale lodando in cantici
Anche il ritratto non lodi in vano.
Ma già nel tempio col fiato i mantici
Destan nell'organo l'allegro suono,
E i ceri allumano i piromantici.
Entro col popol divoto, e prono,
U' dal pievano gl'inni si cantano,
E intanto gli uomini, che di fuor sono
Del bel ritratto l'opra decantano
(Goldoni *Del ritratto di un piovano*, 88-106).

La stima nei confronti di Longhi padre viene altresì rinnovata in un altrettanto celebre componimento poetico, *Il Burchiello. Stanze veneziane*, (Ortolani 1935-1956, XIII, 316) redatto in occasione delle nozze tra Alvisi Priuli e Lucrezia Manin nel 1756 e poi dato alle stampe, una volta revisionato, da Giambattista Pasquali (Vazzoler 2013, 56). Com'è noto, la poesia si sofferma in modo particolare sulla celebrazione delle liete villeggiature a Bagnoli presso la tenuta di Lodovico Widmann. La menzione del pittore, in realtà, è stata un pretesto per celebrare un secondo maestro meno conosciuto ma, a giudizio del nostro, non meno abile nel rappresentare in modo autentico la società contemporanea. Non è difficile credere che, nelle opere di Andrea Pastò, Goldoni sia riuscito a scorgere una visione del mondo vicina alla propria (Sohm 1982, 259). La menzione giunge solo dopo un esauriente resoconto del tragitto percorso dal burchiello – l'imbarcazione che, per l'appunto, dà il titolo alla poesia – lungo il fiume Brenta, sicuramente reso più piacevole al lettore per la vivida descrizione delle personalità dei passeggeri (Vazzoler 2013, 56):

Recita qualche volta anca Andreetta,
 Che ha depento el scenario allegro e bello:
 Zovene che de tutto se deletta,
 Che gh'an han, che gh'ha voggia, e gh'ha cervello.
 E va protesto che da lu s'aspetta
 Cosse che farà onor al so penello
 Sul far de Pietro Longhi, e al parer mio
 Andreetta Pastò ghe corre drio.
 Anche lu el cerca verità e natura,
 Le so figure le xe là parlanti;
 E co se tratta de caricatura,
 I so quadri xe vivi; e somiglianti.
 Del disegno se vede la bravura,
 col colorito no se va più avanti,
 E più prove ghe xe de quel che digo,
 In casa VIDIMANA e MOCENIGO
 (Goldoni *Il Burchiello*, 337-252).

Allo stato attuale degli studi, poche sono le notizie sul pittore accostato a Pietro Longhi; quelle disponibili, in linea con quanto riassunto da Goldoni nel sopracitato componimento, sono strettamente legate a uno dei suoi soggiorni a Bagnoli, nel padovano, presso la villa di Ludovico Widmann.

Di origine dalmata, Alessandro Andrea Pastò aveva cominciato ad esercitare l'arte pittorica proprio durante l'ingaggio presso il nobile, al quale risulta legato quantomeno dal 1745 (Magani 1989, 81). A giudicare da quanto è stato possibile ricondurre al suo catalogo, composto perlopiù da scene di genere, il contesto di villeggiatura dev'essere stato un'importante fonte d'ispirazione per il novello artista. Prima ancora di entrare in contatto con l'arte di Pietro Longhi, è verosimile pensare siano state le statue del giardino della villa di mano di Antonio Bonazza a suscitare in lui un interesse nei confronti delle rappresentazioni di vita popolare. Delle più di trenta opere realizzate da Bonazza con ogni probabilità tra il 1740 e il 1742 (De Vincenti 2015, 101), Pastò dev'essere rimasto particolarmente colpito dalle sedici sculture disposte a coppie lungo il viale principale, tra le quali spiccavano – tra uomini e donne orientali – figure imbellettate di filatrici, suonatori, contadini e fattucchiere corteggiate da vecchi innamorati (Semenzato 1957, 52). Discostandosi dall'opinione comune, volta a ricondurre la commissione delle sculture a Lodovico, Monica De Vincenti, nel suo intervento *Antonio Bonazza e l'ingresso della 'scultura di costume' nel giardino della villa veneta*, ha invece voluto ipotizzare un diretto coinvolgimento del padre, Giovanni IV Widmann (De Vincenti 2015, 100). Ad ogni modo, tale programma iconografico – fortemente debitore dei soggetti ripresi da alcuni intermezzi teatrali veneziani (De Vincenti 2015, 106) – è stato reinterpretato dal pittore in una delle stanze del primo piano, in due affreschi parietali “dal sapore decisamente campagnolo, nonostante i costumi di alcuni personaggi” (Furlan 1978, 128). Essi raffigurano da un lato un *Ballo campestre*, dove una compagnia di amici si lascia andare alla frenesia della musica, e dall'altro un *Idillio a tavola*, dove una coppia di fidanzati amoreggia tra le felicità



5 | Andrea Pastò, *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli*, olio su tela, Collezione Francesco Baglioni, 1755 ca., Bergamo, Accademia Carrara.

6 | Andrea Pastò, *Ritratto di gruppo della compagnia del teatro di Bagnoli nel salone di villa Widmann*, 1777 ca., collezione privata.

e la noia di chi non può più godere della gioventù (Magani 2010, 89-91). Nel loro complesso, i personaggi sono molto simili alle donne e agli uomini di Bonazza, tanto per l'abbigliamento quanto per gli atteggiamenti. Nel suo *Burchiello*, tuttavia, Goldoni non ha fatto riferimento agli affreschi in questione, bensì allo scenario dipinto da Pastò per il piccolo teatro della villa, piacevole sollazzo voluto dal Conte per sé e i suoi ospiti in perfetta linea con l'atmosfera della villeggiatura. Il pittore non si era limitato a realizzare la scenografia, ma si era ritrovato persino a calcare le scene, prendendo parte a una delle tante rappresentazioni teatrali fortemente volute dal proprietario. Nel suo teatro, collocato al piano superiore della villa (Mancini, Muraro, Povoledo 1988, 202), Widmann accoglieva chiunque fosse in possesso di un invito consegnato dagli stessi attori, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza e senza alcuna pretesa remunerativa (Mancini, Muraro, Povoledo 1988, 29). Ospite in più occasioni – sicuramente nel 1754, nel 1755 e nel 1757 (Semenzato 1957, 52) –, Goldoni ricorda nei *Mémoires* quest'attività incoraggiata e organizzata da Widmann:

Ce Seigneur riche et généreux amenoit toujours avec lui une société nombreuse et choisie; on y jouoit la Comédié; il y jouoit lui même; et tout sérieux qu'il étoit, il n'y avoit pas d'Arlequin plus gai, plus leste que lui (Goldoni *Mémoires*, I, 359).

È stato proprio questo contesto a permettere ad Adriano Mariuz di ricondurre ad Andrea Pastò – dopo un'iniziale attribuzione a Pietro Longhi – il dipinto a olio dal titolo *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli* conservato all'Accademia Carrara [Fig. 5] (Mariuz 1956, 198). Non solo, nel quadro, rappresentante un cospicuo gruppo di personaggi dalle condizioni sociali più variegata, lo studioso ha voluto rivedere lo stesso Goldoni nell'uomo imparrucato posto esattamente al centro, tra le due donne dai vaporosi abiti chiari. D'altronde, egli non solo aveva fornito i canovacci per gli attori dilettanti, ma aveva persino finito per prendere parte alle loro rappresentazioni teatrali, cedendo alle richieste della compagnia; una concessione, com'egli ebbe ben modo di sottolineare, di cui si subito si era pentito per le prese in giro che ne seguirono (Goldoni *Mémoires*, I, 359). Nonostante gli spiacevoli commenti, il commediografo non si era risparmiato dal lusingare il gruppo di nobili attori, arrivando persino ad affermare – tanto nel *Burchiello* quanto nella dedica a Widmann anteposta a *La Bottega del caffè* – come la loro bravura superasse quella di chi svolgeva il mestiere di professione (Vescovo, Miggiani 1994, 12-13). Sebbene nel dipinto di Bergamo manchi l'atmosfera satirica che aleggiava negli affreschi, ad accomunare le opere presentate è la volontà di indirizzare l'occhio dello spettatore sui visi dei personaggi; obiettivo, questo, raggiunto dal pittore grazie al leggero aumento delle dimensioni delle teste (Mariuz 1976, 198). Un puntuale riscontro dei piacevoli sollazzi teatrali messi in atto dai villeggianti di Bagnoli è stato individuato da Annalia Delneri in un quadro da lei stessa attribuito, per la “definizione fisionomica dei personaggi e le caratteristiche stilistiche” (Delneri 2008, 175), alla mano di Pastò. L'impressione che si ha osservando il dipinto, rinominato *Ritratto di gruppo della compagnia del teatro di Bagnoli nel salone di villa Widmann*, è di aver quasi interrotto la frenesia tipica delle prove di una recita [Fig. 6]. Raccolta nel luminoso salone della villa, un'eterogenea compagnia di attori sta seguendo, infatti, le direttive dell'uomo sulla sinistra. Tra le mani, l'uomo stringe un copione, lo stesso tenuto in

grembo dalla donna che gli sta di fronte, da identificarsi in Quintilia Widmann; alle sue spalle, con l'indice rivolto verso l'improvvisato regista, siede lo stesso Goldoni. Estraneo alla rappresentazione è, invece, Lodovico Widmann, intento a giocare a carte al tavolino collocato sul lato destro del quadro (Delneri 2008, 178).

Finora è stato possibile accertare solamente l'interesse di Pastò di rappresentare – non senza una buona dose di ironia – i momenti di fuga dei suoi contemporanei, fatti di feste, divertimento e corteggiamenti (Magani 1989, 81). In realtà, ed è Goldoni stesso a rivelarlo nel componimento poetico redatto in occasione delle nozze tra Pietro Bonfadini e Orsetta Giovanelli del 1761: *In occasione de' felicissimi sponsali fra Sua Eccellenza il signor Pietro Bonfadini e Sua Eccellenza la signora co. Orsetta Giovanelli. Capitolo a Sua Eccellenza il signor Giovanni Bonfadini senatore prestantiss. e fratello dello sposo*, il pittore aveva avuto modo di dar prova di sé anche come pittore di immagini allegoriche. Rivolgendosi al fratello dello sposo, Giovanni Bonfadini – dedicatario de *Il vecchio bizzarro* e anch'egli attore dilettante della compagnia di Bagnoli (Ortolani 1935-1956, XIII, 1037) – il commediografo aveva chiesto la possibilità di visitare il palazzo di famiglia a San Geremia, dov'era stato allestito l'appartamento per la sposa. Ciò che lo aveva colpito dell'edificio, e che aveva quindi decantato nella poesia, erano proprio le opere del talentuoso pittore conosciuto in villeggiatura:

Piacquemi fuor di modo l'argomento
Da ANDREA PASTÒ per adornar la volta,
Pinto con arte e magistral talento.
Vidi Fecondità nel mezzo accolta
Da Salute, Concordia ed Allegrezza,
E Gioventude in lieti panni avvolta;
E alla mia testa, a meditare avvezza
Sulle immagini vere e naturali,
Parve un tal pensiero una bellezza.
Qual simbolo miglior per gli sponsali
Oltre fecondità trovar si puote,
Frutto delle dolcezze coniugali?
Valoroso PASTÒ, di cui son note
Le bell'opre dipinte in tela e in muro,
Or somma laude la tua man riscuote,
Poiché col tuo pennel franco e sicuro
Non mostri sol l'abilità pittrice,
Ma un ben sapresti presagir futuro.
O amabile gentil sposa felice,
Alzate gli occhi della stanza al letto.
Mirate degli eroi la produttrice;
E badate il pittor maliziosoetto
Come fa che la dea l'impegno tolga
D'esser il nume tutelar del letto
(Goldoni *Felicissimi sponsali Bonfadini Giovanelli*, 55-78).



7 | Andrea Pastò, *Allegoria nuziale per Orsetta Giovannelli Bonfadini*, affresco, ante 1761, Palazzo Bonfadini Vivante, Venezia.



8 | Andrea Pastò, *Allegoria nuziale per Pietro Bonfadini*, affresco, ante 1761, Palazzo Bonfadini Vivante, Venezia.

L'opera a cui il nostro fa riferimento è stata predisposta da Pastò, come accennato, per uno dei due soffitti delle camere contigue che componevano l'appartamento di Orsetta Giovanelli, situato al secondo piano del palazzo [Fig. 7] (De Feo 1995, 71). In un cielo tinto dei colori pastello – non è un caso che l'affresco sia stato avvicinato all'ambiente tiepolesco – le allegorie si adagiano su soffici nuvole, accompagnate da giocosi amorini o dai loro attributi di competenza. Nel descrivere l'opera, suddivisibile metaforicamente in tre zone parallele e contornata da stucchi dipinti, Goldoni si rivela piuttosto fedele nel rispettare l'ordine dato dalla disposizione dei personaggi. Partendo dall'apice, quattro angioletti – quasi in combutta tra loro – sorreggono il drappo rosato sul quale giace, poco più in sotto, la *Fecondità*, alla quale un putтино dona una corona di fiori. Procedendo in direzione della zona centrale, spicca una coppia di allegorie, sedute in posizione speculare. Sulla sinistra, avvolta in una veste rosa e celeste che le lascia scoperto il seno, *Salute* stringe in mano il suo caduceo, mentre con la mano libera richiama il gallo alla sua destra; dall'altra parte, invece, *Allegrezza* solleva la sua coppa dorata in un brindisi. In ultimo, nella zona inferiore, dal cumulo di rocce su cui siede, *Giovinetta* osserva le allegorie soprastanti, ignorando completamente la *Concordia*, rappresentata da una coppia amoreggiante, custode del cuore che simboleggia la loro unione e, per estensione, quella degli sposi (De Feo 1995, 72).

Roberto De Feo, nel contributo presente nel volume *Palazzo Bonfadini-Vivante*, ha ricondotto a Pastò, per attinenza stilistica, anche il soffitto della stanza adiacente [Fig. 8], di cui però Goldoni non proferisce parola in poesia. L'affresco ovale rappresenta un numero più contenuto di allegorie e una carenza a livello qualitativo per quanto concerne la resa. A spiccare sono certamente le due allegorie alate sulla sommità, rispettivamente *Virtù* – il giovane sulla sinistra, con il sole raggiante appuntato all'altezza dello sterno – e il *Matrimonio*, mentre più in basso, leggermente in penombra, compare il *Merito* con in mano un corno dorato identico a quello retto dalla prima allegoria (De Feo 1995, 73). La presenza dei simboli del casato Bonfadini – un libro, l'elmo, la spada e lo scudo – retti, assieme un medaglione, da un putтино, permettono di ipotizzare che la camera fosse quella dello sposo. Un'ultima traccia certa dell'operato del pittore è visibile, infine, nelle *Poesie edite e inedite de Lodovico D. Pastò venezian scrite nel so natural dialeto*, una raccolta di componimenti poetici redatta nel 1806 dal figlio di Andrea, Lodovico Pastò. Cresciuto sotto l'egida dei Widmann – da piccolo era stato tenuto a battesimo proprio da Lodovico Widmann, del quale porta il nome –, una volta conseguita la laurea nel 1767, il più giovane Pastò si era trasferito a Bagnoli, seguendo le orme del padre (Menegazzo 1982, 13). Nel volumetto, Lodovico ha voluto omaggiare l'arte paterna antepo- nendo al ditirambo *El vin friularo de Bagnoli* una vignetta da lui firmata, raffigurante Bacco bambino seduto su una damigiana, colto nell'atto di brindare con una coppa di vino. Accanto a lui, un putтино visto di schiena alza una brocca contenente, con ogni probabilità, la stessa bevanda (Pastò 1806, 7). Allo stato corrente degli studi, non esistono altre opere attribuibili con certezza alla mano di Pastò, specie in relazione a Longhi padre; resta pertanto aperta la questione abbozzata da Rodolfo Pallucchini, il quale parve aver letto il suo nome inciso in un albero di un "paesaggio dolciastro d'intonazione zuccarelliana" (Pallucchini 1960, 191).

presente in una collezione privata. Ad ogni modo, in base alle notizie riportate da Giuseppe Ortolani 1935-1956, la carriera di pittore giunse a breve tempo a conclusione, a favore della gestione degli affari del Widmann (Ortolani 1935-1956, XIII, 1038, n.7).

Se è stato quantomeno possibile tentare di ricostruire la figura di Andrea Pastò, riconducendola a un numero esiguo di opere, dell'attività di Francesco Calapo resta poco altro oltre ai versi goldoniani e una fugace annotazione dello stesso, nella quale l'uomo viene ricordato come "pittore conosciuto in Venezia, e bastantemente abile per tai lavori" (Ortolani 1935-1956, XIII, 623, n.a). Il nome del pittore è stato menzionato un'unica volta nella produzione del nostro, in una lunga poesia volta a celebrare la monacazione – la settima in famiglia e la quinta versificata da Goldoni – di Lucia Milesi che, abbandonato il nome datole alla nascita, aveva scelto di chiamarsi Cecilia: *Per Suor M.a Cecilia Milesi che deposto il nome di Lucia veste l'abito di S. Domenico nel nobile esemplarissimo Monistero del Corpus Domini* (Ortolani 1935-1956, XIII, 1027). Dopo alcune digressioni di carattere personale, dove tra l'altro non manca di sottolineare la scarsa volontà di scrivere il componimento, il poeta mette in atto un vero gioco d'immaginazione. Cogliendo l'occasione data dal trasferimento che egli stesso stava vivendo in quel momento, Goldoni finge di guidare il pittore nell'abbellimento delle mura della nuova dimora, redigendo un vero e proprio programma iconografico a sfondo religioso. Solo così può far confluire, in un unico testo, le proprie preoccupazioni relative ai lavori di sistemazione della casa e la commissione di Milesi:

Vedo el pitor che el portego desegna,
Digo: El disegno ve lo vôi dar mi.
Un'idea ve darò, che sarà degna
De la bravura del vostro penelo,
E sior CALAPO d'eguir d'impegna.
Digo, tireve in qua, caro fradelo;
Su sto teler de la mazor fazzada
Qualcosa certo s'ha da far de belo
(Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 53-60).

Per la facciata principale, egli suggerisce di rappresentare proprio la novizia come "un'anzoletta, / Despogjada dei abiti mondani, / Che se vede a vestir da munegheta" e, nel caso in cui fosse avanzato dello spazio, consiglia di raffigurare "là in quel canton qualcun de quei / Che ghe dispase vederla in quei pani" (Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 79-84). Evidentemente memore delle rappresentazioni allegoriche viste a Palazzo Bonfadini, Goldoni prescrive al pittore di rappresentare i tre voti dell'ordine domenicano scelto dalla Milesi – carità, povertà e obbedienza – con i rispettivi attributi, dimostrando non solo una buona conoscenza iconografica, ma anche un notevole senso critico che lo porta a suggerire delle correzioni da apportare al bisogno:

La prima [Carità] coronè de cinamomo,
Con un crièlo in man d'acqua giazada,
E Amor soto ai so pi depresso e domo.

So che la Povertà vien figurada
 In t'una dona che somegia a un mostro,
 Lacera, meza nua, desfigurada.
 Sto desegno no serve al caso nostro:
 Umile se depenze, e penitente,
 La volontaria povertà del chiostro.
 L'Obedienza se fa comunemente
 Con un cargo sul colo, e al Ciel rivolta,
 E se ghe mete un cagnoleto arente
 (Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 91-102).

Goldoni prosegue dunque con i suoi consigli, passando alle pareti successive. Per la prima pensa a “una puta in orazion racolta. // E bute zoso, in aria de despeto, / El Demonio, la carne e el mondo indegno / Che tentarla voria, ma senza efeto” (Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 105-108), per ribadire le virtù della monaca. Per la seconda camera, invece, prepara una vera e propria apoteosi delle sorelle Milesi, ciascuna vestita degli abiti dei rispettivi ordini religiosi. Snocciolato in un copioso numero di versi, il programma goldoniano – tanto preciso quanto contorto da decifrare – predispone sette scale, una per ciascuna sorella, unite dal comune obiettivo di raggiungere la Gloria celeste. Ad attenderle sulla sommità, i santi più vicini alla congregazione religiosa di appartenenza: Sant'Elia, Santa Teresa e la Madonna per le cinque Carmelitane scalze, San Benedetto per la sorella votata all'ordine benedettino di Torcello e infine san Domenico per suor Cecilia, vestita per il Corpus Domini e munita di rosario. In ginocchio ai loro piedi, stretti alle tonache delle monache, i genitori e i fratelli maschi, in lacrime per la scelta compiuta. Infine, per la controfacciata suggerisce di rappresentare proprio il portale del convento, dove immagina la novizia colta nell'atto di accedere metaforicamente “Senza voltarse indrio, contenta e lieta / Per l'acquisto d'un ben che la bramava” (Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 143-144). Lasciando intendere una sorta di desiderio dello stesso Francesco Calapo di ricevere ulteriori direttive, i consigli pittorici del poeta si estendono anche agli ambienti adiacenti; al pittore, apparentemente, viene concesso un margine di scelta per quanto concerne la disposizione del programma iconografico. L'impressione che si riceve scorrendo i versi, poi confermata, è di leggere il resoconto di una conversazione tra il poeta e il pittore svoltasi durante uno studio dal vivo della casa. Per la propria camera, Goldoni pensa da un lato alla classica raffigurazione del crocifisso e dall'altro alla Madonna del Rosario, accompagnata da Cristo bambino, da San Domenico e da tutti i santi che professarono la sua regola; verosimilmente a incorniciare l'affresco, gli stemmi papali e il decalogo, oltre alle raffigurazioni allegoriche della Fede, la Speranza e l'Amore Divino. Per il soffitto, invece, pensa a una schiera angelica, nel cui centro spiccano una santa – è probabile pensare a Teresa – e la Trinità, vincitrici sulla figura demoniaca; in basso, una monaca inginocchiata in atto di preghiera ai piedi di Cristo. L'attenzione di Goldoni si sposta dunque in direzione della sala da pranzo, optando per un'iconografia coerente e adatta alla funzione: un tavolo abbastanza grande da ospitare un numero cospicuo di consorelle – felici e fragorose, dal momento che la badessa ha concesso loro di interrompere il silenzio – alcune sedute e altre intente a servire il pasto. Tra di loro, a Calapo viene richiesto di porre particolare attenzione alla novizia. In se-

guito, il poeta passa agli ambienti adiacenti alla cucina stessa, dove un gruppo indaffarato di monache – c'è “Chi sbate i vovi, chi tamisa o impasta, / Chi porta un cesto, e chi parecchia un drappo” – sta preparando i buzolai, dolci della tradizione veneta, tra critiche e assaggi nascosti:

Fe una golosa che sgrafigna e tasta;
Una che diga: In verità i xe boni;
Un'altra schizzignosa, che contrasta.
Una che vaga disponendo i doni,
L'altra sui cest fazza i boletini,
E sul più grandò che ghe sia: GOLDONI
(Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 199-204).

Tutti gli utensili necessari alle monache per preparare i dolci, così come gli armadi per riporli una volta terminato il processo, si trovano dipinti alle pareti. Prima di congedarsi, Goldoni non manca di completare il suo programma iconografico suggerendo una soluzione per la terrazza. Con quell'ironia che lo caratterizza, il nostro consiglia al pittore di rappresentare una monaca nell'atto di rubare qualche pesca da un albero, subito ripresa dalla consorella che, spiandola dalla finestra della propria cella, l'ha colta sul fatto. Oltre alle viti e agli alberi da frutto, non poteva mancare un pergolato di fiori “intreciai con grazia e bizzaria” (Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*, 255), dai più tradizionali – come viole e tulipani – ai più esotici. Prevedendo la necessità di studiare dal vero tali piante, Goldoni suggerisce a Francesco Calapo di rivolgersi a Giovanni Barich, tintore della parrocchia di san Giovanni alla Bragora (Cicogna 1842, 608) e suo compare. Il nostro commissiona quindi la decorazione del proprio studio, per il quale pensa a un pollaio con galli, galline e pulcini. A Marco Milesi, padre di Cecilia e committente della poesia, il poeta non nasconde l'iniziale proposito di estendere il programma iconografico ai piani superiori, fino all'altana dell'edificio, poi brutalmente interrotto dai rimproveri di un insegnante che necessitava degli spazi per praticare il mestiere. Pur essendogli stata negata la possibilità, la creatività di Goldoni non gli impedisce di custodire i disegni al riparo nella sua memoria.

In tempi relativamente recenti, Federico Montecuccoli degli Erri, nella sua preziosa opera di raccolta degli estimi settecenteschi, ha portato alla luce dei dati affatto irrilevanti per arricchire l'indagine relativa al pittore. Rendendo noti i cambiamenti di residenza, entrambi gravitanti attorno all'area individuata dalla parrocchia di Santa Maria Formosa, e l'affitto dovuto, lo studioso ha permesso così di comprendere la situazione patrimoniale dell'artista (Montecuccoli degli Erri 1998, 86). Il 24 aprile 1740 risultavano vivere, in una casa sita in calle del Sanzono, “Francesco Calapo lavorante pittor, con una sorella vedova con cinque fanciulli”, ai quali è stato chiesto l'esborso di 35 ducati; una cifra, a giudizio di Montecuccoli degli Erri, indicativa di una disponibilità economica decisamente modesta (Montecuccoli degli Erri 1998, 69).

La pittura e la ritrattistica tra menzioni e critiche

All'interno della produzione poetica goldoniana, i richiami al panorama artistico contemporaneo non sono riscontrabili solo nell'esplicita menzione ad un dato pittore. Disseminati nei

versi d'occasione – si tratta, anche in questo caso, perlopiù di poesie redatte per nozze o per celebrare l'abbandono della vita laica di alcune donne veneziane – i riferimenti, in modo particolare, alla ritrattistica, consentono di confermare l'attenzione del nostro nei confronti del ruolo della pittura. Nei componimenti, i ritratti non sono dei semplici oggetti ma degli strumenti in grado di suscitare un ampio ventaglio di emozioni, dalla nostalgia nei confronti del passato lasciato alle spalle alla pura meraviglia. Non si tratta, tuttavia, di pedanti riferimenti accademici; come ci si può aspettare dalla sua personalità comica, i testi goldoniani restano comunque carichi della sua solita ironia, privata in ogni caso di ogni intento ridicolizzante. I ritratti, inoltre, fungono anche da intermediari per ribadire la noia causata dalla stesura di tali componimenti, a suo parere sempre uguali e dotati di scarsa inventiva. Significativo, in tal senso, è il *Capitolo in lingua veneziana. In occasione delle nozze fra sua Eccellenza il Signor Carlo Zini, e la Nobil Donna Signora Dolfina Donado*, redatto, perlappunto, per celebrare le nozze del bergamasco Carlo Zini, di recente nobiltà, e Dolfina Donado (Ortolani 1935-1956, XIII, 443). È facile immaginare che, se Goldoni si è ritrovato a comporre per quest'occasione, la causa risieda nel legame di parentela relativo alla madre della sposa, Maria, sorella di quel Francesco Vendramin che all'epoca della pubblicazione della poesia – uscita per la prima volta nel 1757 – possedeva il Teatro San Luca (Ortolani 1935-1956, XIII, 1001). Rancoroso nei confronti di Cupido per tutte le disavventure amorose subite in gioventù e consapevole di non potersi liberare della fastidiosa presenza del dio, Goldoni riassume l'ennesima seccatura, incaricandolo quindi di scrivere una nuova poesia:

L'altro zorno el vien via con un ritratto;
El me lo mette là senza parlar.
Mi lo vardo e m'incanto co fa un matto.
Quel furbazzo se mette a sgnignazzar,
E el me dise: Coss'è? cossa credeu?
Che ve voggia per questo innamorar?
Donca (ghe digo mi) cossa voleu?
Co sta roba vegni? Responde Amor:
Quel che voggio da vu no lo saveu?
Presto; tolè la penna, e feve onor
(Goldoni *Capitolo in lingua veneziana*, 34-43).

Pur non essendosi mai potuto veramente esimere dal redigere componimenti d'occasione, Goldoni è quantomeno riuscito a prendersi delle libertà. Nel caso delle poesie destinate a celebrare delle monacazioni, in totale armonia con lo spirito del secolo di appartenenza [Fig. 9], e quasi in contrasto con l'argomento, il poeta affronta la stesura dei suoi versi mantenendo una certa distanza dalla religione (Quazzolo 2016, 1).

Per quanto concerne l'argomento trattato nel presente paragrafo, di notevole interesse è la seconda poesia scritta per Marina, una delle tre figlie femmine di Giovanni Falier, senatore della Repubblica dal 1755 (Ortolani 1935-1956, XIII, 1001) e protettore del commediografo da tempo immemore. Se nel primo componimento (Goldoni *Vestizione dell'abito monacale*, in Ortolani 1935-1956, XIII, 412-426) aveva raccontato con minuzia di dettagli tutta la vestizione



9 | Bottega di Pietro Longhi, *Il parlatorio delle monache*, Venezia, Museo del Settecento di Ca'Rezzonico (dettaglio).

di Marina, nel secondo ne descrive la cerimonia che siglava la fine del periodo di noviziato. Ad accomunare le rime è la tipologia scelta per narrare i due momenti importanti della nuova vita della giovane Falier, ovvero “una serie d’ottave, a guisa di poemetto” (Ortolani 1935-1956, XIII, 998) per agevolare la comprensione in particolar modo del pubblico femminile, destinatario ultimo dei versi. Marina è stata, in realtà, la seconda figlia del senatore a prendere la strada della monacazione; era stata preceduta, infatti, dalla sorella Chiara, alla quale il nostro aveva dedicato dei sonetti in lingua veneziana dal carattere spiccatamente ironico. L’apice era stato raggiunto, tuttavia, nella poesia *A Sua Eccellenza il signor Giovanni Falier. Epistola in versi martelliani*, dove l’avviamento alla fede di Chiara era stato trattato da Goldoni come una sorta di estremo sacrificio del senatore, paragonato addirittura ad Abele.

Saggio Signor, che al Ciel offri la figlia eletta,
 Quanto più vaga e adorna, tanto più al Ciel diletta,
 Non di Cain seguendo il pessimo costume,
 Di trar dal folto gregge i peggior frutti al nume,
 Ma d’Abele innocente, che offria divoto all’ara
 Il torel più vezzoso, l’agnella a lui più cara.
 (Goldoni, *A Giovanni Falier*, 1-6)

Andando a descrivere i diversi momenti che scandiscono il rito di Marina – composto da un susseguirsi di inni latini, da Goldoni trasposti in lingua italiana e riprodotti in prosa –, la poesia *I riti e le cerimonie nella monacale professione. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier professa la regola di Sant’Agostino nel venerando monastero di Santa Marta* riprende di fatto la precedente dedicata alla vestizione, donando all’evento “il tono di un’azione sacra teatrale” (Quazzolo 2016, 5). Il poeta rende noto che, una volta prestato giuramento, alla monaca viene ordinato di osservare un breve periodo di isolamento dedicato alla riflessione personale implicante, quindi, un rigoroso voto di silenzio. Immedesimandosi nella donna, il nostro tiene a specificare che in alcun modo la clausura avrebbe comportato un pentimento nei confronti della strada intrapresa e tantomeno un sentimento di nostalgia per gli agi della

vita passata. In ogni caso, il ricordo della casa d'infanzia dà modo al commediografo di menzionare la presenza dei ritratti dell'illustre casato (Ortolani 1935-1956, XIII, 440):

Degli avi miei le immagini dipinte
Mirai più volte, e le lor glorie intesi.
E le lor glorie superate e vinte
Del padre mio felicemente appresi
(Goldoni *I riti e le cerimonie*, 385-388).

È verosimile pensare che, nella quartina riprodotta, Goldoni si stesse riferendo a delle opere presenti a Palazzo Falier a San Vidal sul Canal Grande, di proprietà della famiglia fino al secolo scorso (Zorzi 1989, 188). Lo stato attuale degli studi non permette, tuttavia, una limpida ricostruzione di questa presunta galleria di ritratti; gli unici esempi noti sicuramente relativi a qualche membro della famiglia Falier, infatti, sono databili a decenni successive la poesia in esame.

Il periodo francese

Seppure, a questo punto della sua vita, residente già in pianta stabile su suolo francese, Goldoni non riserva – con estrema conformità rispetto a quanto espresso nelle missive in relazione ai propri ritratti – parole di stima nei confronti dei locali. Il commediografo ha modo di esprimere il proprio dissenso nel componimento *Per la professione dell'Illustrissima N. Gaudio. Al signor Marco Astori* del 1766. Ortolani ha reso noto che, per celebrare il percorso di vita intrapreso da Gerolama Gaudio nel 1763, erano state composte ben due raccolte poetiche alle quali il nostro, però, non aveva preso parte. I suoi versi sono comparsi per la prima volta solo l'anno successivo, in una raccolta predisposta da Marco Astori, uno “schiccheratore di versi” (Ortolani 1935-1956, XIII, 1056) bergamasco. A giudicare dai primissimi versi della poesia, in cui il nostro si scusa per non aver rispettato l'impegno preso con Astori, dev'essere stata probabilmente la mancata puntualità di Goldoni a rinviare l'uscita della raccolta; non sarebbe spiegabile, altrimenti, il lasso di tempo intercorso tra la monacazione della donna e la pubblicazione dei componimenti. Non essendo riuscito a comporre per celebrare la vestizione, il commediografo si trova dunque a scrivere per la conferma dei voti. Per giustificare il proprio ritardo, il nostro imputa la colpa alle differenti tradizioni osservate dai poeti francesi i quali, affatto abituati a comporre per chi si consacra alla vita religiosa, si prendono gioco del costume veneziano:

Dicono che per tali sagrifizi
Inutilmente spargesi l'inchiostro;
Che s'ella è mossa dai celesti auspizi,
D'uopo non ha di suoni né di canti,
Ma d'orazioni e di divini uffizi
(Goldoni *Al signor Marco Astori*, 86-90).

Ai fini del presente discorso, è interessante notare come sia stata utilizzata la vicinanza, già ribadita, tra la poesia e la pittura per screditare questa spiacevole abitudine francese:

Detestano, condannano quei pianti
Che fingono i poeti delle madri,
Dei padri, dei parenti e degli amanti;
Condannano, detestano quei quadri
Che si fanno del mondo all'innocente
Con colori sì vivi e sì leggiadri;
Onde la vergin che non sa niente,
Sente quel che ha perduto e che ha lasciato,
E qualche volta di lasciar si pente
(Goldoni *Al signor Marco Astori*, 91-99).

Una nuova occasione per osannare le virtù della patria abbandonata – e per introdurre, inoltre, l'arte in poesia – è fornita dal matrimonio tra Marin Zorzi e Contarina Barbarigo celebrato nel 1765, proprio l'anno in cui Goldoni si era trasferito a Versailles (Ortolani 1935-1956, XIII, 1059). La poesia, intitolata *La piccola Venezia. Ottave per le felicissime nozze dell'Eccellenze loro, Zorzi e Barbarigo*, è andata poi a confluire nella raccolta di ottave predisposta dal conte Gasparo Gozzi, data alle stampe lo stesso anno. Come emerge dal titolo, il commediografo dà la possibilità al suo pubblico di entrare in contatto con il lussuoso universo imbastito dal Re Sole e, in particolare, con la spettacolarità dei suoi giardini, ricchi di fontane e bacini d'acqua [Fig.10]. Nel concepire il parco della reggia, André Le Nôtre aveva predisposto la presenza del *Grand Canal*, uno specchio d'acqua imponente predisposto per bonificare il terreno e, allo stesso tempo, per alimentare le fontane. In realtà, Luigi XIV non aveva atteso il completamento del cantiere – il progetto era stato inaugurato nel 1668 per essere ultimato, ufficialmente, quattro anni dopo (Standen 1963, 148-149) – per ricreare il contesto voluto. Terminata la prima fase dei lavori, che aveva interessato il biennio 1668-1669, il sovrano aveva acquistato una vera e propria flotta per il sollazzo proprio e della corte, alla quale si era andato ad aggiungere il dono di una gondola veneziana, inviata direttamente dal Doge (Santini 2007, 176). Ai timoni, il Re Sole aveva preteso un autentico equipaggio, in un primo momento di nazionalità francese, al quale si era poi andato ad aggiungere – si dovette attendere, tuttavia, la decade successiva – un gruppo di dieci gondolieri veneziani. Per ospitare l'ingente personale, con annessi nuclei famigliari, si era pensato di costruire la *Petite Venise*, il piccolo quartiere residenziale a loro uso esclusivo a cui Goldoni si ispira per scrivere la propria poesia (Santini 2007,177). Come emerge dai versi, un secolo dopo i primi insediamenti veneziani, la situazione nella *Petite Venise* si presenta al commediografo differente rispetto al glorioso passato, con un numero di abitanti nettamente ridotto. Fin da subito, la poesia assume i toni di una vivace conversazione – in veneziano, naturalmente – tra un interlocutore innominato e il commediografo, ricca di nostalgia per la patria abbandonata da entrambi, ma anche di sottili critiche. L'uomo, infatti, non manca di sottolineare nel suo monologo iniziale come le produzioni teatrali dell'anno in corso non fossero solo state deludenti (Ortolani 1935-1956, XIII, 1060, n.3), ma che l'abbiano anche dissuaso dal rispettare le commissioni dei compaesani, interessati a poesie per nozze o monacazioni. Il componimento, pertanto, si prepone come una prova, da parte del nostro, della fedeltà riposta nella propria patria, della quale non è affatto dimentico. La sensibilità di Goldoni nei confronti della bellezza del paesaggio verdeggiante



10 | Pierre Denis Martin, *Veduta del Gran Canal di Versailles*, 1713, olio su tela, Versailles, Musée National du Château de Versailles.

della Reggia emerge in un'ottava che, verosimilmente, riproduce con esattezza il tragitto da lui stesso percorso per raggiungere il *Grand Canal* e, quindi, il borghetto veneziano

Dal Palazzo Real s'esce e discende
Sul vasto pian d'amplissima terrazza,

E la vista se perde, e se distende
Drio d'un canal che de la Reggia è in fazza:
Là dolcemente el passeggiar se rende
Per le dopie scale e verdegianta piazza,
Tra statue, tra fontane, e viali, e fiore,
De natura e de l'arte ampli tesori.
(Goldoni *La piccola Venezia*, 153-160)

Il nostro aveva avuto modo di tornare nuovamente a discorrere sulla bellezza del giardino nei successivi *Mémoires*, al momento di narrare il matrimonio tra il Conte di Provenza e Maria Giuseppina Luigia di Savoia, futuri sovrani del regno:

Le Parc de Versailles est délicieux par lui-même [...]. Son étendue est immense, ses compartiments variés, on y voit de tous le côtés une profusion de marbres précieux, des statues originales des célèbres Artistes modernes, et des copies très-exactes d'après les antiques les plus estimés; on y rencontre par-tout des allés peignées et décorées, qui cachent des recoins rustiques et ombragés; on y voit des bassins richement ornés, des parterres agréablement dessinés, des fontaines superbes et des jets dieau d'une élévation surprenante (Goldoni *Mémoires*, I, 514-515).

Dopo una breve parentesi sull'aranciera, Goldoni si sofferma a parlare degli ambienti del giardino a lui più cari, i dodici boschetti – nota persino la sostituzione del labirinto con un giardino inglese – dei quali addirittura ammette di possedere la chiave d'accesso per fruirne a piacimento:

On trouve dans ces bosquets des chefs-d'œuvre en sculpture, en architecture; les deux bosquets les plus remarquables sont les *Bains d'Apollon* et la *Colonnade*. On voit dans le premier en groupe de sept figures de marbre blanc, unique par sa grandeur et par sa perfection; et on admire dans l'autre un péristyle de forme circulaire, composé de trente-deux colonnes de différens marbres choisis (Goldoni *Mémoires*, I, 515).

Come deducibile dal passo qui riportato, a giudizio del nostro i boschetti più significativi erano quello dei bagni d'Apollo e della Colonnata. Del primo, Goldoni ricorda in modo particolare il gruppo scultoreo rappresentante il dio Apollo attorniato da sei ninfe, realizzato da François Girardon e Thomas Regnaudin tra il 1667 e il 1675 (Maral 2012, 109) [Fig.11]. Sorprendentemente, invece, tace sullo straordinario gruppo scultoreo raffigurante il *Ratto di Proserpina*, inaugurato da François Girardon nel 1675 e portato a termine vent'anni dopo, collocato al centro del secondo boschetto menzionato, contornato da un peristilio “con i pilastri in marmo di Languedoc, le colonne in marmo violaceo e turchino, gli archi in marmo di Carrara” (Fara 2017, 52).

Riprendendo la fila della poesia, una volta superato il portone d'ingresso, il nostro può immergersi nella Venezia in miniatura e fare conoscenza con l'unico gondoliere rimasto, un tale Mazzagati, e sua moglie, ai quali spiega le ragioni del proprio soggiorno in Francia. Una volta creato un certo clima di confidenza e di fiducia reciproca, il marinaio ammette al commediografo la difficoltà della sua condizione di eterno straniero, al quale si nega peraltro la possibilità di parlare l'italiano e tantomeno il veneziano. A lui, oramai, i francesi si rivolgono

chiamandolo *Monsù*, ma ben presto rivendica la propria appartenenza alla patria d'origine, mostrando al nostro i ritratti di due suoi famigliari rimasti a Venezia, subito descritti da Goldoni:

Vedo in do quadri d'ottimo penelo
Fasse, barete rosse e codegugni.
El me mostra el più vecchio, e el dise: -Quelo
Xe stà a Venezia el fulmine dei pugni;
Certo, a San Barnabà, fin da puteo
El maccava, el spaccava e teste e grugni;
Gh'è el ritrato compagno a casa nostra;
Né i fa un piovàn, che nol se veda in mostra.
(Goldoni *La piccola Venezia*, 289-296)

Degna conclusione di questa parentesi poetica sul soggiorno francese, *La galleria di Versaglies* si rivela, allo stesso tempo, la sintesi estrema della sensibilità artistica di Goldoni. La poesia è stata composta nel 1769 in occasione di un altro matrimonio, quello tra Niccolò Michiel ed Elisabetta Gradenigo, figlia acquisita dell'ambasciatore Andrea Gradenigo – colui al quale il nostro si rivolge all'interno del componimento – a seguito delle nozze con Maddaluzza Contarini (Ortolani 1935-1956, XIII, 924, 1062). Il riferimento è, naturalmente, alla Galleria degli Specchi, che, con le sue diciassette arcate specchiate, desta meraviglia nei visitatori ora come allora [Fig.12]:

Ad ogni ampio balcon, dall'altra parte
Contrapposto è uno specchio, che rasente
La terra al basso, e il cornicion di sopra,
Fa che in mille prospetti il bel si scopra
(Goldoni *La galleria di Versaglies*, 61-63).

Ad un certo punto, Goldoni narra come un imbellettato giovanotto francese, particolarmente benvenuto dall'universo femminile, aveva interrotto la sua contemplazione rivolgendogli la parola per chiedergli i motivi della recente felicità dell'ambasciatore. La risposta – il recente matrimonio della figlia con Michiel – gli aveva dato così occasione di celebrare Gradenigo e tutte le glorie delle famiglie alle quali gli sposi erano imparentati. Nelle varie ottave che compongono la poesia, il commediografo ha modo di colloquiare con diversi personaggi – un Cavaliere dell'Ordine di San Luigi, un Duca e una dama – informando anche loro del lieto evento e ravvivando le lodi dell'ambasciatore. Solo una volta riuscito a liberarsi da qualunque conversazione – ad un certo punto, l'attenzione di tutti viene richiamata dall'arrivo del Re, che li fa allontanare nella cappella adiacente – Goldoni riesce a entrare nel merito della decorazione pittorica della galleria, in particolare della sua volta ad opera di Charles Le Brun:

In nove quadri di grandezza estrema,
E in diciotto minor, di man del Bruno,
Del secol dell'eroe diviso è il tema,
Ed i fatti dipinti ad uno ad uno.

Là combatte, là vince, al diadema
Là Minerva obbedisce e là Nettuno,
Là i rei punisce, là il perdon concede,
Là gl'invalidi suoi premia e provvede.
(Goldoni *La galleria di Versailles*, 265-272).

Il destino di Charles Le Brun – figlio d'arte e particolarmente precoce nel palesare il proprio talento – si era intrecciato con lo sfarzoso universo di Versailles solo nel 1672, a poco più di cinquant'anni d'età, dopo decenni di committenze di alto livello. Formatosi in Francia sotto l'egida di François Perrier e di Simon Vouet, una volta terminato l'apprendistato il pittore si era perfezionato prima a Fontainebleau, copiando dal vivo i capolavori di proprietà della famiglia reale e, successivamente, a Roma, dove si era lasciato stupire dalle volte di Pietro da Cortona (Temperini 1999, 351). Il titolo di *Peintre Ordinaire du Roi* aveva inaugurato un felicissimo susseguirsi di committenze per la famiglia reale, guidate dal sovrintendente Nicolas Fouquet, che nel 1658 lo aveva voluto a capo della progettazione di tutti gli apparati decorativi di Vaux-le-Vicomte. Dopo una breve – ma significativa, dal momento che si era occupato dell'appartamento del sovrano e della *Petite Galerie* – parentesi al Louvre, nel 1672 il maestro si era dunque trasferito a Versailles per decorare alcuni ambienti della Reggia, ennesimi tasselli che avrebbero contribuito alla celebrazione del regno di Luigi XIV. Per motivazioni estranee al volere del pittore, i primi interventi non si erano rivelati particolarmente fortunati. Fino al 1676, l'attenzione dell'artista era stata completamente assorbita dalla progettazione delle strutture architettoniche e degli impianti decorativi della cappella, ma questa venne distrutta e, a seguito della morte di Jean-Baptiste Colbert, non più ricostruita. Un esito altrettanto infelice era spettato allo scalone degli Ambasciatori che, seppur portato a compimento tra il 1674 e il 1678, venne demolito dopo la morte di Luigi il Grande, durante il dominio del figlio (Temperini 1999, 355). Il progetto che più aveva suscitato ammirazione all'epoca era stato, comprensibilmente, quello della Galleria degli Specchi, inaugurato subito dopo la conclusione dei lavori per lo scalone e portato a termine in tutte le sue fasi nel 1784 (Thullier 1964, 100). Anche la decorazione della Galleria degli Specchi – e, in particolar modo, della sua volta – si era inserita in quel meccanismo politico volto alla celebrazione dell'immagine di Luigi XIV, rappresentato dal pittore come “l'eroe perfetto, a metà strada fra storia e modernità, acclamato dal popolo e vincitore delle genti” (Gallo 2006, 4) e, allo stesso tempo, un Dio in gloria, conferendo quasi alla galleria il tono di un luogo sacro (Gareau 1992, 44). Sul soffitto della Galleria, come opportunamente osservato da Goldoni, Le Brun aveva dispiegato in nove tele di considerevoli dimensioni e in diciotto più contenute i maggiori successi politici del regno del Re, dal 1661 al 1678 (Marchesano 2010, 15). Menzionando la presenza di Minerva, è probabile che Goldoni facesse particolare riferimento alla tela centrale, rappresentante proprio l'allegoria del potere centralizzato nelle mani del sovrano.

I sonetti ritratto

L'interesse nei confronti del ritratto in versi non è stata una novità tutta settecentesca; a partire dai sonetti di Francesco Petrarca, nei quali i ritratti erano essenzialmente idealizzati, la



12 | Charles Le Brun, *Progetto per la volta della Galleria degli Specchi*, 1679-84, inchiostro e acquerello su carta, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 27667, in deposito a Versailles, Musée National du Château.

tradizione poetica italiana non aveva mai smesso davvero di immortalare con le parole i tratti di un individuo (Dillon Wanke 2004, 33). Il punto più alto di tale interesse si era raggiunto probabilmente nel 1620, con la pubblicazione de *La Galeria del Cavalier Marino, distinta in Pitture e Sculture* (Marino 1620). Fingendosi guida di un immaginario museo, Giovan Battista Marino non era riuscito a esimersi dal mostrare al suo lettore la pinacoteca del presunto collezionista dove, tra quadri a tema storico e mitologico, spiccavano ritratti e autoritratti, dal Cavaliere raccontati in versi (Dillon Wanke 2004, 36). Nel corso della seconda metà del Settecento si era poi consolidata, grazie al *Saggio sopra la pittura* di Francesco Algarotti del 1762 (Algarotti 1763), la necessità – da parte, in un primo momento, dei pittori – di uno studio puntuale dell'anatomia per massimizzare una resa realistica del corpo umano (Kuhn 2020, 167). Tale consapevolezza era stata sottilmente colta negli ambienti intellettuali veneziani, i cui esponenti ben presto si erano resi conto della possibilità offerta dalla poesia di raggiungere, con altri mezzi, il medesimo risultato. Fra i primi a lasciarsi stuzzicare da questa 'nuova' fonte di divertimento era stato proprio Gasparo Gozzi il quale, fingendo di assecondare le richieste di un pubblico immaginario, aveva condito il suo *Osservatore veneto* del 1761 di quasi venti sonetti-ritratto (Kuhn 2020, 167). Nel periodico, Gozzi aveva notato come le abitazioni dei suoi contemporanei fossero ricche di opere [Fig.13] e non era riuscito a esimersi dal menzionare Pietro Longhi e, in particolare, la sua capacità di ritrarre “quel che vede con gli occhi suoi propri” (Gozzi 1761, 28). Riconoscendo di non avere qualità artistiche, il conte si era dedicato pertanto a dei ritratti letterari, dove ad essere effigiati non erano degli individui specifici, ma tipi umani, in modo tale che chiunque potesse riconoscersi nei difetti caratteriali presentati (Kuhn 2020, 172). Confermandosi uomo del suo tempo, anche Carlo Goldoni aveva accolto con delle riserve il gioco che tanto divertiva i suoi colleghi. La sua posizione in merito è ben esplicitata nella poesia – l'ennesima composta in occasione di una monacazione – *Per la solenne professione di Sua Eccellenza la sig. Maria Angela Eletta Memo nel nobiliss. Monistero della Celestia in Venezia*. Nel ricordare come, nel secolo precedente, i poeti si fossero serviti degli spunti forniti dallo stesso nominativo per tessere le lodi della donna – per assonanza, essi avrebbero associato Maria al mare o Lucia alle luci – o un tratto fisionomico per gli uomini – per il suo naso prominente, un gentiluomo era stato paragonato a san Carlo Borromeo – il nostro aveva messo in dubbio l'efficacia di tali allusioni, quantomeno nel Settecento:

Ma questi che si chiamano ritratti
 (Quando il nome si levi, e la famiglia),
 Non si può indovinar perché sien fatti.
 Cercano di destar la maraviglia
 Con pennellate valorose i vati;
 Ma il ritratto a che val, se non somiglia?
 (Goldoni *Per la solenne professione*, 22-27).

È bene premettere, prima di proseguire con l'esposizione, che tali sonetti non sono stati inclusi in alcun tomo dei *Componimenti diversi*; una scelta comprensibile da parte dell'autore, trattandosi di versi composti per la sola occasione data dalla trama di un'opera teatrale. Il me-

rito di averli considerati come veri e propri esercizi poetici spetta ancora una volta a Giuseppe Ortolani, che li ha inseriti nel tredicesimo volume – dedicato, per l'appunto, esclusivamente alla produzione poetica – della sua magistrale opera di raccolta. Il primo sonetto incluso è tratto, infatti, da *Il frappatore* del 1745, la commedia confezionata da Goldoni per il noto Pantalone Cesare d'Arbes (Alberti 2004, 86) che racconta le vicende di Tonin Bellagrazia. Le doti poetiche dell'ingenuo protagonista, un giovanotto veneziano circuito dal ruffiano Ottavio, vengono chiamate in causa nel tentativo di sedurre Rosaura, la sua promessa sposa. Dopo aver dimostrato di saper recitare, cantare e ballare, Tonin ammette – con grande sorpresa della donna – di saper perfino scrivere poesie:

ROS. Caspita! Poeta ancora?

TON. Vorla che ghe diga un sonetto?

ROS. Lo sentirò volentieri.

TON. Un ritratto in t'un sonetto. Pittor e poeta

(Goldoni *Il frappatore* II,12).

Una volta introdotta la particolarità del sonetto – avendo realizzato un ritratto in versi, Tonin reclama a sé il duplice titolo di poeta e pittore – sorge in Rosaura, comprensibilmente, la necessità di conoscere l'identità della donna raffigurata; non si tratta, però, di un'altra pretendente, ma della nonna di Tonin, di cui Rosaura richiama i tratti giovanili.

Occhi belli, più bei della bellezza;

Fronte, del Dio d'amor spaziosa piazza;

Naso, maschio real della fortezza;

Bocca, più dolce assae de una smeggiazza;

Petto, più bianco d'ogni altra bianchezza;

Ondeselle d'un mar che xe in bonazza;

Vita dretta e zentil, come una frezza;

Fianchi, pan de botirro, o sia fugazza;

Man, puina zentil, che alletta e piase;

Penin, fatto col torno, o col scarpelo;

Gamba, d'un bel zardin colonna e base:

Quel che vedo, ben mio, xe tutto belo.

Son pittor, son poeta, e me dispiase

Che de più no so far col mio penelo

(Goldoni *Sonetto ritratto in Il frappatore*, II,12, 1-14)

Nonostante una premessa non poi così lusinghiera, il sonetto-ritratto finisce per piacere alla promessa sposa, forse più di quelli recitati a memoria da Tonin subito dopo, riconducibili alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Al momento di annotare la poesia, Ortolani non ha osato ricondurre con sicurezza i versi a Teodora Raffi, moglie dell'impresario Girolamo Medebach e nota per impersonare proprio il ruolo di Rosaura, arrivando a retrodatare la stesura della poesia agli anni di gioventù di Goldoni (Ortolani 1935-1956, XIII, 965). Tale indecisione è stata scongiurata in sede di studio del secondo sonetto-ritratto riprodotto nel tredicesimo volume, redatto da Goldoni, in origine, per *Il poeta fanatico* (1750). Per scusarsi dell'imper-

tinenza della moglie Corallina, Tonin Bellagrazia si ritrova a improvvisare un sonetto piaciuto al punto alla donna effigiata – Beatrice, la proprietaria di casa – da instillare in lei non solo una tolleranza nei confronti dell’arte poetica, finora ripudiata, ma anche un leggero affetto nei confronti del rimatore. È stata una precisa indicazione postillata dal commediografo nel testo dell’edizione Paperini a permettere a Ortolani di rivedere nei versi la fisionomia di Caterina Landi (Ortolani 1935-1956, XIII, 965-966), attrice nota proprio per il ruolo di Beatrice:

Morbido e folto crin, fra il biondo e il nero,
Spaziosa fronte, e bianco viso e pieno,
Occhio celeste, or torbido or sereno;
Angusto labbro, rigoroso, austero.
Tenera e breve man, degna d’impero,
Candido, bipartito, amabil seno,
D’ogni proporzion corpo ripieno,
Aria sprezzante, e portamento altero.
Questa è di voi visibile bellezza,
Ma di gloria maggior degna vi rende
La velata beltà, che più si apprezza:
Spirto, che tutto vede e tutto intende,
Arte, che tutto brama e tutto sprezza,
Cuore, che manda fiamme e non s’accende
(Goldoni *Sonetto ritratto in Il poeta fanatico*, II,12, 1-14).

Sfruttando appieno la possibilità concessa dall’intreccio – il punto focale è la fondazione di una società letteraria chiaramente ispirata all’Accademia dell’Arcadia, ma non altrettanto longeva – il commediografo ha distribuito diversi componimenti all’interno della commedia, ma quello oggetto di analisi è l’unico ascrivibile alla categoria dei sonetti-ritratto. Di fatto, Goldoni ha caratterizzato ciascun personaggio – salvo Beatrice, tutti versificano – con una forma poetica differente, dimostrando al contempo un’ottima conoscenza dell’arte, quantomeno a livello teorico. Nonostante le premesse e a prescindere dalle reali intenzioni del commediografo, con le sue associazioni ha finito inevitabilmente per stilare una sorta di gerarchia tra le varie espressioni poetiche. Se a Ottavio – principe dell’Accademia fittizia nonché protagonista della commedia – spettano le poesie eroiche e a Rosaura, la figlia, sonetti amorosi di ispirazione petrarchesca, a Corallina e Arlecchino toccano gli apologhi o i madrigali, mentre a Brighella la poesia maccheronica. Eppure, fra tutti i confratelli e le consorelle della novella Accademia a sua disposizione, è proprio a Ottavio che Goldoni sarcasticamente affida l’*Arte del verso italiano* di Tommaso Stigliani (Stigliani 1658), un manuale secentesco consultato ampiamente dai poeti amatoriali anche nel secolo successivo (Librandi 2008, 204).

Sebbene incomprensibilmente esclusi dal tomo dedicato da Ortolani alla produzione poetica, i sonetti-ritratto sono comparsi nell’opera goldoniana in altri tre momenti, di seguito riproposti in base alla data di stesura della commedia di riferimento. L’occasione di verseggiare è infatti di nuovo fornita al commediografo dal personaggio di Leandro, il “poeta ridicolo” presente unicamente nel secondo atto de *Il contrattempo* (1753). Pur non ricoprendo, di fatto, un ruolo



11 | François Girardon, Thomas Regnaudin, *Apollon servi par les nymphes*, gruppo scultoreo, 1666-1674, Versailles, Musée National du Château de Versailles.

negativo nell'intreccio – la vicenda ruota attorno agli equivoci causati dalla loquacità di Ottavio, il protagonista –, agli occhi del lettore-spettatore Leandro risulta fastidioso e, non ultimo, egoista. L'interesse nei confronti delle sofferenze di Florindo, amante negato del permesso di sposare Rosaura, la donna di cui è invaghito, risulta fin da subito effimero; l'unica preoccupazione del poeta è di estorcere all'amico un giudizio positivo sull'ennesimo sonetto redatto. L'ostinazione di Leandro arriva al punto da proporre al povero Florindo – dichiaratamente troppo annebbiato per assolvere alla richiesta del rimatore – una lettura ad alta voce, in modo tale non far compiere allo sfortunato amante il minimo sforzo. Con non poca fatica, Florindo prova infine a confidare il proprio malessere, ma la poesia nuovamente rende vani i suoi tentativi:

FLOR. [...] Voi conoscete il signor Pantalone de' Bisognosi.
 LEAN. Sì, è uno de' miei mecenati.
 FLOR. Sappiate che egli ha una figlia.
 LEAN. Lo so, le ho fatto il suo ritratto.
 FLOR. Il suo ritratto? Come?
 LEAN. In quattordici versi
 (Goldoni *Il contrattempo*, II, 12).

La soluzione proposta da Leandro per persuadere la giovane Rosaura consiste, con assoluta prevedibilità, nella composizione di un sonetto; davanti alla titubanza di Florindo, giunge in

soccorso un vecchio componimento del poeta che già dal titolo – *Amante tenero a bella donna ch'è di cuor duro* – pare essere perfetto per l'occasione:

Donna, del vostro cor l'irato sdegno
Nel mio povero sen fa strage assai.
Dal momento primier, ch'io vi mirai,
Rimasi come un duro sasso, un legno.
Di pensieri amorosi io son sì pregno;
Che la testa, e il cervello io mi gonfiai;
E non ho speme di guarir giammai;
Se di dolce Triaca io non son degno.
Va l'Asia tutta, e va l'Europa in guerra.
Ed io sol resterò misero amante,
Co gli occhi al Cielo, e con i piedi in terra.
Oh nemica di fè macchina errante!
Ecco amor, che v'innalza e che vi afferra.
Globo voi siete, ed è Cupido Atlante.

(Goldoni *Amante tenero a bella donna ch'è di cuor duro* in *Il contrattempo*, II, 12).

Del tutto incapace di nascondere il disagio provato nell'ascoltare i versi, Florindo si trova a declinare con cortesia il suggerimento di Leandro che, per riscattarsi, con uno stratagemma sottopone la poesia all'inconsapevole Ottavio. Il rancore suscitato dall'ennesimo rifiuto è tale da indurre non solo alla violenza, ma anche a smuovere un desiderio di vendetta:

OTT. Che bestia! Oh che ignorantaccio! Si può far peggio? (legge piano)

LEAN. Signor mio...

OTT. Avete sentito questo sonetto?

LEAN. Sì, l'ho sentito.

OTT. Si è mai intesa una simile bestialità?

LEAN. Eppure...

OTT. Basta dire che sia di quel somaraccio di Leandro Zucconi.

LEAN. (Or ora gli metto le mani addosso). (da sé)

(Goldoni *Il contrattempo*, II, 13).

Da questa prima analisi si potrebbe concludere che, nell'esercizio della forma poetica in esame, Goldoni si è ritrovato a favorire il solo universo femminile, esaltando di conseguenza un punto di vista strettamente legato alla bellezza o, in generale, all'aspetto esteriore. In realtà, il pretesto di sperimentare un ritratto virile, di taglio quasi psicologico, gli viene fornito nel momento di redigere la dedica alla commedia *Il raggiratore* (1756), rivolta al senatore Daniele Renier. Il commediografo esordisce con una classica lusinga nei confronti dell'aristocratico, affermato protettore e corrispondente del nostro, ma ben presto tali intenti vengono abbandonati per introdurre la figura di sua nipote, Cornelia Barbaro Gritti, anch'ella aggregata all'Accademia dell'Arcadia con il nome di Aurisbe Tarsense. Se Goldoni ha avuto modo di poetare di nuovo, il merito era da ricondursi alla donna che lo aveva sfidato a comporre dei versi per l'entrata in monastero di Angela Maria Renier, figlia del senatore e cugina di Aurisbe. I versi a breve presentati erano entrati a far parte in un primo momento dei *Componimenti*

poetici della Barbaro Gritti (1757), raccolti proprio per celebrare l'occasione, e solo in un secondo momento erano stati aggregati da Goldoni nei *Componimenti diversi* (1764) (Ortolani 1935-1956, VI, 1126). Nella dedica a *Il raggiratore*, tuttavia, non hanno trovato posto le otto quartine iniziali della "Canzone di Aurisbe" – esemplari, in tal senso, i primi due versi: "Sta volta ve gh'ho in trappola, / De qua no me scampè" – riguardanti proprio l'invito esteso dalla donna a partecipare al duello in versi. Goldoni, infatti, si è limitato a riportare unicamente le strofe relative alla celebrazione del proprio protettore:

La xe sta Santa Zovene
Fia de DANIEL RENIER.
Ah? doveressi intenderme,
Sé omo del mistier.
Savè chi el xe in Repubblica,
Savè quel che l'ha fatto.
Se no l'avessi in pratica,
Ve faccio el so ritratto.
El gh'ha una mente lucida,
Un intelletto pronto,
Che tutto rende facile,
Che presto arriva al ponto.
El sa le cosse serie
Trattar con precision;
E po grazioso e lepido
El xe in conversazion.
Amigo sincerissimo,
De cor e de bon fondo,
Che cerca, che desidera
Far ben a tutto el Mondo.
Temperamento fervido,
Che parla e che par bon,
Che va talvolta in collera,
Ma mai senza rason.
A comandar giustissimo,
Prontissimo al dover,
In casa soa filosofo,
E sempre cavalier.
Fato el ritratto in piccolo,
Più a sguazzo che a pastela,
A vu ve lasso el merito
De insoazar la tela
(Goldoni *Canzone di Aurisbe* nella dedica de *Il raggiratore*, 4-5).

Dal canto suo, il commediografo non aveva mancato di rispondere a tale invito, arrivando a celebrare il suo storico committente con la *Risposta ad Aurisbe Tarsense di Polisseno Fegejo*. Sebbene depurato di quella sottile critica sociale – il noviziato della cugina fu un felice pretesto per ricordare al pubblico l'eterna subordinazione delle donne – caratterizzante i versi della

poetessa, il componimento di Goldoni si pone perfettamente in linea con la poesia che aveva dato inizio alla sfida. Al momento di riportare le proprie rime nella dedica, egli manca di inserire le strofe non strettamente attinenti all'esaltazione della figura del senatore, in assoluta coerenza con l'operazione svolta per la poesia precedente. Pertanto, dopo aver omaggiato la propria sfidante, il commediografo si premura di "insoazar la tela", proprio come richiesto:

M'ha consolà moltissimo,
Vero cussì, e ben fatto,
D'un Cavalier che venero
El nobile ritratto.
Ma se m'avè dà el carico
D'averlo a insoazar,
So le mie forze, e dubito
L'immagine guastar.
Pur della tela al margine
Farò un breve contorno,
Una soaza semplice
Mettendoghe d'intorno.

El Cavalier magnanimo
Protegge i Letterati,
Col spirito, coll'animo
Col cuor dei Mecenati.
Né amante delle lettere
L'è sol per complimento.
Ma el stima le bell'opere
Per genio e per talento.
Delle virtù dell'anima
Conoscitor perfetto,
Co la costanza el supera
Ogni più vivo affetto.
Onde del cuor medesimo
Staccandose una parte,
A Dio, che la desidera,
La dona e la comparte

(Goldoni *Risposta di Aurisbe in Il raggiratore*, 5).

Così come per la poesia di Aurisbe, allo stesso modo – per non distogliere l'attenzione del lettore dall'obiettivo primo della dedica – Goldoni evita di riportare, come sottolineato, anche le quartine successive, relative strettamente alla monaca.

In ultimo, scritta per la compagnia di Zola Pedrosa guidata del marchese Francesco Albergati Capacelli, *La donna bizzarra* (1758) è il felice pretesto usato da Goldoni per esercitare nuovamente l'arte poetica, tanto per la sua impostazione – la commedia è stata scritta in versi martelliani – quanto per la stessa caratterizzazione di uno dei personaggi. Tra i pretendenti di Ermelinda, la contessa vedova protagonista dell'opera, spicca infatti don Fabio, un uomo non

più nel fiore degli anni che ha attirato l'attenzione della donna proprio per le sue qualità intellettuali. Dopo ben tre giorni di mancati corteggiamenti, il poeta ha la necessità di riscattarsi presentando alla potenziale futura sposa dei nuovi versi. Tale richiesta da parte della dama suscita sensazioni diverse nel capannello di persone riunito attorno a lei, dal lieve imbarazzo della baronessa Amalia – l'amica della contessa ammette senza remore di non intendersene di poesia – al fastidio del capitano Gismondo. Don Fabio, tuttavia, è pronto a soddisfare i desideri della vedova:

FAB. Dirò, se permettete, una canzon che ho fatto:
Sarà di bella donna un semplice ritratto.
Nice è il nome poetico, che usar si suol da noi.
Ma il ritratto di Nice l'originale ha in voi. (alla Contessa)
CON. In me? (pavoneggiandosi un poco)
FAB. Sì, mia signora.
CON. Don Fabio, i vostri carmi
Non gettate sì male. Troppo volete alzarmi.
Sentite, Baronessa? fa il mio ritratto in rima.
La bontà di don Fabio ha per me della stima.
Con rossore i suoi versi udire io mi apparecchio;
Capitan, vi consiglio di chiudervi l'orecchio.
CAP. Anzi il vostro ritratto ho di sentir desio;
Oh, se fossi poeta, lo vorrei far anch'io.
Ma no, se fossi tale, quale il mio cuor mi brama,
Ritrar la bella effigie vorrei di questa dama
(Goldoni *La donna bizzarra*, II, 5).

Solo a questo punto, certo di avere l'attenzione – e forse una punta di invidia, a giudicare dal desiderio espresso dal capitano – della compagnia, don Fabio si sente legittimato a proseguire con la declamazione della sua composizione poetica.

FAB. Dirò per obbedirvi. Priegovi a compatire.
Colle tue piume, Amore,
Forma gentil pennello;
Tu, veritier pittore.
Fingi di Nice il bello,
E la perpetua tela
Sia degli amanti il cor
(Goldoni *La donna bizzarra*, II, 5).

Malgrado le premesse iniziali, rafforzate dalle aspettative della contessa, la poesia ostacola non poco la possibilità di ascrivere il componimento nella categoria in esame, non solo per la sua struttura ma anche per lo stesso argomento. È pur vero che, sin dall'inizio, la poesia non viene presentata agli astanti come sonetto, bensì come canzone, la cui strofa è composta da soli sei versi, quattro a rima alternata e i restanti sciolti. Tale metrica viene riproposta anche dopo la breve interruzione per dar spazio alle critiche della baronessa e del capitano.



13 | Giambattista Tiepolo, *Il carro di Apollo e le Grazie*, dettaglio dall'*Allegoria nuziale*, 1757, affresco, Venezia, Ca'Rezzonico Museo del Settecento.

Scegli la rosa e il giglio
 Per colorire il volto;
 Puoi, per formare il ciglio,
 L'oro stemprar disciolto;
 E il candido alabastro
 Per colorire il sen
 (Goldoni *La donna bizzarra*, II, 5).

Pur volendo sorvolare su tale questione, allontanandosi notevolmente dagli esempi visti in precedenza, la poesia assume i tratti di un'invocazione diretta a un pittore; servendosi di un pennello realizzato idealmente con il piumaggio di Cupido, è l'innominato ritrattista – e non, quindi, don Fabio – l'uomo preposto ad immortalare i tratti della donna. L'evocativa immagine del dio dell'amore direttamente coinvolto nella realizzazione di un ritratto non è nuova nella produzione poetica goldoniana; il suo precedente – non databile con certezza, ma ascrivibile per Ortolani tra i primi esperimenti poetici di Goldoni, precedenti quindi al 1748 – è un componimento di cui non si conosce altro che il titolo, *La bella brunetta*.

Amor, un giorno che ritrar volea
 Ne' miracoli suoi forma sincera,
 Studiò compor effigie propria e vera,
 Che spiegasse quel bel ch'egli intendea.
 Ei che, astuto garzon, amar solea,
 L'oscura notte a' suoi piacer foriera,
 Scolpì corpo gentile, e poscia nera
 Colorì con piacer la bella idea.

Di foco egli si pasce, e a lei di foco
Nel sen gli pinse il cor, onde colei
Si vedeva nel volto arder non poco.
Gli pinse i stral negli occhi, e ne' capei
Pinseglì i lacci, ov'ei si prende gioco;
Bruna la pinse, e ne fe' un dono a' Dei
(Goldoni *La bella brunetta*, 1-14).

Se nella breve poesia recitata nel contesto della commedia Cupido svolge solo un ruolo marginale nella realizzazione del ritratto, ne *La bella brunetta* è egli stesso l'artefice materiale dell'opera. Guidato dal desiderio di mostrare alle altre divinità la propria visione del bello, per una volta il dio dell'amore si spoglia del ruolo di semplice amante e, in una notte buia, si serve del pennello – con il quale scolpisce, non solo dipinge – per dare vita alla personificazione della bellezza. È bene sottolineare come questo nuovo indirizzo preso dalla poesia aveva invaghito anche la generazione successiva a Gasparo Gozzi e Carlo Goldoni, arrivando ad avere successo anche nei primi decenni dell'Ottocento. Esemplari, in tal senso, sono le varie edizioni – la forma finale giunse solamente nel 1826, dieci anni prima della scomparsa della sua autrice – dei *Ritratti* di Isabella Teotochi Albrizzi (Kuhn 2020, 170-171). A differenza dei sonetti gozziani, la poetessa aveva ritratto gli uomini che frequentavano il suo salotto (Dalton 2006, 85). Differente, invece, è stato il percorso intrapreso da Ugo Foscolo che, su modello del *Sublime specchio di veraci detti* di Vittorio Alfieri, aveva preferito ritrarre in versi la propria effigie, immortalata nel sonetto-(auto)ritratto *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti* (1801) (Donati 2013, 145).

Bibliografia

Testi goldoniani

Goldoni *Mémoires*

C. Goldoni, *Mémoires*, 1787, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.I, Milano 1935-1956.

Goldoni *Il frappatore*

C. Goldoni, *Il frappatore*, 1745, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.III, Milano 1935-1956.

Goldoni *Il contrattempo*

C. Goldoni, *Il contrattempo*, 1753, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.IV, Milano 1935-1956.

Goldoni *La donna bizzarra*

C. Goldoni, *La donna bizzarra*, 1758, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.VI, Milano 1935-1956.

Goldoni *Il raggiratore*

C. Goldoni, *Il raggiratore*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.VI, Milano 1935-1956

Goldoni *La bottega del caffè*

C. Goldoni, *La bottega del caffè* [Venezia 1753] edizione a cura di R. Turchi, Venezia 1994.

Goldoni *Le tre sorelle*

C. Goldoni, *Le tre sorelle. Stanze. A Sua Eccellenza il sig. Andrea Querini Senatore amplissimo, in occasione delle felicissime nozze fra Sua Eccellenza la sig. Pisana Querini di lui degnissima figlia, e Sua Eccellenza il sig. Agostino Garzoni*, 1761, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 666-678.

Goldoni *A Pietro Longhi*

C. Goldoni, *Del sig. dottor Carlo Goldoni fra gli arcadi Polisseno Fegejo al signor Pietro Longhi veneziano celebre pittore*, 1750, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 187-188.

Goldoni *Del ritratto di un piovano*

C. Goldoni, *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 408-411.

Goldoni *Il Burchiello*

C. Goldoni, *Il Burchiello. Stanze veneziane*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 305-326.

Goldoni *Felicissimi sponsali Bonfadini Giovanelli*

C. Goldoni, *In occasione de' felicissimi sponsali fra Sua Eccellenza il signor Pietro Bonfadini e Sua Eccellenza la signora co. Orsetta Giovanelli. Capitolo a Sua Eccellenza il signor Giovanni Bonfadini senatore prestantiss. e fratello dello sposo*, 1761, in G. Ortolani, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 703-710.

Goldoni *Per Suor M.a Cecilia Milesi*

C. Goldoni, *Per Suor M.a Cecilia Milesi che deposto il nome di Lucia veste l'abito di S. Domenico nel nobile esemplarissimo Monistero del Corpus Domini*, 1760, in G. Ortolani, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 621-633.

Goldoni, *Vestizione dell'abito monacale*

C. Goldoni, *I riti e le cerimonie nella vestizione dell'abito monacale. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier veste l'abito di Sant'Agostino nel venerando monastero di Santa Marta*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 412-426.

Goldoni, *A Giovanni Falier*

C. Goldoni, *A Sua Eccellenza il signor Giovanni Falier. Epistola in versi martelliani*, 1752, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 191-193.

Goldoni *I riti e le cerimonie*

C. Goldoni, *I riti e le cerimonie nella monacale professione. Stanze in occasione che la nobil donna Marina Falier professa la regola di Sant'Agostino nel venerando monastero di Santa Marta*, 1758, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 429-441.

Goldoni *Al signor Marco Astori*

C. Goldoni, *Per la professione dell'Illustrissima N. Gaudio. Al signor Marco Astori*, 1766, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 877-882.

Goldoni *La piccola Venezia*

C. Goldoni, *La piccola Venezia. Ottave per le felicissime nozze dell'Eccellenze loro, Zorzi e Barbarigo*, 1765, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 898-912.

Goldoni *La galleria di Versaglies*

C. Goldoni, *La galleria di Versaglies. Ottave*, 1769, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 922-936.

Goldoni *Per la solenne professione*

C. Goldoni, *Per la solenne professione di Sua Eccellenza la sig. Maria Angela Eletta Memo nel nobiliss. Monistero della Celestia in Venezia*, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956, 751-754.

Goldoni *Sonetto ritratto in Il frappatore*

C. Goldoni, *Sonetto ritratto in Il frappatore*, 1745, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.III, Milano 1935-1956.

Goldoni *Sonetto ritratto in Il poeta fanatico*

C. Goldoni, *Sonetto ritratto in Il poeta fanatico*, 1750, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.III, Milano 1935-1956.

Goldoni *Amante tenero a bella donna ch'è di cuor duro in Il contrattempo*

C. Goldoni, *Amante tenero a bella donna ch'è di cuor duro in Il contrattempo*, 1753, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.IV, Milano 1935-1956.

Goldoni *Canzone di Aurisbe nella dedica de Il raggiratore*

C. Goldoni, *Canzone di Aurisbe nella dedica de Il raggiratore*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.VI, Milano 1935-1956.

Goldoni *Risposta di Aurisbe in Il raggiratore*

C. Goldoni, *Risposta di Aurisbe in Il raggiratore*, 1757, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.VI, Milano 1935-1956.

Goldoni *La bella brunetta*

C. Goldoni, *La bella brunetta*, ante 1748, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol.XIII, Milano 1935-1956.

Altre fonti

Algarotti 1762

F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Livorno 1763.

Cicogna 1842

E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia 1842.

Gozzi 1761

G. Gozzi, *L'Osservatore Veneto. Periodico*, Venezia 1761.

Guarienti, Orlandi 1753

P. Guarienti, P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...]*, Venezia 1753.

Longhi *Compendio*

Alessandro Longhi, *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo*

con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano[Venezia 1762-63]
edizione a cura di Paolo Delorenzi, Verona 2022.

Marino 1620

G.B. Marino, *La Galeria del Cavalier Marino, distinta in Pitture e Sculture*, Venezia 1620.

Pastò 1806

L. Pastò, *Poesie edite e inedite de Lodovico D. Pastò venezian scrite nel so natural dialeto*, Padova 1806.

Stigliani 1658

T. Stigliani, *L'arte del verso italiano*, Roma 1658

Riferimenti bibliografici

Ajello 2001

E. Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo*, Salerno 2001.

Alberti 2004

C. Alberti, *Goldoni*, Roma 2004.

Anelli 1982

L. Anelli, *Alcuni aspetti del ritratto bresciano nella prima metà del Settecento*, in G. Benzoni, M. Pegrari (a cura di), *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del Convegno (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), Brescia 1982, 271-284.

Bendiscioli 1982

M. Bendiscioli, *La Germania protestante tra ortodossia, pietismo, Aufklärung*, in G. Benzoni, M. Pegrari (a cura di), *Cultura religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, Atti del Convegno (Venezia-Brescia, 2-5 dicembre 1980), Brescia 1982, 23-31.

Chastel 1960

A. Chastel, *Il Settecento veneziano nelle arti*, in *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze 1960, 213-230.

Cicali 2019

G. Cicali, *Destouches e Goldoni tra nobildonne, arcadi e liberi muratori. Percorsi della riforma del teatro comico italiano del Settecento*, "Quaderni d'italianistica" 40 (2019), 49-81.

Dalton 2006

S. Dalton, *Searching for virtue: physiognomy, sociability, and taste in Isabella Teotochi Albrizzi's Ritratti*, "Eighteenth-Century Studies" 40, (2006), 85-108.

De Feo 1995

R. De Feo, *Dalle glorie nobiliari alla revanche ebraica. Gli affreschi sette e ottocenteschi di Andrea Pastò, Giovancarlo Bevilacqua, Giuseppe Borsato e Giovambattista Canal in Palazzo Bonfadini-Vivante*, in F. Amendolagine, S. Barizza, R. De Feo, S. Moretti, *Palazzo Bonfadini-Vivante*, Venezia 1995, 71-96.

De Vincenti 2015

M. De Vincenti, *Antonio Bonazza e l'ingresso della "scultura di costume" nel giardino della villa veneta*, in C. Cavalli, A. Nante (a cura di), *Antonio Bonazza e la scultura veneta del Settecento*, Atti della giornata di studi (Padova, Museo Diocesano, 25 ottobre 2013), Verona 2015, 99-134.

Del Negro 1993

P. Del Negro, *"Amato da tutta la Veneta Nobiltà". Pietro Longhi e il patriziato veneziano*, in A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli (a cura di), *Pietro Longhi*, Milano 1993, 225-241.

Delneri 2008

A. Delneri, *Andrea Pastò e la villeggiatura di Bagnoli*, "Arte Documento" 24 (2008), 174-178.

Delorenzi 2011

P. Delorenzi, *Alessandro Longhi, pittore e incisore del Settecento veneziano*, tesi di dottorato, XXIII ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia 2011.

Dillon Wanke 2004

M. Dillon Wanke, *Riflessioni sulle tipologie del ritratto letterario e il ritratto dell'"Inclita Nice"*, "Italianistica", 33 (2004), 33-50.

Donati 2013

D. Donati, *Ugo Foscolo: fra rievocazione e sperimentalismo*, "Studi sul Settecento e l'Ottocento", 8 (2013), 141-158.

Fara 2017

A. Fara, *Buontalenti e Le Nôtre. Geometria del giardino da Pratolino a Versailles*, Firenze 2017.

Furlan 1978

C. Furlan, *Villa Widmann*, in R. Pallucchini (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, 128, cat. 10/B.

Galanti 1882

F. Galanti, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova 1882.

Gallo 2006

L. Gallo, *La minoranza come élite. La solitudine dell'eroe e la solitudine dell'artista come presa di coscienza di un nuovo, possibile, destino profetico per l'arte*, in M. Formica, A. Postigliola (a cura di), *Diversità e minoranza nel Settecento*, Atti del Seminario (Santa Margherita Ligure, 2-4 giugno 2003), Roma 2006, 20-36.

Gareau 1992

M. Gareau, *Charles Le Brun. Premier peintre du Roi Louis XIV*, Paris 1992.

Gavagnin 1909

R. Gavagnin, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi nell'amicizia e nell'arte*, Venezia 1909.

Kuhn 2020

B. Kuhn, *"Farmi cogli occhi l'anatomia": i Ritratti dipinti senza pennello da Gasparo Gozzi e Isabella Teotochi Albrizzi tra patognomonia e moralistica*, in Id., R. Fajen (a cura di), *La città dell'occhio. Dimensioni del visivo nella pittura e nella letteratura veneziane del Settecento*, Roma 2020, 165-210.

Librandi 2008

R. Librandi, *Il predicatore recita e il fedele traspone. Carlo Goldoni e i sonetti del "Quaresimale in epilogo"*, "Lingua e stile" 43 (2008), 183-223.

Livan 1942

L. Livan, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del n.b. Pietro Gradenigo*, Venezia 1942.

Magani 1989

F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1989.

Magani 2010

F. Magani, *Villa Widmann*, in G. Pavanello (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Venezia 2010, 89-91, cat. 12.

Mancini, Muraro, Poveledo 1988

F. Mancini, M.T. Muraro, E. Poveledo, *I teatri del Veneto. 3. Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia 1988.

Maral 2012

A. Maral, *Achilles, Apollon, Diane, Jupiter, Vénus... Parcours mythologique dans les jardins de Versailles*, Paris 2012.

Marchesano 2010

L. Marchesano, *Charles Le Brun and Monumental Prints in the Grand Manner*, in Id., C. Michel (a cura di), *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Los Angeles 2010, 1-38.

Mariuz 1976

A. Mariuz, *La villeggiatura di Bagnoli e il pittore Andrea Pastò*, "Arte Veneta" 30 (1976), 197-200.

Mariuz 1993

A. Mariuz, *Pietro Longhi: 'un'originale maniera...'*, in A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli (a cura di), *Pietro Longhi*, Milano 1993, 31-48.

Masi 1887

E. Masi, *Carlo Goldoni e Pietro Longhi*, "Nuova Antologia" 92 (1887), 609-634.

Menegazzo 1982

E. Menegazzo, *Il poeta e l'ambiente*, in L. Pastò, *Poesie del dottor Lodovico Pastò venezian e medego a Bagnoli scrite nel so natural dialeto [1806]*, a cura di E. Menegazzo, Cittadella di Padova 1982, 7-38.

Molinari 1993

C. Molinari, *Un teatro immaginario per Goldoni*, in Id., *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia 1993, XI-XL.

Montecuccoli degli Erri 1998

F. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, "Ateneo Veneto" 36 (1998), 63-140.

Morelli Timpanaro 2005

M.A. Morelli Timpanaro, *La ricerca su Carlo Goldoni nell'Archivio di Stato di Pisa: cenni introduttivi*, "Problemi di critica goldoniana" 12 (2005), 169-176.

Moschini 1956

V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956.

Noack 1991

B. Noack, *Il presbiterio del Duomo Nuovo. Un episodio del Barocco romano a Brescia*, "Arte Lombarda" 98/99 (1991), 97-102.

Ortolani 1935-1956,

G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, 14 voll., Milano 1935-1956.

Pallucchini 1960

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960.

Pallucchini 1994

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zavavol, Milano 1994.

Pedrocco 1993

F. Pedrocco, *Longhi*, "Art e Dossier" 85, Firenze 1993.

Petitti 1988

G. Petitti, *Note sulla "Maschera" in Goldoni e Longhi*, in A. Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative 2*, Atti del Convegno (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), Firenze 1988, 727-733.

Pieri 2019

M. Pieri, *Gli anni Vendramin: San Luca e dintorni (1753-62)*, in P. Vescovo, *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Roma 2019, 109-147.

Pudlis 2015

A. Pudlis, *Le lettere di Francesco Algarotti al cardinale Angelo Maria Querini e la costruzione della chiesa di Sant'Edvige a Berlino*, "AFAT. Arte in Friuli. Arte a Trieste" 32 (2015), 83-96.

Quazzolo 2016

P. Quazzolo, *Gli scritti sacri di Goldoni*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma 2016.

Ravà 1923

A. Ravà, *Pietro Longhi*, Firenze 1923.

Santini 2007

C. Santini, *Il giardino di Versailles*, Firenze 2007.

Semenzato 1957

C. Semenzato, *Antonio Bonazza (1698-1763)*, Venezia 1957.

Sohm 1982

P.L. Sohm, *Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 45 (1982), 256-273.

Standen 1963

E.A. Standen, *A Boar-Hunt at Versailles*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 22, 4 (December 1963), 143-155.

Temperini 1999

R. Temperini, *I pittori del re Sole*, in P. Rosenberg (a cura di), *La pittura francese*, vol. 2, Milano 1999, 351-416.

Thuillier 1964

J. Thuillier, *I pittori di Luigi il Grande*, in Id., A. Chatelet, *La pittura francese. Da Le Nain a Fragonard*, Losanna 1964, 91-125.

Vazzoler 2013

F. Vazzoler, *Carlo Goldoni*, Firenze 2013.

Vescovo, Miggiani 1994

P. Vescovo, M.G. Miggiani, *Sulle recite teatrali a Bagnoli*, "Problemi di critica goldoniana" 3 (1994), 9-51.

Zorzi 1989

A. Zorzi, *I palazzi veneziani*, Udine 1989.

English abstract

Given the importance of his theatrical reform, Carlo Goldoni has mostly been studied in relation to his career as a playwright. Something scholars tend to ignore is that, even before dedicating his whole career to theatre, he composed several poems celebrating monastic ordinations, graduations and weddings. One of the most interesting, and perhaps unexpected, facts is that within the verses we can find references to art in general. The purpose of this article is to analyse this minor production in relation to the art historical references it presents. Not only Goldoni celebrated contemporary artists - the most famous cases being those of Pietro Longhi and Andrea Pastò - but he also mentioned and criticised some portraits. This article demonstrates how Goldoni was widely aware of the role of art and portraiture in everyday life and its close relationship with poetry and theatre.

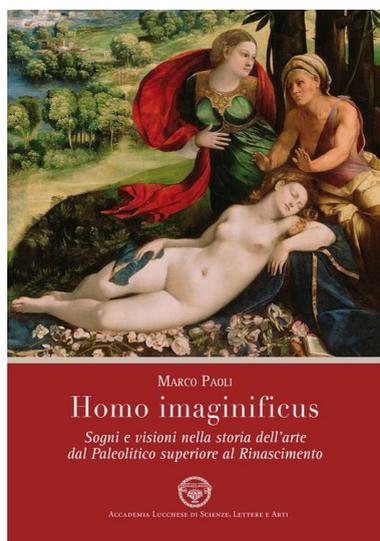
keywords | Goldoni; Longhi; Pastò; poesie di Goldoni; Settecento.

Un viaggio nei sogni, dalla Preistoria al Rinascimento

Recensione a *Homo imaginificus* di Marco Paoli
(Lucca 2023)

Damiano Acciarino

Senza precedenti negli studi che abbracciano la variabile onirica nelle arti è il volume di Marco Paoli, *Homo imaginificus. Sogni e visioni nella storia dell'arte dal paleolitico superiore al Rinascimento*, uscito a Lucca nel 2023 per i tipi di Pacini Fazi editore, auspice l'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti. Nonostante un rifiorire delle indagini sul sogno, tangibile nelle pubblicazioni e nei gruppi di ricerca internazionali fondati in anni recenti, non solo in ambito artistico, ma che investono anche varie altre dimensioni della conoscenza (letteraria, storica, filosofica, culturale), uno sforzo di erudizione come quello compiuto da Paoli non era ancora mai stato registrato. L'opera qui analizzata nasce quasi in parallelo alle indagini della squadra allestita dal gruppo "Europäische Traumkulturen" (2015-attivo), e a quelle portate avanti da "Dreamcultures: Cultural and Literary History of the Dream" (2013-2019) all'interno della International Comparative Literature Association - approdate anche al varo di un utile database per monitorare il progresso bibliografico in materia. Paoli, studiando i sogni nell'arte, si relazione con una tradizione che in anni recenti vede impegnati sul fronte di questi studi i risultati della inesauribile miniera di informazioni sulla cultura onirica dell'antichità e del Rinascimento emerse, per esempio, nel commento Adelphi (2003) del *Polifilo* di Mino Gabriele (peraltro, si segnala che al momento è in preparazione una nuova edizione in tre volumi, notevolmente accresciuta rispetto a quella attualmente accessibile in due), nei progressi derivati dall'edizione critica del *Somniale Danielis* da parte di Valerio Capozzo (2018), dalle ricerche del CNR nell'ambito dell'Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo culminate con il volume *Somnia - Il sogno dall'antichità all'età moderna* a cura di Claudio Buccolini e Pina Totaro (2020), dagli studi di Cristina Acucella circa *Il sogno dell'amata nella lirica del Rinascimento* (2022), fino al recentissimo volume di Alessandro Arcangeli,



1 | *Homo imaginificus. Sogni e visioni nella storia dell'arte dal paleolitico superiore al Rinascimento*, Maria Pacini Fazi Editore, Lucca 2023.

Renaissance Dream Cultures (2024), e al volume di prossima uscita *I sogni nel Rinascimento* (2024) a cura di chi scrive e Laura Benedetti. Ma l'ideazione originale e la complessa realizzazione rende il lavoro di Paoli un esempio unico e ineguagliato in termini di approccio, metodologia di investigazione, arco temporale e vastità del campione analizzato.

A dieci anni esatti dalla celebre mostra degli Uffizi intitolata *Il sogno nel Rinascimento* – il cui catalogo, a cura di Chiara Rabbi Bernard, Alessandro Cecchi e Yves Hersant (Livorno 2013), è tutt'oggi una pietra miliare per gli studi sulle raffigurazioni di sogni tra XV e XVI secolo – e al culmine di un percorso personale di studi di durata pressoché trentennale, che ha visto contributi per lo sviluppo della materia di significativo rilievo (tra gli altri *Il sogno di Giove* [2012] e *Primum somnare* [2019]), Paoli effettua una summa dell'iconografia dei sogni e del loro alfabeto figurativo tanto ampia quanto auspicabile. Al di là dell'esteso arco temporale considerato, è proprio l'ambizione enciclopedica che ne deriva a conferire il maggior valore all'opera; anzi, forse si potrebbe quasi affermare che, proprio in ragione dell'estensione cronologica, l'unico approccio possibile alla materia era la compilazione di un catalogo universale dei sogni entro cui non solo riscontrare una complessa fattispecie figurativa, ma anche e soprattutto desumere dalla stessa casistica una serie di linee generali non altrimenti individuabili. *Homo imaginificus*, d'altronde, tenta di creare i presupposti, mediante l'accumulo sistematico, per una migliore comprensione del sogno come soggetto nei perimetri dello sviluppo artistico dell'Europa e delle civiltà mediterranee attraverso i millenni.

Per quanto i capitoli che suddividono l'opera siano allestiti intorno a nuclei geografico-culturali (nove in totale), quattro macro-sezioni, disomogenee per ampiezza, sembrano sussumere tale partizione all'interno di un più essenziale impianto di carattere cronologico: Preistoria, Antichità, Medioevo e Rinascimento. Naturalmente, un approccio di questo genere è mero espediente funzionale a organizzare la materia secondo convenzioni spesso frutto della tradizione bibliografica piuttosto che dell'autonoma e isolata natura di ciascun fenomeno nel tempo. E ciò è ben visibile dai risultati acquisiti: quanto emerge con sorprendente consistenza è infatti la continuità di certi elementi – non solo di carattere iconografico – nelle rappresentazioni del sogno attraverso i secoli, continuità che, in accordo con criteri induttivi, Paoli volge a strumento ermeneutico per individuare e caratterizzare, se non proprio comprendere e interpretare, anche eventuali rappresentazioni oniriche di epoche in cui fonti letterarie sul ruolo dei sogni potevano essere labili o proprio del tutto inesistenti, al punto che risultava incerto come un determinato immaginario potesse ricadere all'interno della categoria onirica in sé.

La prima macro-sezione è quella dedicata alle pitture rupestri del Paleolitico superiore, che, alla luce di una teoria intrigante, sebbene formulata su esclusiva base congetturale, vengono considerate quali esito di un processo rappresentativo frutto di una ancestrale dialettica tra realtà e immaginazione, innescata proprio dalla sfera del sogno. L'incertezza, in questi casi, resta d'obbligo. Nondimeno, si segnala che la percezione della grotta come luogo appartenente alla sfera onirica permane nella mitopoiesi occidentale, testimoniata com'è non



2 | Il sogno, rilievo votivo, IV sec. a.C., Athens, Archaeological Museum of Piraeus, inv. n. 405.

solo dall'ovidiano *met.* XI, 592-649, ma anche dal Paleotti (*Discorso II*, cap. 39) e dal Marino (*Adone X*, 99-103) in età controriformistica e barocca.

La seconda macro-sezione è invece dedicata all'evo antico, con indagini rivolte al sogno nell'arte mesopotamica, a quello dell'Egitto, della Grecia e di Roma antica. Se per le civiltà sumere, assiro-babilonesi e accadiche, il sogno come soggetto artistico è di dubbia identificazione, la rilevanza di questo tema, che, si suppone, possa tradursi in soggetto artistico, si riscontra nel cosiddetto *Libro dei sogni assiro* (VII sec. a.C.), curato negli anni Cinquanta del secolo scorso da Leo Oppenheim (Philadelphia 1956), ma soprattutto nei poemi eroici: *Il sogno di Dumuzi*, che rappresenta la più antica testimonianza letteraria di un sogno oggi nota, e *L'epopea di Gilgameš*, in cui una molteplicità di sogni sono raccolti e descritti. L'affinità tra una mitologia teriantropica e le ibride figurazioni generalmente riconosciute come manifestazioni oniriche viene riconosciuta come possibile punto di tangenza tra sogno e figurazione artistica anche nell'arte egizia, facendo ipotizzare una qualche connessione anche mediante l'idea che l'esperienza onirica prefigurasse la dimensione oltremondana.

Per i Greci e i Romani, invece, il sogno, in ambito letterario, teatrale, filosofico e scientifico, ottiene un rilievo senza precedenti. Da Omero a Ovidio, da Aristotele a Euripide, da Macrobio a Sinesio, è grazie alle continue meditazioni su e creazioni fittive di momenti onirici che le immaginazioni e visioni notturne guadagnano in complessità e articolazione. Paoli riscontra, tuttavia, che questa proliferazione teoretica e letteraria non trova un corrispettivo altrettanto ricco nelle sopravvissute rappresentazioni artistiche di sogni – per esempio, non si conosce il simulacro di Oneiros, mentre è noto quello di Hypnos – nella statuaria, nelle pitture murali e vascolari. Il rilievo votivo di Archinos (Museo Nazionale Archeologico di Atene n. 3369) [Fig. 2]



3 | Il sogno di Giacobbe, mosaico, XII-XIII sec., Monreale, Duomo.

viene indicato, tra gli altri, come esempio preclaro di rappresentazione onirica secondo uno schema, già esperito in letteratura, per cui sarebbe il sogno o la visione a visitare il dormiente. Al pari di quella greca, si registra l'esiguità di sogni artistici dei romani – non più di qualche moneta raffigurante il cosiddetto sogno di Silla, due tarde miniature da manoscritti virgiliani, con il canonico episodio del sogno di Enea, e frammenti pittorici ritraenti Marte e Rea Silvia.

Questa parte, nella prospettiva orientata da Paoli, oltre a tracciare un profilo della dimensione onirica nell'arte antica, evidenzia bene come, per quanto l'antichità incarni l'effettivo periodo di sviluppo del pensiero onirico e delle sue evocazioni di carattere letterario, sia invece lasciato al Medioevo e al Rinascimento il compito di recuperarne gli stilemi e ampliare la casistica iconografica applicandola al più ampio spettro dell'immaginario risultante però solo dalla contaminazione con il repertorio delle Sacre Scritture.

Le sezioni relative al Medioevo e al Rinascimento sono molto più estese, per ovvie ragioni legate alla sopravvivenza di un più folto lascito di testimonianze; la parte rinascimentale, da sola, copre più di metà dell'intero volume, ponendosi come l'esito di maggior valore dell'intero studio. Nondimeno, essa perderebbe di significato senza le precedenti, certamente quella greco-romana, ma soprattutto quella medievale, che, come dimostrato da Paoli, costituisce la premessa ineludibile degli schemi iconografici poi perpetrati durante il Quattrocento e il Cinquecento.

Il Medioevo, infatti, introduce nelle rappresentazioni del sogno una pletera di scene derivanti dalla Bibbia, dai martirologi e dai repertori agiografici, che, grazie alla mediazione di varie fonti – da Agostino all'enciclopedismo cistercense, da Alberto Magno a Tommaso d'Aquino, fino a Jacopo Passavanti – erano sostenute da una sempre più complessa architettura speculativa ben inscritta nei perimetri della teologia cristiana. Il sogno, in età medievale, diventa un tema iconografico fondamentale proprio perché ingenito nella e partecipa alla storia della Salvezza: sognavano i Patriarchi, sognava Cristo, sognavano i Santi e i Martiri. E anzi, sin dalle fasi prodromiche dell'arte paleocristiana, s'introduce in maniera molto più chiara la dicotomia tra sogno notturno e visione. Se il primo fosse potuto risultare soggetto a interpretazione, la seconda avrebbe trasmesso direttamente verità rivelate. Ma se la ricca componente onirica e visionaria dell'Antico Testamento dominava le scene creando un paradigma figurativo che sarebbe perdurato nei secoli – dalla vita di Abramo alle vaticinazioni di Daniele, dalle interpretazioni di Giuseppe all'ascensione di Elia – soprattutto da uno studio comparato delle iconografie neotestamentarie – dal sogno di Giuseppe, a quello dei Magi, alla visione del *Noli me tangere* – Paoli riesce a definire scarti rappresentativi che trovano ragione nelle mutazioni del clima culturale attraverso i secoli, e nell'uso che di questi soggetti potevano fare, quando identificabili, le committenze artistiche [Figg. 3-4].

Lo stesso vale per i sogni e le visioni dei Santi, spesso inclusi negli apparati figurativi di codici miniati, nelle storie agiografiche parietali e nei bassorilievi delle chiese. I più celebri, o meglio, trattati con maggiore approfondimento, sono quelli di San Martino di Tours, di Sant'Ambrogio, San Francesco, San Domenico e Santa Monica; donde, è possibile ricostruire anche l'uso che, per esempio, i vari ordini predicatori o mendicanti potevano fare di certuni episodi onirici delle vite delle proprie figure eponime.

E, nonostante il Medioevo registri anche la presenza di sogni intervenuti a figure laiche, su tutti quelli di Costantino e di Carlo Magno, questi sogni non possono non essere sussunti all'interno del più largo spettro delle apparizioni di carattere ecclesiastico, ai cui sviluppi le loro conseguenze finivano per contribuire. L'unica effettiva difformità viene riscontrata nei sogni di natura profana, dove, in alcune miniature che ne accompagnano le narrazioni, emergono elementi di assoluta originalità. Questo, per esempio, è tanto il caso del *Roman de la Rose* – ove si pongono problemi spaziali e temporali per rendere in maniera narrativamente felice lo svolgimento della scena onirica – quanto della *Commedia* di Dante – ove, talvolta, ci si confronta con la resa grafica del sogno che avrebbe originato la visione del poeta e dei sogni purgatoriali.

Alla luce di questa estesa raccolta di casi onirici, che già di per sé registra un valore notevole, Paoli ha la lucidità di razionalizzare la materia identificando i principali schemi iconografici di consueto applicati all'immaginario del sogno. Il primo concerne la “modalità di trasmissione del messaggio onirico”, ossia come il sognatore figurato riceve il contenuto che dal sogno deve essere desunto: ossia il ‘digitus argumentalis’, il contatto fisico e il raggio di luce. Il secondo concerne la presenza di un testimone del sogno che assista il sognatore che e quindi possa

in qualche modo confermare la veridicità dell'esperienza onirica. Il terzo riguarda la presenza effettiva del contenuto onirico che si materializza agli occhi del sognatore. Il quarto determina come questo contenuto onirico entri nella spazialità della scena. In quest'ultimo ambito viene riconosciuta una tripartizione ulteriore, per cui i sogni appaiono talvolta in volo nell'ambiente in cui il sognatore si trova, irrealisticamente collocati (a); altrimenti, i sogni popolano lo spazio del sognatore, presentandosi come personaggi equiparabili a quelli attivi sulla scena (b); in ultima istanza, i sogni vengono disposti in spazi separati, circoscritti cioè in una dimensione altra rispetto a quella del sognatore (c).

Tutta la sezione medievale si conformerebbe come uno studio autonomo e pienamente compiuto, se non fosse seguita da quella dedicata al Rinascimento, di cui finisce, a causa dell'estensione più che del grado di approfondimento, per diventare ancella. Infatti, sono proprio i paradigmi della rappresentazione onirica sviluppatasi durante il corso del Medioevo a farsi premessa per i successivi utilizzi. Paoli affronta la questione con il medesimo piglio: prima analizzando i sogni biblici, per poi dedicarsi più estesamente a quelli di carattere profano. La differenza più notevole rispetto al Medioevo, tuttavia, sta nella riscoperta rinascimentale del paganesimo antico, che apre le vie all'inclusione di una sostanziosa casistica di sogni attestati nella mitologia greca e latina.

I sogni veri e propri, intesi come immaginazioni svolte nel sonno, potevano invece beneficiare non solo della riscoperta di Aristotele e della teologia platonica inaugurata da Ficino e dai suoi seguaci, ma anche del ritorno in auge della trattatistica onirologica antica, dimenticata per secoli, e poi riportata alla ribalta anche grazie a una serie di latinizzazioni del greco e di volgarizzamenti: su tutti, basti ricordare la parafrasi latina di Temistio condotta da Ermolao Barbaro, e le varie traduzioni e volgarizzamenti di Artemidoro seguiti alla riscoperta del manoscritto in lingua greca nel secondo decennio del XVI secolo.

Pur seguendo le principali convenzioni oniriche risultanti dal Medioevo, il Rinascimento, proprio in ragione delle fonti letterarie, estremamente più ramificate rispetto all'età medievale, potenziava l'incidenza dell'allegoresi onirica nella rappresentazione, attiva com'era anche la variabile geroglifica che, dall'Orapollo in avanti, codificava in maniera più complessa le tessere dell'immaginario simbolico a cui era possibile accedere.

Andando per ordine, i sogni sacri, si direbbe di matrice cristiana, ripercorrono il canone medievale, con rappresentazioni di sogni della Bibbia tanto del Vecchio quanto del Nuovo Testamento e dei sogni dei Santi. Tale aspetto non è da sottovalutare, perché, soprattutto nell'ultimo quarto del XVI secolo, la questione del sogno sacro dovette confrontarsi anche con le restrizioni controriformistiche – per esempio, l'episodio del *Sogno di Giacobbe*, che coinvolgeva la visione di angeli, trova una maggiore diffusione solo dopo il Concilio di Trento che, nella sessione XXV, riammetteva nell'ortodossia l'adorazione delle entità angeliche. Comunque, sia gli schemi iconografici del Medioevo che le fonti da cui gli episodi erano tratti, incluse quelle agiografiche e laiche, continuano a irradiare senza soluzione di continuità le composizioni rinascimentali – anche se bisognerebbe analizzare caso per caso gli episodi,



4 | Gislebertus, *Il sogno dei Re Magi*, capitello scolpito, 1130, Autun, Cathédrale Saint-Lazare.

confrontandoli anche con le varie versioni della Bibbia accessibili nel Cinquecento, che spesso offrivano versioni poliglote, volgarizzate ed eterodosse, che consentivano riforme iconografiche anche sottili.

Ma il reale slancio verso un'ostentata originalità è raggiunto durante il Rinascimento dalle rappresentazioni artistiche di sogni profani. Non solo nella raffigurazione di soggetti palesemente onirici, come possono essere i sogni del Polifilo, o sogni tratti dalle letterature antiche, quali il *Sogno di Paride* o il *Sogno di Ecuba*, ma soprattutto nelle numerose allegorie del sogno che venivano allestite combinando una molteplicità di elementi simbolici. Paoli, in questo contesto, come già fatto in precedenti lavori, decodifica gli elementi ricorrenti in una sorta di tavola combinatoria – la presenza o meno delle personificazioni dell'Aurora e del Sonno, di animali o architetture più o meno realistiche, di dinamiche di trasmissione di conoscenza, di maschere o altri elementi tipici di tali composizioni, zoologi e botanici. Dosso e Battista Dossi, Marcantonio Raimondi, Michelangelo, Vasari, Tintoretto, sono solo alcuni tra gli artisti le cui allegorie del sogno vengono esaminate e trasformate nel serbatoio di dati donde trarre conclusioni [Fig. 5].

Il volume si chiude con una serie di appendici in cui si osservano più nel dettaglio alcune rappresentazioni di sogni particolarmente problematiche e un catalogo dei trattati onirologici del Cinquecento. Paoli era già intervenuto su alcune di tali questioni altrove; nondimeno, la collocazione di questi casi di studio a seguito di una tanto dettagliata analisi consente di rileggerli



5 | Dosso Dossi, *La ninfa e il satiro*, 1524, Los Angeles, Getty Museum (dettaglio)

proprio alla luce della grande mole di materiale che li precede, conferendo un'ulteriore percezione enciclopedica all'opera.

Questo approccio integrato rende l'opera non solo un riferimento per storici dell'arte, ma anche per studiosi di discipline come la letteratura comparata, la psicologia storica e la semiotica visiva. La sua capacità di intrecciare teorie sul sogno con le loro rappresentazioni visive offre nuove prospettive su come il pensiero umano abbia elaborato l'inconscio attraverso i secoli. A fronte di questo strumento messo alla disposizione dei critici, bisogna cercare di capire come servirsi del materiale quivi raccolto. Infatti, la costituzione di un catalogo ragionato della maggior parte di sogni noti alla storia dell'arte dall'antichità al Rinascimento consente di accedere a una mole di informazioni eterogenea, ma soprattutto fruibile. *L'Homo imaginificus* di Paoli potrebbe porsi in dialogo diretto con le teorie onirologiche dei tempi in cui le opere artistiche erano realizzate, di fatto creando i presupposti per un dialogo sistematico tra i sistemi di conoscenza. Se sono note le varie tipologie di sogno, come descritte, per esempio, da Macrobio o da Aristotele e dai loro commentatori, sia medievali che rinascimentali, da Galeno o Artemidoro, diventa opportuno lo sforzo di comprendere se e in che misura l'accesso all'analisi filosofica e fisiologica influisse sulla resa spaziale del sogno raffigurato. Diventa altresì possibile comprendere se gli schemi iconografici consolidati nella rappresentazione onirica subissero qualche tipo di osmosi con le rappresentazioni letterarie che dei sogni venivano parallelamente composte. In questo modo, si comprenderebbe se i meccanismi che guidano l'immaginazione artistica e quella letteraria si servono di analoghi o differenti strumenti per raggiungere l'esito condiviso della *fictio*.

English abstract

Marco Paoli's *Homo imaginificus* (Lucca, 2023) is a groundbreaking work on the representation of dreams in art from prehistory to the Renaissance. This encyclopedic volume bridges millennia of artistic traditions,

offering a systematic catalog of dream iconography. Paoli's analysis transcends geographical and chronological boundaries, organizing material into four macro-sections: Prehistory, Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance. He uncovers recurring iconographic patterns and interpretive frameworks, including the interplay between artistic and literary representations of dreams. The Renaissance section, the largest, illustrates how medieval Christian iconography and rediscovered classical sources reshaped allegorical and profane dream representations. The work establishes a unique dialogue between dream theories and their artistic realizations, enriching our understanding of how philosophical, theological, and literary interpretations influenced visual culture. Paoli's methodological approach makes *Homo imaginificus* an interesting reference for dream studies in Art History.

keywords | Dream Iconography; Cross-Cultural Onirology; Dreams in Art; Renaissance Dreams; Medieval Dreams.

Viaggiare nel tempo nei secoli del Medioevo

Presentazione di *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana* di Gianluigi Viscione (Milano 2024)

Fabrizio Lollini

La testina 'longobarda' – in realtà di fine XI o inizio XII secolo – fotografatissima dai turisti, che quasi per incanto compare grazie a una scenografica illuminazione negli scavi delle costruzioni all'attuale pieve romanica di Gropina [fig. 2], si colloca in un sito rispetto al quale, anche negli ultimissimi tempi, vengono discussi con attenzione sia la combinazione stilistica che il rapporto continuità / discontinuità materiale tra quelli che chiamiamo 'alto' e 'basso' Medioevo. Entrambi trovano finalmente una soluzione definitiva del caso specifico del pulpito dell'edificio, tenacemente ancorato all'VIII secolo dalla tradizione locale, e invece di pieno XII (con molta fatica si è letta ora la data 1176), portatore di riferimenti compositivi e iconografici aulicissimi, che contrastano peraltro in apparenza con un'approssimazione della pratica operativa materiale. Si può partire da questa suggestione per la recensione a un bel volume appena pubblicato da Franco Angeli, *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana. Riuso, pseudospolia e arcaismo tra XI e XIII secolo* (2024) [fig. 1], di Gianluigi Viscione, che lo ha organizzato rielaborando parte della sua tesi di dottorato, cui si premette una prefazione – in realtà un vero saggio autonomo – del massimo esperto di scultura medievale toscana, e suo tutor, Guido Tigler (sulla testina degli scavi di Gropina, e sul pulpito di questa pieve, cfr. Tigler 2015, *speciatim* 75, 78, e ora, soprattutto, Tigler 2024 e Ingrand-Varenne, Smith 2024, con percorso critico pregresso. Rimando ovviamente alle ricchissime note e alla bibliografia del volume qui presentato qualsiasi riferimento bibliografico sui temi generali accennati, oltre che sui singoli siti).

Sono passati esattamente trent'anni dalla pubblicazione del saggio di Salvatore Settis sulla continuità dell'Antico, nel vol. II del secondo supplemento all'*Enciclopedia dell'Arte Antica*

Gianluigi Viscione

Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana

Riuso, *pseudospolia* e arcaismo tra XI e XIII secolo



1 Culture artistiche del Medioevo
Franco Angeli

1 | Gianluigi Viscione, *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana. Riuso, pseudospolia e arcaismo tra XI e XIII secolo*, Franco Angeli, Milano 2024.

Classica e Orientale di Treccani, e quasi quaranta dall'altro scritto dallo stesso studioso per l'ultimo tomo del glorioso progetto della *Memoria dell'antico nell'arte italiana Einaudi*: i concetti di 'continuità', 'discontinuità' e 'conoscenza', o quelli di *spolia in se* e *spolia in re*, in riferimento al reimpiego di materiali e forme della grecità ma soprattutto della romanità antica, nei tempi diversi del Medioevo, della prima età moderna, e dei secoli a seguire, sono stati ampiamente metabolizzati, e anzi si può dire postillati e implementati. Se la stessa tradizione classica "un thesaurus in continua ridefinizione e incremento. Gesti, figure, e simboli antichi rivelano la loro vitalità proprio perché vengono continuamente messi in crisi e quindi irreligiosamente ripensati e traditi; infatti nella lotta per la sopravvivenza si trasformano affidando i loro segni a un moto di continua selezione e reinvenzione, formale e tematica" (Centanni 20212, 9), pure le categorie relative alle differenti tipologie e modalità di riuso sono state oggetto di ripensamenti e rielaborazioni.

Applicate alle valorizzazioni architettoniche (le colonne della precedente Saint Denis rimesse in nuova luce, come lui stesso evidenzia, da Suger, nella ridefinizione della basilica); o estese alle reliquie corporee dei santi, cui, negli stessi tempi in cui i marmi adrianei o aureliani trovavano nuova collocazione e nuovo significato nell'arco di Costantino (con un *habitus* mentale del tutto distante dal *decline of form* berensoniano), si iniziava a riferire un analogo trattamento di isolamento, conservazione, e – spesso – ostensione e valorizzazione visiva e materiale, nelle differenti tipologie del reliquiario cristiano, a sua volta ricettacolo di ricontestualizzazioni di materiali e forme dell'Antico.

Meno fortuna, e anzi qualche volta – come nell'esempio che ho ricordato in apertura – oggetto di pesanti fraintendimenti sono ancora invece, appunto, i reimpieghi o le rielaborazioni funzionali nei secoli tra XI e XII (che per consuetudine talvolta si continua, specie nelle partizioni manualistiche, a chiamare 'romanici') di oggetti e forme del contesto altomedievale, soprattutto degli ambiti longobardo e carolingio tra VIII e IX secolo. Pure, come nella Cattedrale di Pisa è riciclata un'enorme quantità di marmi antichi, o, nella stessa zona, Biduino si impegna a realizzare copia dei sarcofagi strigilati, per riprendere due esempi di Settis, i modelli decorativi e figurativi di tre o quattro secoli prima, ma soprattutto tanti oggetti materiali che li veicolavano, vengono rifruti. Ciò avviene sia come punto di riferimento di una *visual culture* condivisa a livello di abitudini percettive, che ai nostri occhi si traduce in un concetto di stile, sia soprattutto, come già detto, attraverso veri e propri *spolia* materiali. E proprio di questo parla il libro.

La già ricordata introduzione di Guido Tigler tratta i repertori aniconici altomedievali nella scultura, e in specifico quello a fettucce tripartite, ricondotto all'ambiente romano di fine VIII secolo; ma presenta aperture più ampie, e precisazioni importanti su molti temi, quale per esempio la giusta negazione di un influsso 'celtico' dai codici insulari e dalle loro *carpet pages* sugli arredi lapidei italiani. Viscione esplicita nell'introduzione il senso del volume, che è quello di "analizzare il riuso di elementi scultorei altomedievali e il recupero del loro linguaggio formale in Italia centrale tra XI e XIII secolo" (p. 19), che ha luogo solo in edifici sacri, congiungendo

quindi due distinti filoni di studio: uno, per così dire, materiale, l'altro formale. L'autore definisce tre categorie: gli *spolia* veri e propri (quasi sempre aniconici); i cosiddetti *pseudospolia*, cioè “sculture che si fingono elementi di riuso tentando di apparire più antiche di quelle che sono e parte di un insieme scomposto in realtà mai esistito” (p. 21); e l'attivazione di motivi arcaizzanti che palesano un attento sguardo retrospettivo nella loro natura imitativa.

Il primo capitolo, “L'Altomedioevo nel Romanico” presenta come paragrafo di apertura una completa rassegna critica sul tema del recupero a posteriori delle forme dell'VIII-IX secolo in contesti cronologici successivi, che è stato analizzato – in forme più o meno strutturata – da tutti i grandi specialisti italiani della scultura dell'età di mezzo, da Peroni a Gandolfo, da Righetti a Quintavalle, sino ai più recenti interventi di Gianandrea; i manufatti chiamati in causa sono sia veri e propri riciclaggi di oggetti materiali, sia, come detto, recuperi compositivo-stilistici di un repertorio di forme. Uno dei problemi più rilevanti, in questo contesto ovviamente quasi del tutto privo di documentazioni di archivio, è la possibilità di incorrere in errori di datazione, e di considerare quindi come *spolia*, o modelli, manufatti invece realizzati *pour cause*, o derivazioni (e in effetti Viscione evidenzia come nei repertori siano talvolta catalogate come pertinenti all'Altomedioevo opere dell'XI e XII secolo).



2 | Loro Ciuffenna, Pieve di San Pietro a Gropina, scavi, testina di reimpiego.

Il secondo paragrafo si occupa della distribuzione cronologica e geografica del riuso: se la fascinazione dell'Antico è un *evergreen*, l'attenzione funzionale ai motivi geometrici, astratti, decorativi e tendenzialmente aniconici dell'Alto Medioevo è limitato a un periodo relativamente circoscritto, tra fine XI e prima metà del XIII secolo, e condizionato dalle vicende storiche, culturali e edilizie del periodo che per comodità continuiamo ancora a chiamare Romanico. Gli elementi riutilizzati materialmente erano sempre parti di arredi liturgici presbiteriali, dismessi e smembrati, e il loro reimpiego era presuntivamente legato ai rimodellamenti delle sedi religiose (o di loro parti), in una logica affine a quella di un cantiere aperto: pare improbabile provenissero da altri edifici, come invece poteva avvenire per la ricollocazione funzionale o decorativa di *spolia* classici. Il posizionamento degli *spolia* – come si analizza molto bene nel terzo paragrafo – costruisce una narrazione; i manufatti reimpiegati si concentrano su aree liminali: da una parte ne troviamo molti in prossimità dei portali di accesso e in corrispondenza della facciata, dall'altra attigui al “perimetro esterno dell'area presbiteriale” (p. 38), non in modo dunque casuale, ma come probabile ostentazione della loro antichità in zone cruciali e, in qualche modo, di attesa e contemplazione, e talora con una sorta di reminiscenza della loro originaria funzione, che dunque non viene completamente annullata. C'è poi da ricordare che talvolta i frammenti di VIII e IX secolo si interfacciano, nella stessa sede, con recuperi dall'Antico (è il tema del paragrafo 4). In questo senso, le dinamiche

materiali del reimpiego incrociano l'attivazione di un confronto sotteso, in cui le reliquie della cultura classica e post-classica sono quasi sempre risemantizzate (anche grazie alla loro selezione e a rilavorazioni parziali), e venivano con tutta probabilità vissute comunque “ben distinte sul piano del significato e tutt'altro che equivalenti” (p. 41); i materiali ostensi, quelli antichi e quelli altomedievali, non erano “percepiti come indistintamente antichi e quindi impiegati senza alcun discrimine” (p. 40).

Non si devono dunque sopravvalutare le competenze culturali dei capimastri e degli scultori del tempo, ma neanche sminuire le loro consapevolezze (un parallelo forse azzardato: nella cultura del primo Umanesimo, nonostante quanto proposto per molto tempo da certa vulgata della letteratura critica, il ricorso del Quattrocento alla tipologia dei cosiddetti bianchi girari non implicava il fraintendimento cronologico assoluto dei modelli di XI e XII secolo).

Nel secondo capitolo, “Pseudospolia”, Viscione ritorna su un tema cruciale che ho già menzionato, quello delle “sculture che si fingono elementi di riuso tentando di apparire più antiche di quelle che sono e parte di un insieme frammentario in realtà inesistente” (p. 43). Se questa situazione interessa tutto quanto prodotto fino al Medioevo centrale, l'autore si concentra ovviamente sugli esempi di ispirazione altomedievale, che considera, al di là della specificità geografica della sua ricerca, partendo dal caso più illustre portato sovente dalla storiografia artistica, quello di San Marco a Venezia, delineato da Demus, in seguito ingigantito ed espanso in modo incongruo, infine smantellato come paradigma globale, rispetto all'ipotesi di lettura di numerosi manufatti scultorei della basilica dogale come repliche duecentesche di oggetti paleocristiani che avrebbero costruito un consapevole tentativo simbolico concepito per giustificare con un fittizio passato illustre la nuova politica espansionistica della Serenissima dopo la quarta crociata e la conquista di Bisanzio del 1204, anche in relazione alle supposte origini apostoliche della città lagunare (da tempo, il gruppo è invece stato ricondotto da un ampio gruppo di studiosi a una datazione tra V e VI secolo). Se quindi è più opportuno nel caso specifico azzerare i toni, rimane comunque l'assunto generale, riproposto nel volume, che altrove invece “l'idea che alcune decorazioni scultoree vogliano intenzionalmente apparire più antiche, per alludere a una lunga tradizione, talvolta inesistente o volutamente ingigantita, non va scartata a priori e anzi pare risolutiva per quei contesti in cui il disarmante arcaismo e l'apparente incoerenza compositiva hanno a lungo imbarazzato gli studi”; i casi esaminati nello specifico sono la cattedrale di Guardiafiera, in Molise, l'abbazia di Venosa, e quella dei Santi Terenzio e Fidenzio a Massa Martana, tutte caratterizzate da “finti spogli montati in modo piuttosto caotico e incoerente per esaltarne l'effetto di reimpiego” (p. 46). In questi casi, i finti spogli, identificabili anche in quanto oggetti non sottoposti a interventi di adeguamento materiale alla ‘nuova’ sede, costruiscono una narrazione che punta alla invenzione di un background autorevole: non troppo diversamente, in parallelo, si può notare nel periodo bassomedievale la frequente ricorrenza di testimonianze relative ad antiche e preziose reliquie conservate nelle sedi religiose, il cui arrivo in loco viene immancabilmente riferito ad *auctoritates* apicali (Carlo Magno, o i pontefici più emblematici), appunto con la stessa funzione di creare un fascinosa *storytelling* che attirasse non solo e non tanto l'attenzione dei

fedeli locali, quanto dei pellegrini, con l'auspicio di ricollocarsi in ruoli più autorevoli nelle rotte dei viaggi sacri.

Il terzo blocco testuale è "Arcaismo", che poteva forse essere declinato al plurale, data la difformità iconografiche e formali degli esempi che potrebbero essere chiamati in causa. Come afferma l'autore, "che singole opere e monumenti scelgano e adottino a diversi secoli di distanza un linguaggio ormai inattuale e talvolta in controtendenza con gli orientamenti artistici di aree circosvicine è innegabile" (p. 61). Anziché far ricorso al concetto abusato di ritardo (ancora frequente), bisognerà allora fare attenzione alla volontà cosciente di inserirsi in una tradizione pregressa, o magari di appellarsi a determinate categorie economiche e culturali di pubblico, che formatesi su certi esempi, potevano anche preferire una forma, e un *Kunstwollen*, di tipo tradizionale, al di là di eventuali aggiornamenti esclusivamente iconografici. Tutto questo mette in gioco tante categorie apparentemente consolidate, quale il *revival*, o l'aggiornamento (dunque appunto, specularmente, il ritardo), al di là dei casi, non infrequenti, in cui l'aspetto più primitivo deriva da oggettive situazioni di debolezza esecutiva nella lavorazione dei materiali. Questi temi, di grande fascino, sono anche correlati a categorie intellettuali e artistiche dei nostri tempi; il termine di *ready made*, per dire, compare più di una volta nel libro. Purtroppo, salvo rari casi, l'indagine non può essere supportata da rilevamenti scientifici precisi e dirimenti, anche perché, ovviamente, l'analisi materiale chimico-fisica dei manufatti non può gettare una luce chiara sulle innumerevoli situazioni di gestione dei cantieri, prime fra le rilavorazioni di oggetti preesistenti. E proprio per questo il testo di Viscione è molto interpretativo, si basa sull'esame diretto e lo scrutinio attentissimo dei singoli casi, evitando generalizzazioni e categorie troppo rigide, fornendo un ottimo esempio della ricerca in questo insidioso campo, in cui – per fare un caso – la storiografia artistica discute ancora, anche per siti celeberrimi (lasciando stare San Marco, già rammentato, penso alle tre architravi dello spazio interno di Beaulieu-sur-Dordogne: veri *spolia* o loro imitazione funzionale?).

I tre capitoli si snodano in forma chiara e sintetica, lasciando la gran parte dello spazio del volume – dopo due pagine di conclusioni – al censimento dei singoli siti, estrapolati appunto da Viscione dalla sua più ampia ricerca dottorale su base geografica. Si parte con San Pietro Apostolo in San Piero a Grado (p. 71), per passare all'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata (p. 81), uno dei casi più illuminanti di invenzione di un passato, nel suo tentativo di legarsi al grande nome del duca Ratchis, da un lato, e di adottare forme architettoniche classiche, tardoantiche e altomedievali in un *mash up* di forme autorevoli. Il terzo esempio (p. 91) è quello del più ampio e influente cantiere architettonico tra XI e XII secolo in Toscana, il Duomo di Pisa, vera palestra per qualsiasi indagine sul reimpiego materiale e culturale, in cui emerge la volontà di riutilizzo dell'arredo liturgico precedente "per salvaguardarne nel nuovo la sua memoria storica", ma senza che ciò provochi a cascata una produzione che ne riprenda lo stile, a differenza di quanto avviene con gli *spolia* classici. L'analisi su San Frediano a Lucca (p. 107) precede la sezione dedicata a un altro sito iconico della regione, quella abbazia di Sant'Antimo (p. 117), in cui i reimpieghi reali e gli *pseudospolia* dell'Antico e altomedievali, di grande numerosità, tentano certamente, come certi congegni della struttura architettonica, di

determinare una piena e leggibile visibilità in un'area decentrata e di passaggio, e soprattutto di inserire il sito come nuova tappa degli itinerari romei della Francigena. Seguono il duomo dei Santi Pietro e Paolo a Sovana (p. 143), San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso (p. 151), altre due sedi lucchesi, Santa Maria Forisportam (p. 155) e San Micheletto (p. 161), San Benedetto in Gottella (p. 167), e infine la pieve di Santa Maria Assunta ad Arezzo (p. 171). Di ogni sito si identificano, descrivono, e motivano le situazioni legate al tema globale del volume, ma si riportano anche – per ovvi motivi metodologici ma anche per una lodevole tendenza alla completezza – le storie fondative e le differenti fasi stratificate nell'edificio.

Completano il libro, proponendosi anche autonomamente come strumenti fondamentali per qualsiasi ulteriore ricerca, una completa (e amplissima) bibliografia, e un corredo di 65 immagini, di discreta qualità ma talvolta di troppo ridotte dimensioni. Il contributo del libro di Viscione, pubblicato nella collana “Culture artistiche del Medioevo”, credo risulterà presto uno step decisivo per la comprensione di fenomeni artistici che non sempre, ancora oggi (in parte), sono stati dissodati, e che si caratterizzano comunque per una particolare difficoltà interpretativa, anche rispetto alla necessità – per noi – di liberarci da una serie di categorie e sovrastrutture.

Riferimenti bibliografici

Centanni [2005] 2021

M. Centanni, *L'originale assente*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Dueville 20212, pp. 1-42

Ingrand-Varenne, Smith 2024

Varenne, M. H. Smith, *Du nouveau sur la chaire de Gropina. II. Déchiffrement et commentaire des inscriptions*, “De strata francigena” XXXII, 1-2, 2024 (*Vie di pellegrinaggio e scultura romanica nell'Areino*, a cura di R. Stopani), 110-122.

Tigler 2015

G. Tigler, *La pieve di Gropina e il suo pulpito romanico nel quadro degli studi sull'architettura e la scultura del Medioevo nelle diocesi di Arezzo e Fiesole*, “De strata francigena” XXIII, 2, 2015 (*Architettura romanica e viabilità. Il contado fiorentino*, a cura di R. Stopani), 49-91.

Tigler 2024

G. Tigler, *Novità sul pulpito di Gropina. I. Il pulpito di Gropina: un caso di barbarie, arcaismo o modernità?*, “De strata francigena” XXXII, 1-2, 2024 (*Vie di pellegrinaggio e scultura romanica nell'Areino*, a cura di R. Stopani), 66-109.

English abstract

This review examines Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana by Gianluigi Viscione (2024), a comprehensive study on the reuse of Early Medieval sculpture in Central Italy during the 11th and

12th centuries. The book, based on Viscione's doctoral research, explores the material and formal recovery of medieval sculptures, categorizing them into true spolia, pseudospolia, and archaizing motifs. The author investigates the recontextualization of Early Medieval forms, often in ecclesiastical settings, and challenges traditional interpretations by analyzing how these reused elements were employed to create a sense of continuity with the past. Key case studies include the Cathedral of Pisa, San Frediano in Lucca, and the Abbey of Sant'Antimo. The book offers a critical approach to understanding these artistic phenomena, moving beyond outdated categories such as "revival" and "archaicism" to propose a more nuanced view of medieval reuse practices. The work contributes significantly to the study of medieval sculpture and its reinterpretation in architectural and liturgical contexts.

keywords | Gianluigi Viscione; Tuscany; Early Medieval sculpture; Re-use; Pseudospolia; Medieval Architecture.

Nuove rotte.
Cultural Heritage
in Maritime Spatial
planning

“Via mare”. Riflessioni sul Patrimonio culturale nella Pianificazione dello Spazio Marittimo (CH in MSP)

Francesco Musco, Fabio Carella, Folco Soffietti con Maddalena Bassani, Maria Bergamo

Una giornata di studi tra storia e progetto verso le blue Humanities

Maddalena Bassani, Maria Bergamo

Il patrimonio culturale può essere un elemento chiave del Piano di Gestione dello Spazio Marittimo del Mediterraneo, evidenziando il profondo e antico legame tra economia, sviluppo, cultura e territorio nel corso dei secoli. L'enorme numero di tesori del passato attestati lungo la costa mediterranea non è solo una testimonianza delle tracce degli insediamenti dall'Antichità fino ai giorni nostri, ma può anche rappresentare un'opportunità in termini di conoscenza, scambio, identità sociale, memoria locale, nonché ricchezza, turismo e sviluppo sostenibile.

Focus della giornata di studi “Via mare. Rotte, paesaggi, immaginari” svoltasi il 27 maggio 2024 all'Università Luav di Venezia, è stata la definizione del patrimonio culturale marittimo in una prospettiva interdisciplinare, diacronica e multi scalare, per comprendere la continua ridefinizione della geografia e degli spazi attraverso i viaggi e i collegamenti via mare; l'individuazione di polarità ed esigenze diverse rispetto alla dimensione terrestre; lo sviluppo della coscienza collettiva culturale nel legame con il mare. Tutto ciò, rivolto alla definizione di concetti teorici e metodologici utili alla pianificazione marittima e all'innovazione economica green and blue. A una prima parte della giornata di studi dedicata ad interventi sulle *Navigazioni adriatiche e mediterranee fra età antica e medievale*, è seguita



Università Ca' Foscari di Venezia



classici
DIPARTIMENTO DI
STORIA, GEOGRAFIA,
LINGUE E LETTERE
ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA



MSP
MEDITERRANEAN SPACE PLANNING

VIA MARE

rotte, paesaggi, immaginari

giornata di studi

in collaborazione con:
Maddalena Bassani, Maria Bergamo, Francesco Musco, Folco Soffietti

con:
Lorenzo Braccini, Maria Bergamo, Andrea Bonifacio, Giovanni Cantato,
Fabio Carella, Raffaele Gentile, Paolo De Martino, Ermanno Orlando

per gli studenti di tutti i corsi di laurea 2° e 3° D

info: www.classici.luav.it

27.5.2024
Badoer
aula Tafuri
ore 10>19



una sezione espositiva di progettualità: *Per una definizione contemporanea del patrimonio culturale marittimo*, in un collage inedito e fecondo ci si è voluti inserire nel dibattito internazionale legato alla implementazione del Patrimonio culturale marittimo all'interno del sistema di Pianificazione spaziale marittima. La complessità del sistema richiede infatti "l'elaborazione di una cultura marittima alternativa", che rifugga dalla facile retorica e sia davvero utile per il presente e il futuro. Gli strumenti necessari per un progetto così ambizioso non possono essere confinati in settori disciplinari, ma richiedono una metodologia interdisciplinare che sappia coniugare l'analisi scientifica con la pianificazione tecnica, le norme giuridiche, nonché uno sguardo umanistico, storico, filosofico e artistico.

Attualmente esiste un forte trend detto delle *blue Humanities*, che coinvolge studiosi di sociologia, letteratura, filosofia, e altre discipline, in vivaci dibattiti che portano a riconsiderare termini, concetti e vocaboli fornendo nuove prospettive all'idea di un "pianeta blu" e del rapporto uomo-mare. Il messaggio chiave di questa ricerca è che il mare non è un vuoto materiale o metaforico, ma vive di esperienze umane incarnate, di azioni più che umane, oltre ad essere uno spazio in sé e per sé che ha carattere materiale, forma e significato. Il patrimonio culturale non è statico, ma in continua evoluzione, è dinamico e vitale nel presente. Il Mediterraneo è una sfida proprio in questo senso. La pianificazione stessa – per definizione – è gestione di un sistema complesso, che comprende fattori eterogenei che agiscono su piani diversi, fisici, concettuali, temporali. Il patrimonio culturale non può essere integrato in un Piano se il Piano stesso non è un'azione profondamente radicata nella storia e nella cultura del territorio. È una prospettiva che parte da lontano, è il concetto di *humanae scientiae*, che non poneva distinzione tra scienza, filosofia, arte, geometria o storia: la cultura è *humanitas*, sia che si occupi di terra o di cielo, di scienza o di spirito. Questa idea radicale ma fondamentale sta lentamente riemergendo nel pensiero contemporaneo, che vede nella dimensione olistica e interconnessa la via più efficace per un progresso sostenibile e fruttuoso.

Per una definizione contemporanea del Patrimonio Culturale Marittimo

Francesco Musco, Fabio Carella, Folco Soffietti

L'interconnessione tra paesaggio, patrimonio culturale e pianificazione spaziale marittima (PSM) rappresenta un tema centrale nello sviluppo di approcci integrati per la gestione territoriale. Secondo la Direttiva 2014/89/UE, una pianificazione spaziale marittima (PSM)

sostenibile deve considerare le interazioni terra-mare (LSI), includendo la fragilità degli ecosistemi costieri, l'erosione e i fattori socio-economici. Questo approccio olistico mira a integrare gli usi costieri e i loro impatti, promuovendo una visione strategica e un dialogo che abbracci sia la dimensione terrestre che quella marina. La dimensione spaziale delle LSI è complessa, coinvolgendo sia i processi naturali lungo l'interfaccia terra-mare sia le attività socio-economiche delle zone costiere.

I processi di pianificazione influenzano i paesaggi da prospettive differenti: le regolamentazioni che si estendono dalla terra al mare (v. European MSP Platform) contribuiscono a definire i paesaggi costieri; la pianificazione spaziale marittima modella nuovi paesaggi marini o ridefinisce quelli esistenti, assegnando priorità ai vari usi, inclusi gli spazi subacquei sottoutilizzati; infine, le normative costiere supportano la conservazione e valorizzazione dei siti storici o l'adattamento dei nuovi habitat umani alle esigenze culturali e ambientali in evoluzione.

Inoltre, la PSM fornisce un quadro per la regolamentazione degli spazi subacquei, con particolare attenzione alla protezione e alla valorizzazione del patrimonio culturale subacqueo (UCH) e del fondale marino. La collaborazione intersettoriale è essenziale per la PSM, guidata dal contributo scientifico e dalle iniziative europee, molte delle quali hanno visto un ruolo per i partners italiani, inclusa l'Università Iuav di Venezia. Progetti come ADRIPLAN, SUPREME e SIMWESTMED hanno gettato le basi per il processo di PSM nel Mediterraneo, mentre iniziative recenti come MSP-GREEN, REGINA-MSP e REMAP esplorano il potenziale della PSM nel contribuire al Green Deal europeo (EGD), migliorare il coordinamento della governance e colmare alcune lacune nella produzione e gestione dei dati. Questi sforzi evidenziano l'importanza di integrare gli aspetti culturali, in particolare il paesaggio e il patrimonio culturale subacqueo, nel contesto della transizione ecologica e della governance in evoluzione della pianificazione spaziale marittima.

Il tema del "Paesaggio e Patrimonio Culturale" è stato definito come un principio trasversale e sovraordinato per tutti gli obiettivi dei piani di pianificazione spaziale marittima, in linea con le direttive europee. Grazie agli studi di Papageorgiou (2018) e alle recenti revisioni (Barianaki et al., 2024), sappiamo che ci confrontiamo con un patrimonio non solo tangibile ma anche intangibile e storicamente orientato alla geografia economica e politica, alle pratiche e consuetudini, conoscenze e interessi delle civiltà che si sono succedute nel tempo sul mare. Ci si muove, dunque, verso una ricerca interdisciplinare che integri più ampiamente il patrimonio culturale marittimo nei piani di MSP, supportandone obiettivi e strategie come l'economia blu, lo sviluppo sostenibile, la protezione e valorizzazione degli ecosistemi. Basandosi sui progressi significativi proposti da Koutsis e Stratigea (2022) e da Lees et al. (2023), emerge la necessità di allineare non solo la PSM e la gestione dell'UCH, ma anche la sostenibilità (come il Green Deal europeo). Nel contesto del Mediterraneo, questa sfida offre una visione ampia, trasversale e multifocale che supera i confini spaziali, temporali, disciplinari e normativi. Il patrimonio culturale marittimo, dunque, incarna la stessa essenza vitale del mare nel suo significato ontologico.

I PIANI DI GESTIONE DELLO SPAZIO MARITTIMO

seminario

organizzato nell'ambito del PRIN BeFoCoasts - From Beaches to Coasts: towards an Integrated Protection of the Coastal Corridor del Progetto P00291CTE9, CUP: F33D2302100001 Finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEU

comitato scientifico **Giacinto Della Cananea, Francesca Di Lascio, Matteo Cesi, Giuseppe Pipera, Andrea Riggio**

salvo **Riccardo Romagnoni**

preside e modera **Giacinto Della Cananea**

introduttore **Giuseppe Pipera**

interventore **Francesco Monaco, Michel Ravero Monaco,**

Fabio Cavella, Emiliano Ramieri, Maria Tani

discussione **Emmanuel Boudou, Paola Chianelli**

tavola rotonda **Massimo Sano, Andrea Agostinelli,**

Pierpaolo Compositi, Francesco Zampieri, Silvia Viviani,

Nicola Martorelli, Carmen Vitale, Matteo Cesi, Gabriele Torelli,

Denis Maragno

28.10.2024
Tolentini
Sala delle due
colonne
ore 9



Seminario dedicato ai protagonisti dell'approvazione del PSM italiano (Decreto ministeriale n.237 del 25 settembre 2024).



Il portale europeo per la Pianificazione Spaziale marittima che riporta la notizia dell'approvazione del Piano italiano.

Il ruolo di un'università: missioni e interdisciplinarietà

L'università luav di Venezia ambisce ad agire in maniera coordinata nella terza missione (Negretto et al. 2021) e nell'ambito della pianificazione dello spazio marittimo, in cui questa cross-fertilizzazione è estremamente evidente. Nel contesto educativo, l'Università luav, ha lanciato e coordinato nel 2012 il primo Erasmus Mundus interamente dedicato alla PSM. Esperienza capitalizzata nei corsi intensivi e MOOC progettati e proposti dal progetto Marine Ecomed (Fabbri et al. 2021), e infine nel corso di introduzione alla disciplina disponibile dal 2022. Corsi che considerano sempre il patrimonio culturale e il paesaggio come un elemento trasversale ai vari settori marittimi da tutelare e valorizzare.

Lo luav, garantendo collaborazioni e contaminazioni interne tra discipline permette alle unità di architettura, pianificazione, archeologia, diritto e design di lavorare in modo congiunto proponendo momenti didattico-accademici quali la giornata di studi "Via mare: rotte, paesaggi, immaginari", promossa dal progetto MSP-GREEN. Una giornata che ha visto alternarsi pianificatori, architetti, archeologi, designers, artisti, storici e gestori di musei marini o marittimi. La numerosa partecipazione studentesca testimonia che collegare il passato per aiutare la comprensione del presente e la pianificazione del futuro è esercizio utile e apprezzato.

Esercizio che non rimane confinato ai muri accademici. Lo luav, partecipando al polo scientifico, di concerto con CNR-Ismar e Corila, ha supportato il Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti nella stesura dei Piani di Gestione dello Spazio Marittimo italiano, uno per ciascuna area marittima (Tirreno, Adriatico e Ionio). Come riportato da Ramieri et al. (2024), l'approccio multiscalare dei Piani ha permesso di sviluppare un processo di co-pianificazione con le regioni marittime, con il Ministero della Cultura e con le Soprintendenze Archeologia, belle arti e paesaggio, in particolare con la Soprintendenza Nazionale per il Patrimonio Culturale Subacqueo. Nell'ambito della terza missione questo sforzo di coordinamento tra attori governativi ha reso possibile la definizione di una visione comune per ognuna delle tre aree marittime, nonché di obiettivi specifici per gli usi paesaggistici e culturali.

I Piani di Gestione dello Spazio Marittimo (PGSM) italiani affrontano il patrimonio culturale, inclusi il paesaggio e il patrimonio archeologico subacqueo, definendolo come un “principio trasversale”, con l’obiettivo di promuoverne e supportarne la conservazione e valorizzazione in linea con le convenzioni UNESCO e Valletta.

Per raggiungere gli obiettivi posti, le autorità regionali hanno identificato delle unità di pianificazione, ovvero geometrie a mare, in cui il patrimonio paesaggistico e culturale è stato riconosciuto prioritario rispetto ad altre attività. I criteri di assegnazioni per queste unità di pianificazione sono: la presenza di aree vincolate dal punto di vista storico e architettonico, aree paesaggistiche protette e la rilevanza di elementi archeologici subacquei. L’alta distribuzione dei beni nell’interfaccia terra-mare ha costituito la definizione di unità di pianificazione di larghezza di 1 miglio nautico a mare, lungo le coste regionali. All’interno di queste nuove geometrie spaziali il paesaggio e patrimonio è stato spesso prioritizzato insieme al turismo costiero-marittimo, principale attività antropica che genera impatti negativi sul patrimonio. Evidenziare tale conflittualità attraverso una duplice priorità permette ai PGMS attraverso le misure di gestione nazionale e la loro successiva implementazione di attenuarne gli effetti, favorendo una migliore gestione sostenibile dei beni nonché una riduzione della pressione turistica.

Un ulteriore esempio di conflittualità e relativa soluzione è l’interazione tra patrimonio sommerso e l’attività di pesca a strascico. Le reti da pesca infatti, trascinate sul fondale, causano danni diretti ai relitti, anfore o resti di insediamenti, alterando il contesto archeologico in cui si trovano, e compromettendo la possibilità di studiarli nel loro ambiente originario. La misura dei PGSM promuove uno studio mirato sull’identificazione di questi relitti e la creazione di aree alert in cui regolamentarne l’attività, favorendo l’utilizzo di strumenti tecnologici in grado di prevenirne l’impatto e monitorarne l’accesso. Allo stesso tempo mira a dare maggiore visibilità al ruolo del mondo della pesca e alle comunità a esso legate, veri custodi del quotidiano dei mari.

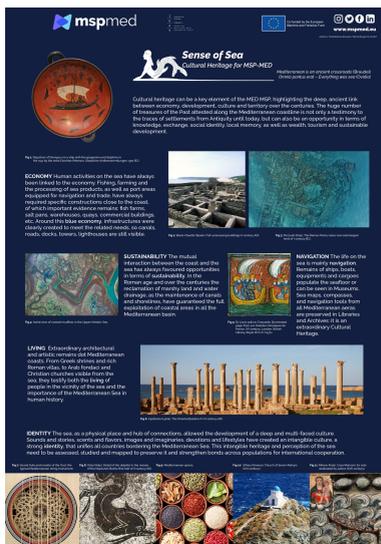
A livello regionale, sono state sviluppate misure specifiche, tra cui linee guida per la progettazione di interventi volti alla



Partecipazione dell'Italia con l'analisi della Regione Sardegna al convegno per il progetto internazionale MSP-Regina.



Conferenza internazionale MSP-Med delle regioni mediterranee orientali, con dibattito sul patrimonio culturale sommerso (UCH).



Panel sul Patrimonio culturale marittimo presentato alla conferenza finale del progetto MSP-Med.



Integrazioni per MSP-Green

valorizzazione del patrimonio costiero e marittimo, nonché strategie dedicate alla valorizzazione del patrimonio archeologico subacqueo. Questi interventi mirano a coniugare la protezione del patrimonio con lo sviluppo sostenibile e la pianificazione integrata del mare.

Questo proficuo lavoro ha permesso, nel 2022, di avviare un dibattito sui temi d'avanguardia nell'integrazione tra PSM e patrimonio culturale marittimo, proponendo un approccio di ricerca applicata all'interno del progetto MSP-MED.

Patrimonio culturale e PSM: prospettive mediterranee

Nel contesto progettuale luav e Corila si sono fatti promotori di una conferenza pan-est-mediterranea presso la Scuola Archeologica Italiana ad Atene. L'evento ha approfondito temi centrali legati alla pianificazione spaziale marittima, al paesaggio e al patrimonio culturale, mettendo in evidenza un approccio multidisciplinare e internazionale. Il dibattito ha incluso una riflessione sul ruolo del paesaggio marittimo, grazie al contributo del Segretariato Generale della Pianificazione Spaziale e dell'Ambiente Urbano del Ministero Ellenico dell'Ambiente e dell'Energia, e sull'avanzamento della PSM nell'area mediterranea, sia nei Paesi membri dell'UE che in quelli non appartenenti all'Unione, con la partecipazione dell'IOC-UNESCO e del Centro di Attività Regionale per il Programma di Azione Prioritaria (PAP-RAC).

Come riportato da Cervera-Núñez (Cervera-Núñez et al. 2022), in quell'occasione si è discusso della gestione integrata delle zone costiere (GIZC) e dell'importanza di unire paesaggio e patrimonio culturale nei processi di pianificazione spaziale, con interventi dell'Università luav di Venezia, dell'Università di Tessaglia e del Ministero italiano della Cultura. Particolare rilievo è stato dato alla diversità paesaggistica, alle esperienze di protezione e valorizzazione del patrimonio culturale subacqueo e ai suoi utilizzi sostenibili, con contributi provenienti da Grecia, Italia, Croazia, Slovenia, Libano e Cipro. Infine, si è discusso delle opportunità legate alla multifunzionalità degli spazi marini e costieri, sottolineando il potenziale del patrimonio culturale marino, anche in relazione al quadro normativo e alle strategie di accessibilità e fruizione.

Il contributo del Segretario Esecutivo della Convenzione Europea del Paesaggio, ha evidenziato il ruolo centrale del paesaggio come concetto moderno e integrato, che abbraccia le quattro dimensioni fondamentali dello sviluppo sostenibile: naturale, culturale, sociale ed economica. Il paesaggio, inteso come luogo unico e punto d'incontro per le popolazioni, rappresenta un fattore cruciale per il benessere fisico, mentale e spirituale degli individui e delle società. E come fonte di ispirazione che guida percorsi individuali e collettivi attraverso tempo, spazio e immaginazione. Da notare inoltre che il preambolo della Convenzione, dove viene ribadito l'obiettivo di uno sviluppo sostenibile fondato su una relazione equilibrata e armoniosa tra bisogni sociali, attività economiche e tutela ambientale, indicando il paesaggio come elemento chiave per l'integrazione e l'equilibrio tra questi ambiti, rispecchia gli obiettivi della direttiva PSM.

L'intervento luav-Corila in quell'occasione ha sottolineato come l'evoluzione delle attività umane avesse trasformato significativamente il rapporto tra uomo e mare, dando origine a nuovi paesaggi marini. L'emergere di usi innovativi – come il traffico di grandi navi passeggeri, le numerose imbarcazioni da diporto, le strutture artificiali per l'energia (dalle estrazioni fossili agli impianti eolici), i parchi subacquei e gli allevamenti di acquacoltura – sta ridefinendo le percezioni umane e, di conseguenza, i paesaggi stessi.

È stata proposta quindi una riflessione multidimensionale sulle percezioni che si sviluppavano: dalla terra verso il mare, dal mare verso la terra, tra mare e mare, e persino sott'acqua. L'intervento ha sollevato interrogativi fondamentali su come definire il concetto di “paesaggio” in un contesto marino, che differisce dal “territorio” tradizionale e in cui mancano riferimenti come i centri urbani. È stata discussa la possibilità di ripensare il valore del patrimonio culturale e del paesaggio in relazione ai nuovi usi “blu”, esplorando come il paesaggio e queste nuove attività possano co-evolvere per promuovere uno sviluppo sostenibile a lungo termine. La sfida era, ed è, integrare queste trasformazioni nel quadro della pianificazione spaziale e della gestione sostenibile del mare, valorizzando l'interazione tra innovazione e cultura.

Quest'evento di ampio respiro, ha generato successivamente l'organizzazione di due eventi bilaterali, uno tra Italia e Grecia e uno tra Malta e Italia.

L'incontro tra Italia e Grecia, ha coinvolto rappresentanti di rilievo di entrambi i Paesi, tra cui il Ministero della Cultura italiano, il Ministero ellenico della Cultura e dello Sport, e il Ministero ellenico dell'Ambiente e dell'Energia. L'incontro ha rappresentato un'importante occasione per approfondire questioni di comune interesse e identificare opportunità di collaborazione



Convegno internazionale sul Patrimonio marittimo svoltosi a Venezia nel giugno 2024.

nella pianificazione spaziale marittima nell'area transfrontaliera del Mediterraneo. I partecipanti, tra cui esperti del CORILA, dell'Università Iuav di Venezia e dell'Università di Tessaglia, hanno esaminato il ruolo cruciale del paesaggio e del patrimonio culturale, sottolineandone la valenza tangibile e intangibile come componenti essenziali dell'identità sociale e del legame tra terra e mare. Lo Statement congiunto che ne è risultato ha delineato punti salienti per sviluppare un approccio mediterraneo alla PSM, valorizzando specificità regionali come interazioni terra-mare, paesaggi costieri e marini, lagune e isole, e affrontando sfide attuali quali il cambiamento climatico e la crescita blu. Tra le principali raccomandazioni emerse figurano il rafforzamento della collaborazione istituzionale e scientifica, l'integrazione del paesaggio e del patrimonio culturale nella MSP attraverso strumenti innovativi, e la promozione della consapevolezza pubblica sull'importanza di proteggere e valorizzare i paesaggi marini e costieri. Particolare attenzione è stata riservata alla possibilità di includere valutazioni culturali e caratterizzazioni paesaggistiche come strumenti di supporto alla PSM, con un invito a rafforzare la cooperazione tra le autorità competenti degli Stati membri e le istituzioni europee, in sinergia con la Convenzione Europea del Paesaggio (Soffietti et al. 2022).

Il *focus group* Italia-Malta ha riunito invece enti chiave per discutere strategie di protezione e valorizzazione del patrimonio culturale subacqueo (Underwater Cultural Heritage, UCH) nei Piani per la gestione dello spazio marittimo. Presenti CORILA, la Superintendentence of Cultural Heritage e Heritage Malta, il Ministero della Cultura italiano, la Sovrintendenza del Mare della Sicilia e l'Università Iuav di Venezia. Il confronto ha evidenziato l'importanza di un approccio mediterraneo specifico all'MSP, basato sull'identità culturale comune della regione. È stato sottolineato il valore dell'UCH come risorsa condivisa e la necessità di integrare questa visione nei piani di gestione del mare, spesso focalizzati su obiettivi economici. Un tema centrale è stato il coinvolgimento di cittadini e comunità costiere, identificando target chiari per rendere i piani più inclusivi rispetto alle identità socio-culturali locali. La collaborazione transfrontaliera è stata riconosciuta come cruciale per la salvaguardia e la valorizzazione dell'UCH, ma ostacolata da normative nazionali che limitano la condivisione dei dati. È stata proposta una strategia comune regionale per l'attrazione di risorse, integrando settori dell'economia blu come turismo e energia rinnovabile. L'educazione e la sensibilizzazione pubblica sono stati indicati come strumenti fondamentali per la protezione dell'UCH, con particolare attenzione alle giovani generazioni. L'adozione di strumenti partecipativi e tecnologici è stata discussa per aumentare la consapevolezza e promuovere un'azione congiunta tra i Paesi mediterranei, rafforzando così la governance e la tutela del patrimonio culturale subacqueo (Soffietti et al., 2022).

Questi risultati hanno permesso di indirizzare la ricerca attuale, costruendo un dialogo tra PSM e patrimonio culturale materiale e immateriale, volto all'identificazione di migliori forme di coinvolgimento e di sostenibilità. Capire come gli enti governativi, supportati dalla ricerca, possano creare una narrazione condivisa con gli attori dell'economia blu, del settore culturale (musei, biblioteche, associazioni) e con i cittadini che vivono il mare e i territori costieri passa dal senso di appartenenza di una comunità. Un senso che possa rinforzare la resilienza ai

cambiamenti climatici (Carmen et al. 2022) e alle sfide del futuro. Il ruolo che lo studio e la disseminazione degli impianti storici e tradizionali appare evidente, e con un'applicazione pragmatica nel contesto della PSM. La giornata di studi promossa da Luav ha allargato il dialogo interdisciplinare e approfondito le molteplici forme che il patrimonio culturale assume, con un focus sull'Adriatico e sul ruolo di prestigio che Venezia ha giocato nel Mediterraneo in termini economici e militari e oggi perpetua, situandosi nella ricerca d'avanguardia.

Bibliografia

Fonti documentarie

Cervera-Núñez 2022

C. Cervera-Núñez, M. Campillos-Llanos, E. Gutiérrez-Ruiz, F. Soffietti, H. el Hage, M. Gómez-Ballesteros, M. Zanengui, O. Hailaj, M. Ghribi, *Report on selected areas: a) Activities between Spain, Morocco and Algeria; b) Panwestern Mediterranean Workshop; c) Pan-Eastern Mediterranean Workshop*, Deliverable 40 of the MSPMED project (EASME/887390/MSPMED/EMFF-MSP-2019). (MSPMED).

Direttiva MSP 2014

Unione Europea, *Direttiva 2014/89/UE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 23 luglio 2014 che istituisce un quadro per la pianificazione dello spazio marittimo*. Gazzetta ufficiale dell'Unione Europea.

MIST 2024

Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, *Piani di Gestione dello Spazio Marittimo 2024*.

Soffietti et al. 2021

F. Fabbri, T. Maggioni, A. Charitou, F. Carella, F. Soffietti, D. Thibault, S. Panigada, E. Politi, D. Katsada, J. Gonzalvo, A. Mazaris, G. Pozoukidou, M. Papageorgiou, J. Sánchez, A. Dalmau, F. Musco, *Integrated Ocean Management in the Mediterranean. Overview and good practices to foster the ecosystem approach*, EU Project Grant No.: 2018-1-IT02- KA203-048520. (MARINE_ECOMED) Marine Education and communication network on the Mediterranean, Luav 2021.

Soffietti et al. 2022

F. Soffietti, H. El Hage, M. Campillos Llanos, C. Cervera Nunez, E. Gutierrez Rodriguez, P. Campostrini, M. Borg, A. Barbanti, F. Carella, M. Bocc, E. Ramieri, F. Musco, S. Mezek, A. Sommier, A. Souf, H. Kokkosis, E. Lalou, E. Lagiou, D. Spyropoulou, *D39 Report on selected areas: a) Gulf of Lion; b) Tyrrenian Sea; c) Northern Ionian Sea; d) Northern Adriatic Sea; e) Ionian Sea and the Central Mediterranean Sea*, (EASME/887390/MSPMED/EMFF-MSP-2019) (MSPMED 2022)

Riferimenti bibliografici

Barianaki 2024

E. Barianaki, S.S. Kyvelou, D.G. Ierapetritis, *How to Incorporate Cultural Values and Heritage in Maritime Spatial Planning: A Systematic Review*, in "Heritage" 7, 2024, 380-411.

Carmen et al. 2022

E. Carmen, I. Fazey, H. Ross et al., *Building community resilience in a context of climate change: The role of social capital*, in "Ambio" 51, 2022, 1371-1387.

Koutsi, Stratigea 2022

D. Koutsi, A. Stratigea, *Locus of underwater cultural heritage (UCH) in maritime spatial planning (MSP)*:

A data-driven, place-based and participatory planning perspective, in O. Gervasi, B. Murgante, S. Misra, A. Rocha, C. Garau (Eds.), *Computational Science and Its Applications – ICCSA 2022 Workshops*, Springer 2022 https://doi.org/10.1007/978-3-031-10545-6_46 2022.

Lees 2023

L. Lees, K. Karro, F.R. Barboza, A. Ideon, J. Kotta, T. Lepland, M. Roio, R. Aps, *Integrating maritime cultural heritage into maritime spatial planning in Estonia*, "Marine Policy" 147, 2023, 105-337.

Negretto et al. 2021

V. Negretto, A. Innocenti, F. Soffiotti, F. Musco, *Resilienza.luav: Rendere operativa la resilienza nelle tre missioni accademiche*, "AND. Rivista di architetture, città e architetti" 40(2), 2021.

Papageorgiou 2018

M. Papageorgiou, *Underwater cultural heritage facing maritime spatial planning: Legislative and technical issues*, "Ocean & Coastal Management" 165, 2018, 195-202.

Ramieri 2023

E. Ramieri, M. Bocci, D. Brigolin, P. Camprostrini, F. Carella, A. Fadini, G. Farella, E. Gissi, F. Madeddu, S. Menegon, M. Roversi Monaco, F. Musco, F. Soffiotti, L. Barberi, A. Barbanti, *Designing and implementing a multi-scalar approach to Maritime Spatial Planning: The case study of Italy*, "Marine Policy" 159, 2023, 105-911.

English abstract

University of Luav fosters interdisciplinary collaboration, enabling architecture, planning, archaeology, law, and design units to work together. This is exemplified through academic events like the "Via mare: rotte, paesaggi, immaginari" study day, organized by the MSP-GREEN project, which brought together planners, architects, archaeologists, designers, artists, historians, and marine museum curators. The high student participation highlights the importance of connecting the past to understand the present and plan for the future. This approach extends beyond academia. In collaboration with CNR-Ismar and Corila, Lo luav supported the Ministry of Infrastructure and Transport in drafting Maritime Spatial Planning (MSP) documents for the Tyrrhenian, Adriatic, and Ionian Seas. According to Ramieri et al. (2024), the multiscale approach of these plans fostered co-planning with regional authorities and the Ministry of Culture, emphasizing the integration of cultural and archaeological heritage. The plans aim to promote the conservation and enhancement of this heritage in line with UNESCO and Valletta conventions.

keywords | MSP-Med; MSP-Green; maritime spatial planning; maritime cultural heritage.

Rotte di sapere

Intervista ai curatori di tre Musei del Mare: Trieste, Cesenatico, Caorle

Andrea Bonifacio, Davide Gnola, Federico Bonfanti, a cura di Maria Bergamo

Con il Decreto Ministeriale del 25 settembre 2024 sono stati ufficialmente approvati i Piani di Gestione dello Spazio Marittimo (PSM) per le tre aree marine italiane – Adriatico, Ionio e Tirreno. I Piani rappresentano un importante progresso verso una gestione più efficiente delle nostre risorse marine, promuovendo uno sviluppo economico sostenibile e al contempo la tutela degli ecosistemi marini. L'Università Iuav di Venezia è stata scelta come Polo scientifico, di concerto con il CNR-Ismar e il Corila, a supporto del Comitato Tecnico del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti, autorità competente per la creazione e implementazione dei piani.

Varie e particolari sono le peculiarità della Pianificazione dello spazio marino, rispetto alla dimensione terrestre: uno spazio che ha più dimensioni (fondale marino e sottosuolo, colonna d'acqua e superficie acquea), il cui ordinamento giuridico non è ancora chiaramente delineato, né a livello italiano né internazionale. Si deve inoltre considerare l'interazione con altri piani di gestione, come quello per la zona costiera e paesaggistica, nonché il livello di estensione territoriale – regionale, nazionale, internazionale. A fronte dell'importante sfida del progetto sta la vastità e la profondità della ricerca, che comprende il mare in tutte le sue implicazioni. L'approccio interdisciplinare adottato per lo sviluppo dei Piani di Gestione diventa quanto mai necessario. In particolare, l'implementazione del Patrimonio Culturale all'interno del PSM significa da un lato comprendere e ridefinire il concetto stesso di 'patrimonio culturale' propriamente marittimo, dall'altro stabilire come questo possa interagire proficuamente nella pianificazione, in termini di valorizzazione, innesco di buone pratiche, volano turistico ed economico.

I Musei del Mare, nella specificità ed eterogeneità delle loro collezioni, sono i capisaldi istituzionali nella funzione conservativa del patrimonio marittimo, nonché i primi promotori della sua valorizzazione sul territorio. Si rivelano pertanto gli interlocutori principali nella ricerca delle tematiche pertinenti e nella creazione di connessioni e reti culturali. Abbiamo pertanto scelto tre fra i curatori dei più importanti e attivi Musei del Mare dell'Alto Adriatico e, per l'importanza del loro ruolo, li abbiamo interrogati rivolgendo a tutti le stesse domande sul patrimonio marittimo, sui musei del mare e sulla collaborazione con i PSM.

Il Museo del Mare di Trieste

Intervista ad Andrea Bonifacio (Comune di Trieste)*



Il Civico Museo del Mare di Trieste, nato nel 1904, ha conosciuto diverse sedi, fino all'attuale approdo al Magazzino 26 del Porto Vecchio. Del complesso portuale costruito nella seconda metà dell'Ottocento per consolidare il ruolo di Trieste quale principale sbocco sul mare e snodo commerciale dell'Impero Asburgico, il Magazzino 26 è l'edificio più grande e uno dei più rappresentativi. La storia della città e del porto procedono parallele e si inseriscono nei più

ampi percorsi degli eventi internazionali: dalla fine del dominio veneziano sui commerci in Adriatico, alla rivoluzione della navigazione data dal motore; dal completamento della ferrovia che collega la città a Vienna (1857) all'apertura del Canale di Suez (1859-1869), fino alle grandi Compagnie di navigazione commerciali, che permetteranno la navigazione diretta dal Mediterraneo all'Oceano Indiano, all'America e Australia. I visitatori possono esplorare le collezioni del Museo suddivise in sezioni tematiche che permettono di approfondire alcune figure e alcuni aspetti legati alla storia, all'economia e alla società di Trieste marittima, temi che evidenziano la relazione inscindibile tra la storia della città e il mare.

Come definirebbe il concetto di Patrimonio culturale marittimo?

Se è difficile in generale la definizione di patrimonio culturale, quella relativa al mare lo è ancora di più. Un passo molto importante sta proprio nella definizione di patrimonio culturale marittimo e quindi nella relativa classificazione museale: alcuni conservatori si stanno attivando per creare una specifica sezione nell'indice internazionale Icom (International Council of Museums). Ad esempio, in Italia, sotto la categoria 'musei del mare' ricadono due tipologie che sono invece ben differenti in altri paesi: ricorrendo all'inglese, il *Sea museum* e il *Maritime museum*. Il primo riguarda propriamente la sfera naturalistica, ambientale ed ecologica del mare, ovvero le scienze naturali; il *Maritime museum* si occupa invece del patrimonio antropologico e storico, della marineria, della pesca, commercio o navigazione, delle scoperte scientifiche, e più in generale del rapporto dell'uomo con il mare. Questa è una prima separazione molto importante. Ma è evidente che nel concetto di patrimonio culturale del mare si incrociano livelli diversissimi: scienza e tecnica, geografia, storia, archeologia, esperienze belliche, usi e costumi. Anche il patrimonio immateriale o intangibile è fondamentale e chiama in causa da molto vicino la categoria demo-etno-antropologica.

Le città portuali come Trieste, d'altro canto, sono profondamente e costitutivamente connesse all'elemento acqueo, e la storia del rapporto con il mare diventa la rappresentazione della sua vocazione originaria: il museo del mare è, di fatto, un museo della città. Per questo è importante la valorizzazione del patrimonio culturale marittimo come riscoperta dell'identità locale, della comunità a cui appartiene, ma con una fondamentale differenza rispetto ai musei territoriali, ovvero che il mare non è un territorio, ma uno spazio aperto che apre gli orizzonti e collega a degli Altrove, ben lontani da dove si è. Per Trieste era chiaro l'orientamento verso il commercio internazionale e interoceanico, verso le Americhe e, in seguito, verso l'Oriente estremo, soprattutto dopo l'apertura del canale di Suez, uno degli snodi storici cruciali per la crescita della marineria e della città stessa. Ogni museo del mare sarà quindi specchio del territorio e della comunità in cui si trova: dalla sua storia dipende la sua dimensione, mentre dalla sensibilità locale dipende la capacità di azione e di racconto di sé e dei tanti Altrove con cui si è connesso.

Quali sono attualmente i vostri progetti più importanti?

Il Museo del mare di Trieste ha più di cento e dieci anni di vita e nel tempo ha raccolto – in maniera abbastanza disordinata – un grande numero e varietà di cimeli, ma rimane ben definita

l'impronta data dalla storia della grande marineria, quella dei transatlantici, delle compagnie di commercio coloniale, delle lunghe rotte intercontinentali e oceaniche. Molto apprezzata è la collezione di modelli di navi in differenti scale – dalle piccole imbarcazioni tradizionali agli enormi transatlantici – e degli antichi strumenti di navigazione, oltre alle mostre e agli eventi temporanei.

L'azione principale che si vuole svolgere in questi anni è la valorizzazione del Museo nella città, che sembra spesso ignorare questa risorsa culturale, ma anche aver dimenticato la propria identità. Un progetto importante è stato quello di raccogliere la memoria, attraverso interviste con chi ha vissuto il passato più o meno prossimo, e ricorda ancora tanto: grazie a un finanziamento della Regione Friuli Venezia Giulia stiamo provvedendo alla creazione di una piattaforma per la raccolta e digitalizzazione delle testimonianze e dei documenti e con un supporto tecnico multimediale sarà possibile ascoltare e consultare queste memorie all'interno del museo. Ai nostri partner abbiamo affidato inoltre la didattica museale, ovvero l'alfabetizzazione sul patrimonio del mare nelle scuole e nei giovani. Altra azione è la presenza e coinvolgimento del Museo del mare negli eventi più importanti per la comunità locale, come ad esempio la Barcolana.

Il grande progetto – un progetto di lungo termine – sarà il raddoppio degli spazi del museo grazie al completamento del restauro architettonico del Magazzino 26: la sfida sarà l'elaborazione di un'esposizione che sappia conservare e restituire il patrimonio dell'antico Museo del Mare ma anche guardare verso il futuro.

Come pensa il PSM possa integrare o aiutare la rete museale?

In riferimento al PSM, penso che i Musei del Mare possano svolgere un'importante funzione: i Musei garantiscono la presenza e la consapevolezza di quelle che sono le radici storiche del fenomeno marittimo in una precisa area geografica. Quello che può essere utile per i Musei, attraverso l'ampia scala del Piano, è migliorare le relazioni e costruirne di nuove, soprattutto in una prospettiva futura. Infatti il patrimonio culturale cresce senza sosta in connessione con l'evoluzione del rapporto uomo-mare: il Museo ha fortemente voluto impegnarsi con il Cluster per l'innovazione tecnologica marittima di Trieste, perché nel progettare il futuro si costruisce ciò che tra 100 anni sarà patrimonio culturale e la presenza di una memoria storica come il Museo del Mare è molto importante.

Sempre guardando al PSM, e avendo una minima idea di cosa vuol dire essere legati al mare – quindi avere un costante riferimento al viaggio e all'altrove senza limiti e confini – la scala delle connessioni tra Musei e Piano del Mare non può che essere sovranazionale. Attualmente la rete AMMM, dei Musei del Mare Mediterraneo, organizza un congresso ogni anno e crea un solido partenariato per i rispettivi progetti o studi. La nostra aspirazione sarebbe tessere una rete più specificamente locale, che coinvolga anche altre realtà istituzionali, o associative, e sarebbe auspicabile che il Piano del Mare potesse facilitare questo incontro, dandone un senso e un obiettivo.

*[intervista registrata l'8.11.2024]

Il Museo della Marineria di Cesenatico

Intervista a Davide Gnola (Comune di Cesenatico)*



La realizzazione del Museo della Marineria di Cesenatico è stata avviata nel 1977, a partire da un convegno che ne aveva fornito il progetto culturale, e portata avanti attraverso alcune tappe quali la campagna di acquisizioni e restauri, culminata nell'apertura della Sezione Galleggiante nel 1983, e l'inaugurazione, dopo l'allestimento nei due nuovi edifici, della Sezione

a Terra nel 2005. Il Museo è diventato così punto di riferimento per la rete di Musei del Mare incentrati sulla conservazione del patrimonio immateriale degli antichi saperi della mariniera. Esso è l'unico in Italia (e tra i pochissimi al mondo) dove è possibile esplorare anche una Sezione Galleggiante composta da dieci barche tradizionali complete di vele, ormeggiate all'antico Porto Canale accanto al centro storico. Nel Porto Museo il Comune ha invece riservato il posto a trenta barche tradizionali, che in estate alzano le loro caratteristiche e colorate vele al terzo e partecipano a raduni e regate di barche storiche. Con loro viene conservato intatto il patrimonio culturale intangibile, ovvero la vita della gente di mare, i metodi e i saperi della pesca e della navigazione, i loro usi e costumi.

Può definire il concetto di Patrimonio culturale marittimo?

Il punto di partenza per definire il patrimonio marittimo fa riferimento soprattutto al concetto di patrimonio culturale materiale e immateriale, declinato poi nella specificità del legame con il mare. Il mare, che per sua natura ha questa caratteristica di ampiezza e spazialità, richiede uno sguardo allargato, e un approccio multidisciplinare e rapsodico. Si parte da elementi e oggetti concreti come le navi, le imbarcazioni tradizionali, gli strumenti, per poi arrivare a elementi della storia marittima, fino a tutto l'universo ancora più ampio di patrimonio immateriale attivato dalle comunità che vivono e hanno vissuto il mare. E ancora, ci sono le narrazioni di poeti e scrittori, le opere degli artisti, le architetture dei luoghi e le città stesse che raccontano della complessità della nozione di patrimonio culturale marittimo. Traspare questo nei più importanti libri sull'Adriatico scritti da autori come Pedgrad Matvajevic (*Breviario mediterraneo; L'altra Venezia*) e Fabio Fiore (*Ánemos; Isolario italiano*) o negli studi di Niccolò Carnimeo (*Com'è profondo il mare; Le aree marine protette nella prospettiva europea*) e nell'ultimo lavoro collettivo – *Adriatico. Mare d'inverno*.

Un museo, attraverso mostre e attività, deve rendere conto di questo, per poi scendere nello specifico: alle origini del Museo della mariniera di Cesenatico c'è la scoperta dell'esistenza di un patrimonio legato alla cultura e tradizione materiale delle piccole comunità della pesca e del trasporto marittimo di basso cabotaggio. Questo è scaturito da un progetto culturale elaborato a margine del convegno "La mariniera romagnola, l'uomo e l'ambiente", organizzato nel 1977 dalla locale Azienda di Soggiorno, che curò di fatto la nascita del museo per affidarlo poi in eredità al Comune. In una storiografia generale che ha sempre considerato la storia marittima come la storia delle grandi capitali del mare, è stato importante scendere di scala e aprire lo sguardo: ancora oggi a scuola si insegnano le Repubbliche marinare, mentre non si riflette sul fatto che l'Italia ha una ricchissima storia e tradizione marittima 'minore' legata alle piccole comunità diffuse sulle coste come parte integrante della storia e identità nazionale.

La consapevolezza che c'è un patrimonio sia materiale che immateriale che rischia di scomparire guida la nostra attività museale. Oltre al recupero e alla salvaguardia delle imbarcazioni tradizionali – il trabaccolo e il bragozzo, per esempio, le due barche protagoniste dell'ultima vela adriatica – il nostro lavoro è stato soprattutto esplorare, raccogliere, conservare e promuovere quello che è il patrimonio immateriale. Il progetto in corso sulla vela al terzo di cui

parlerò tra poco è il finale di una sperimentazione fatta con il recupero della tradizione, ma anche del coinvolgimento della comunità, che si riconosce e ama visitare, vedere, provare a navigare nella tradizione.

Qual è la specificità del vostro museo?

Noi rimaniamo uno dei pochissimi musei in Italia che ha come sua destinazione le imbarcazioni tradizionali e la marineria tradizionale. Dopo quarant'anni di attività siamo diventati un punto di riferimento e un nodo di raccordo per tutti coloro che intendono occuparsi di tali argomenti, riconosciuti a livello nazionale e internazionale. Nelle nostre ricerche abbiamo limitato l'area geografica dell'alto e medio Adriatico escludendo la Laguna di Venezia, con la consapevolezza che lì c'è un patrimonio diverso che noi non potevamo rappresentare. Abbiamo invece una rete importante con la Croazia e col Mediterraneo in generale: è una nostra caratteristica di lavorare molto in rete, attivare collaborazioni, partecipare ad attività, studi e progetti a livello transnazionale, come Erasmus, Interreg e programmi di finanziamento europei. Adesso abbiamo in varo un obiettivo molto importante, ovvero l'iscrizione della pratica della vela latina e della vela al terzo nella lista Unesco per il patrimonio immateriale. Noi stiamo facendo i coordinatori per l'Italia, ma la candidatura ovviamente è transnazionale e riguarda la Croazia, la Spagna, la Francia, la Svezia e la Grecia.

Il Museo da oltre vent'anni è parte attiva dell'Associazione Musei Marittimi del Mediterraneo, della quale attualmente io sono il presidente. Si tratta di una realtà internazionale che riunisce musei e comunità legate al mare, di diversa natura e grandezza: c'è un convegno annuale, ma soprattutto una rete di collegamento tra grandi musei, come quelli di Barcellona o Genova, con musei ed ecomusei molto più piccoli, come quelli in Croazia. Da questa visione ampia e connessione, nascono molti progetti e si ha una consapevolezza e monitoraggio continuo del lavoro di ciascuno.

Come pensa che la Pianificazione del mare possa integrarsi?

Dal mio punto di vista la questione è chiara proprio alla luce dei nostri quarant'anni di esperienza e della collaborazione con molte istituzioni regionali, nazionali e internazionali. È necessario partire ancora una volta dalla riflessione sul senso dei Musei del Mare, sul loro valore e sulla loro missione: bisogna superare il concetto che il museo serva solo come offerta culturale generica per le cittadine costiere, da visitare quando piove perché non si può andare in spiaggia. Questa visione è estremamente limitativa. Il museo marittimo è quello che riesce a fare percepire alla comunità di persone a cui appartiene, a chi le governa, e quindi a chi attua le politiche sul territorio, che il mare ha una caratteristica specifica e che chi vive sulla costa – come chi vive in montagna – ha necessità di conoscere e ri-conoscere questa specifica identità. Un museo come quello della Marineria di Cesenatico ha il suo proprio compito di conservazione e trasmissione di conoscenza, ma ha soprattutto la missione di rendere la comunità consapevole della sua storia e rapporto con il mare, e quindi di attivare delle politiche riferite: politiche di salvaguardia del paesaggio, ma anche economiche e gestionali, attuate alla luce di una comprensione del territorio nella sua specificità costiera.

L'esperienza per noi illuminante è stata proprio quella della costa romagnola, che – ora lo si può dire tranquillamente – investita dalla rivoluzione del turismo dagli anni Sessanta e Settanta, ha visto distrutto il paesaggio, distrutto il territorio, e distrutta anche la società. Perché, se da un lato il turismo ha portato un grande benessere economico, esso ha provocato anche la perdita di tutto il sistema sotto-sociale, rendendo di fatto il paesaggio costiero un non-luogo, sfruttato in una stagione e poi disabitato. Il Museo è servito a ripercipere la propria storia e identità, a rendere le persone consapevoli del fatto che Cesenatico era un porto dall'antichità, con una tradizione centenaria, e non un terreno vergine e neutro dove fare quello che si vuole. Alcuni esempi concretissimi di buone pratiche: sulle banchine diventate strade passavano le macchine e c'erano ormai parcheggi a spina di pesce ovunque, ma con la pedonalizzazione è nata una nuova consapevolezza dello spazio, e anche il tempo viene vissuto in maniera differente; altro esempio è stata la riqualificazione del porto storico, abbandonato nell'ultimo tratto perché non aveva più valenza economica commerciale nel traffico marittimo: posizionandovi trenta barche tradizionali lo si è reso molto attrattivo e quindi frequentato. Un altro aspetto, forse più tecnico, è nella problematica dei cambiamenti climatici, che negli ultimi anni ha portato esondazioni, allagamenti e gravi danni: il museo, dando una consapevolezza del rapporto secolare con l'acqua, aiuta quindi gli ingegneri e i tecnici nel progetto di soluzioni, aiuta i politici a capire che questo rapporto va vissuto anche nel presente, nelle attività di salvaguardia e realizzazione.

Quindi, il ruolo che hanno i musei, ma anche gli enti di ricerca, è di avere un dialogo continuo e costante con chi attua delle politiche territoriali, per fare in modo che siano ispirate nelle azioni di salvaguardia: purtroppo questo non avviene sempre, e spesso iniziative che cascano dall'alto arrivano sul territorio costiero senza alcuna consapevolezza e quindi utilità, ponendosi, anzi, in frizione con il contesto. Un esempio attuale di questo dialogo è legato alla navigazione tradizionale a vela latina e al terzo e alla sua promozione come patrimonio Unesco: con la Soprintendenza stiamo cercando di attivare un protocollo tra i Comuni costieri e la Capitaneria di Porto per fare in modo che questa buona pratica possa essere estesa anche ad altri porti. È una cosa apparentemente molto semplice e legata al riuso di strutture come aree portuali abbandonate, ma spesso il comune o l'autorità portuale che deve intervenire non ha la conoscenza o la cultura storica del territorio e serve qualcuno che si occupa di patrimonio marittimo che spieghi cosa è quel luogo e che cosa può diventare. Il dialogo con le autorità diventa uno strumento di supporto che implementa l'approccio esclusivamente tecnico o giuridico e attiva delle politiche innovative.

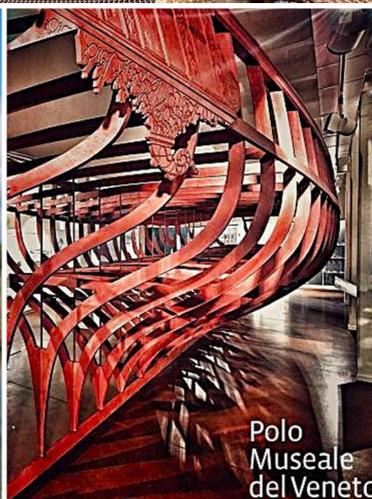
Penso che questo possa essere esteso anche al livello del Piano strategico del Mare e, per un dialogo proficuo, noi Musei marittimi possiamo contribuire nel legame con il Ministero della Cultura e l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, con il network dei Musei del mare Adriatico che è già attivo e forte, con le conoscenze acquisite. Negli ultimi vent'anni sono infatti cambiate molte cose nel nostro settore, e in meglio: una volta chi si occupava di patrimonio immateriale era assolutamente malvisto, mentre ora in ogni Soprintendenza c'è il funzionario demotnoantropologico; chi si occupava di patrimonio marittimo poi era isolato, nessuno

sapeva quello che faceva l'altro, eravamo considerati una categoria 'minore'. Ora conosciamo molto di più e chi lavora sulla cultura del mare può contare su una rete internazionale che accoglie e promuove i progetti e le relazioni.

*[intervista registrata il 13.11.2024]

Il Museo nazionale di Archeologia del Mare di Caorle

Intervista a Federico Bonfanti (Direzione regionale Musei nazionali del Veneto)*



Il Museo del mare di Caorle, in provincia di Venezia, è archeologico e nazionale, di pertinenza quindi del Ministero della Cultura e della Direzione regionale Musei Veneto. Il museo ha una sede storica in alcuni edifici agricoli degli inizi del Novecento e ha una collezione eterogenea. Al primo piano è collocata la mostra permanente “TerredAcque”, dove sono esposti i reperti archeologici più significativi rinvenuti a Caorle e nei siti limitrofi, databili all’interno di un ampio arco cronologico che va dall’età del Bronzo all’epoca moderna. Essi raccontano dell’evoluzione storico-archeologica dell’area: dal villaggio protostorico di San Gaetano, al *Portus Reatinum* citato da Plinio il Vecchio, all’antica città di *Caprulae*, fino alle testimonianze di epoca medievale e moderna. Nel cortile esterno è presente una tensostruttura che ospita un trabaccolo, tipica imbarcazione utilizzata fino al secondo dopoguerra nell’Adriatico per la pesca o per il trasporto di merci. Nelle sale al piano terra è invece raccontata la storia del *brick* (brigantino) *Mercurio*, un’imbarcazione da guerra francese a due alberi, affondata nel 1812 durante la battaglia di Grado, combattuta dagli Italo-francesi contro gli Inglesi. Per rendere la visita più immersiva ed esperienziale, adatta a diversi tipi di pubblico, sono stati realizzati diversi dispositivi multimediali e interattivi: dalla ricostruzione della poppa del veliero in scala 1:1 a postazioni immersive di realtà virtuale, a schermi *touch* che permettono di esplorare la ricostruzione del *Mercurio* o lo scavo del relitto e di sfogliare documenti digitalizzati, postazioni per la realtà virtuale, videoproiezioni usate per “aumentare” la capacità narrativa degli oggetti e degli eventi più significativi presenti al museo.

Cos’è il patrimonio culturale marittimo secondo lei?

Il Patrimonio culturale marittimo è un concetto ibrido, che non riguarda solo un patrimonio di natura concreta, fisica e tangibile nella sua definizione comune, ma comprende anche una parte immateriale, intangibile, che concerne i saperi, spesso antichi, legati al mondo della pesca o della navigazione. Il Museo di Caorle rappresenta bene questa concezione, nella sua composizione come nella sua azione sul territorio. La collezione archeologica e i resti dei relitti, il patrimonio ritrovato sui fondali marini, raccontano del sistema terra-mare dall’antichità a oggi, nonché dell’importanza dell’Adriatico attraverso i secoli: al museo di Caorle si può avere una buona panoramica storica dalla protostoria degli insediamenti lagunari, fino alle guerre dell’età moderna con il relitto del brigantino *Mercurio*.

L’obiettivo di un Museo del mare è quindi sviluppare il racconto del rapporto tra uomo-acqua, uomo-mare, mantenendo un occhio di riguardo al territorio e alle sue tradizioni. Perché è in esse – nel patrimonio immateriale quindi – che si declina l’identità storica del luogo, e quindi la funzione del museo stesso. La memoria storica e la relazione con il territorio è fondamentale per un sito come Caorle che ha vissuto lo stravolgimento completo della sua identità originaria: da borgo di pescatori a località balneare, l’economia nel giro di alcuni decenni si è del tutto trasformata, così come la relazione con il mare stesso. Infatti è proprio il patrimonio immateriale quello più a rischio, perché i saperi che lo compongono stanno scomparendo, come ad esempio la navigazione con vela al terzo. Altro esempio significativo sono i cosiddetti “Casoni”, caratteristiche abitazioni dei pescatori della laguna veneta, con alti e spioventi tetti di paglia. Edifici comuni e diffusi nel paesaggio lagunare, abitati dai pescatori fino a pochi de-

cenni fa, necessitano oggi di una adeguata valorizzazione che metta a fuoco il senso di ciò che si sta visitando. Importante diventa la narrazione, il racconto storico e culturale che tramanda il sistema di vita del territorio: esistono ancora le testimonianze delle persone, abitanti in grado di descrivere il paesaggio e il vissuto dell'epoca, "caorlotti" di novant'anni che raccontano di come abitavano nei casoni e andavano a scuola a piedi o in barca tra le lagune e il fiume...

Due progetti europei di cui siamo stati beneficiari finali hanno aiutato il Museo di Caorle ad avanzare nel programma di racconto, conoscenza e diffusione con alcune postazioni multimediali di ultima tecnologia: uno è stato *UnderwaterMuse*, che si è focalizzato su tutto il patrimonio archeologico sommerso presente sui fondali del mare Adriatico di entrambe le sponde, ovvero delle acque di pertinenza sia italiana che croato-dalmata. L'esito è un grande *touch screen* esposto al museo che permette al visitatore di esplorare i vari siti sommersi. L'altro progetto, più dedicato al patrimonio immateriale è stato *ARCA Adriatica*, che grazie all'expertise e alle competenze messe a disposizione dall'Università Ca' Foscari ha prodotto un'innovativa sezione di *digital exhibit* curata da Cristina Barbiani e Carlo Beltrame. Nella promozione e racconto di conoscenze tradizionali si è ricostruito virtualmente uno squero, analizzato documenti d'archivio, antiche rappresentazioni, tecniche tradizionali di pesca nell'alto adriatico e di navigazione e costruzioni di imbarcazioni di tipo tradizionale.

Oltre che con il turista che trascorre le vacanze in spiaggia e si gusta l'allestimento multimediale nei giorni di pioggia, importante è creare un rapporto forte con la comunità locale, che rischia di percepire il museo come un'entità estranea. Grande vanto è stato quindi quest'anno la donazione al museo da parte di un abitante di Caorle di quattordici modelli di imbarcazioni tradizionali da lui realizzati, ora entrati a far parte della collezione permanente ed esposti al museo.

Quali sono i vostri progetti in corso?

I progetti che il nostro museo ha iniziato e che impegneranno i prossimi anni sono particolarmente rilevanti: l'ampliamento della superficie museale con il restauro di edifici contigui, a cui si affianca il ricollocamento del trabaccolo, ora esposto all'esterno sotto una tensostruttura. Il Museo attualmente è ospitato nei complessi di un'importante azienda agricola dei primi del Novecento appartenuta alla famiglia Chiggiato che aveva legami con gli Stucky di Venezia e si prevede il restauro di una superficie di tre piani, per un'esposizione decisamente maggiore. Accanto a questo è previsto lo spostamento del trabaccolo ottocentesco Marin Faliero, bene culturale vincolato e passato di proprietà al museo: il progetto è - seguendo un modello svolto nei paesi baschi - trasformare il relitto in un cantiere di restauro, in un laboratorio didattico permanente. In questo modo il Museo diventa un mezzo che unisce la conoscenza dell'antico al lavoro contemporaneo, alla cantieristica: l'obiettivo è creare una struttura dove i restauratori possano lavorare e formarsi, ma che sia aperta e visitabile al pubblico, che possa guardare le competenze dell'artigianato nel racconto storico.

Che relazione potrebbe esserci tra il Museo e il PSM?

Sicuramente il nostro obiettivo è tutelare e valorizzare il ruolo che il mare ha avuto nei secoli: l'Adriatico ha sempre avuto un ruolo osmotico di passaggio e trasmissione dei saperi da terra a mare, da nord a sud e viceversa, così come ha avuto anche una funzione di barriera durante i conflitti, diventando teatro di guerra. L'Adriatico racconta quindi una sequenza di vicende che interessano l'antico come i giorni nostri. È importante quindi agire con cognizione di causa quando si va a progettare lo spazio marino, per capire l'impatto e la compatibilità di questi interventi con il sistema esistente e con il preesistente, se sono proattivi nella valorizzazione del patrimonio o se invece creano degli scompensi o mettono in crisi l'equilibrio attuale.

La speranza è che il Piano difenda quanto si sta facendo in termini di protezione e valorizzazione, e anzi, che sappia promuovere e far conoscere un patrimonio che non è ancora conosciuto quanto meriterebbe. C'è ancora molto da fare in termini di divulgazione e percezione della collettività. Il museo è importante per i residenti nel territorio, ma anche per i turisti, che a Caorle sono una grande risorsa: tale tipo di conoscenza potrebbe anche avere un'importanza strategica da un punto di vista economico, potenziando e arricchendo l'offerta culturale del Veneto orientale e decongestionando la zona balneare.

La promozione attraverso il Piano potrebbe avvenire mediante la diffusione di informazioni con la creazione di una rete di collegamento, di network e relazione. Caorle era di fatto, in età romana ma anche medievale, un importante crocevia di traffici e *hub* commerciale dell'antica Venezia orientale, oltre che un passaggio fondamentale nel filtro tra entroterra e costa, tra rete fluviale e marittima. Attraverso il fiume navigabile Lemene, si univa la colonia romana di *Iulia Concordia*, ora Concordia Sagittaria, con l'Adriatico. E da qui si potrebbe anche ricostruire il dipanarsi della rete di navigazione a piccolo cabotaggio, endolagunare quindi, con quelle litoranea, e ricostruire un paesaggio straordinario nella sua diversità. L'area dell'altoadriatico, e in particolare la Venezia orientale, è l'unico comparto territoriale dell'intera regione Veneto ad avere una concentrazione di ben nove tra musei e aree archeologiche statali, che sono tutte legate all'Adriatico. Dal Parco archeologico di Altino al complesso paleocristiano di Concordia, da Adria fino al Museo nazionale concordiese di Portogruaro. La narrazione è infinita e procede di pari passo con la ricerca e la scoperta: grazie all'interessamento e alle risorse messe a disposizione dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, verranno esposti al museo alcuni resti di una imbarcazione antica realizzata con la tecnica a cucitura ritrovati in zona Alberoni che testimoniano la navigazione a piccolo cabotaggio, quindi endolagunare, del II secolo d.C.; ma il mare restituisce continuamente anche relitti contemporanei, come il timone di un brigantino prussiano dell'Ottocento incagliato al largo del Lido, oggi esposto nell'atrio d'ingresso del museo. Ciò che conta primariamente però – ripeto – è la salvaguardia del patrimonio immateriale, di tradizione, che rischia di perdersi nel mare del tempo che passa.

*[intervista registrata il 19.11.2024]

English abstract

The Ministerial Decree of September 25th, 2024, officially approved the Maritime Spatial Planning (PSM) for the Adriatic, Ionian, and Tyrrhenian Seas. These plans represent a significant step toward efficient marine resource management, fostering sustainable economic development while protecting marine ecosystems. Iuav University of Venice, in collaboration with CNR-Ismar and Corila, was appointed as the scientific hub supporting the Ministry's Technical Committee, responsible for implementing the plans. Marine spatial planning differs from land-based planning due to its multi-dimensional nature and legal uncertainties. Interdisciplinary approaches, including the integration of cultural heritage, are essential, with Maritime Museums playing a key role in conservation and promoting local heritage. They are therefore interviewed – with three identical questions on maritime heritage, maritime museums, and collaboration with PSM – in their primary role, three of the curators of the most important and active Maritime Museums of the Upper Adriatic.

keywords | Maritime museum; PSM; Maritime Cultural Heritage.



la rivista di **engramma**

novembre **2024**

218 • Per mari e per terre. Viaggi, spazi, immaginari

Editoriale

Maria Bergamo, Mario De Angelis, Fabrizio Lollini

Oltremare. Mappare il sacro attraverso la penna del pellegrino medievale

Giuseppe Cuscunà

Marco Polo '24: un periplo celebrativo

Laura Tomasi

Lo "stravedamento" di Marco Polo

Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli

Anna Jameson and the campagna romana

David George Lyons

La ricostruzione culturale oltre i confini

Rui Ji

Traiettorie di anime nomadiche

Mattia Angeletti, Christian Toson

Lo spazio odologico di Francis Alÿs

Irene Galuppo

"Pinga gli aviti eroi l'alma pittrice"

Elisa Forest

Un viaggio nei sogni, dalla Preistoria al Rinascimento

Damiano Acciarino

Viaggiare nel tempo nei secoli del Medioevo

Fabrizio Lollini

Nuove rotte. Cultural Heritage in Maritime Spatial planning

"Via mare". Riflessioni sul Patrimonio culturale nella Pianificazione dello Spazio Marittimo (CH in MSP)

Francesco Musco, Fabio Carella, Folco Soffietti
con Maddalena Bassani, Maria Bergamo

Rotte di sapere

Andrea Bonifacio, Davide Gnola, Federico Bonfanti, a
cura di Maria Bergamo