

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Il Viaggio
Vol. IV, n.1 (2013)



IL VIAGGIO



Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

REDAZIONE

Laura Da Rin Bettina, Valentina Rossi, Alberto Salarelli, Marco Scotti, Chiara Trivisonni, Francesca Zanella, Anna Zinelli

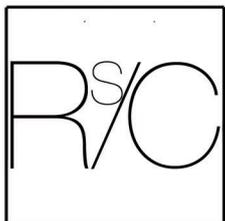
COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2013 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma



I Introduzione

contributi

In viaggio / Itinerari di viaggio: immagini, testi, persone

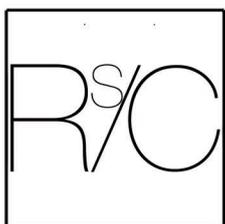
- 3 Vanja Strukelj Esporre l'Egitto.
Viaggiatori europei all'inaugurazione del canale di Suez (1869)
- 24 Alberto Salarelli Il viaggio gastronomico di Paolo Monelli
- 43 Roberta Gandolfi Quando il teatro si mise in cammino.
Il viaggio di Peter Brook e del Centre International
de Recherches Théâtrales negli anni Settanta,
in compagnia del poema persiano *Il verbo degli uccelli*
- 70 Anna Zinelli I "viaggi" di Franco Vaccari. 1971-1974:
Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale
nella poetica di Franco Vaccari
- 84 Marco Scotti Unfinished. Jonathan Monk e l'Afghanistan di Alighiero Boetti

Rappresentazioni di viaggio

- 97 Ugo Comollo, Matteo Gallo, Ursula Zich Disegno e Camera Lucida nel *Carnet de voyage*
- 113 Michele Guerra Lo sguardo smarrito:
riflessioni intorno a *Il grido* di Michelangelo Antonioni

www.ricerchedisconfine.info

IL VIAGGIO



Il viaggio come metafora

- | | | |
|-----|-------------------|--|
| 133 | Elisabetta Fadda | Ancora su Bartolomeo Cancellieri, pittore itinerante e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino |
| 147 | Chiara Trivisonni | Escursioni virtuosistiche tra tecniche artistiche e fonti figurative: il caso settecentesco di Pietro Giacomo Palmieri |
| 170 | Elisa Bini | Il Viaggio di Samuel B. Morse: da Parigi a New York e la fotografia sbarca in America |
| 183 | Maria Pia Pagani | Due viaggi di Mirandolina in Russia. Traduzioni sceniche |

Ricerche in corso

- | | | |
|-----|-------------------|--|
| 215 | Alessandra Casati | Il viaggio delle forme. Migrazione di maestri e modelli nella scultura barocca tra Roma e la Lombardia |
| 242 | Amalda Cuka | Considerazioni sul Realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali |



Editoriale



«...La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir!».
(S. Mallarmé, *Brise marine*)

Il quarto numero della rivista "Ricerche di S/Confine" è dedicato al tema del Viaggio; viaggio allegorico naturalmente, da intendersi nel senso etimologico greco di quest'ultimo termine, per "dire altro" ed essere condotti naturalmente "verso altro". Il tema del viaggio può essere analizzato nella pluralità dei suoi significati: il viaggio visto come ricerca interiore, come studio, come evasione, come fuga, come esplorazione, ma soprattutto come confronto fra realtà, culture e arti diverse, in continuità stretta coi temi sviluppati nei precedenti numeri della nostra rivista.

Diviso in tre sezioni (In viaggio/Itinerari di viaggio: immagini, testi, persone; Rappresentazioni di viaggio; Il viaggio come metafora) il numero è aperto da un saggio di Vanja Strukelj che ci porta in Egitto nel 1869 all'inaugurazione del Canale di Suez e alle molteplici manifestazioni e messa in immagine connesse a quell'evento spettacolare. Seguono il testo di Alberto Salarelli dedicato a uno dei primi esempi di narrativa enogastronomica, *Il ghiottone errante* di Paolo Monelli - pubblicato nel 1935 - e lo studio di Roberta Gandolfi che analizza la lunga *tournee* in Africa, Medio Oriente e nelle Americhe, dell'*Ensemble* di Peter Brook, viaggio in compagnia del poema persiano *Il verbo degli uccelli*. Chiudono la prima sezione due ricerche dedicate all'arte della fine del Novecento: uno scritto di Anna Zinelli sulle "esposizioni in tempo reale" di Franco Vaccari in cui la riflessione sulla rappresentazione del "viaggio" e sulla sua "presentazione" diventa occasione di riflessione sul linguaggio fotografico e un contributo di Marco Scotti che ricostruisce il progetto *Untitled and Unfinished (Afghanistan)* che l'artista Jonathan Monk ha pensato – omaggio a Alighiero Boetti - assieme alla gallerista Sonia Russo come un viaggio verso i laghi afgani di Band-E-Amir.

La seconda sezione (Rappresentazioni di viaggio), vede un articolo firmato a più mani da Ugo Comollo, Matteo Gallo e Ursula Zich in cui si indagano le ricadute nelle note grafiche di viaggio delle differenti tecniche di rappresentazione (dallo schizzo

nei carnets de voyage, all'ausilio della Camera Obscura, fino alla Fotografia) in direzione di una sempre più rapida raffigurazione del reale. Si passa poi al cinema con un saggio di Michele Guerra dedicato al capolavoro di Michelangelo Antonioni *// grido* in cui si indaga dapprima il rapporto tra i personaggi ed il paesaggio attraversato e rappresentato e quindi il ruolo dei differenti sguardi del personaggio e dello spettatore.

Due articoli sono dedicati all'Arte Moderna. Elisabetta Fadda analizza la personalità del ferrarese Bartolomeo Cancellieri - pittore in viaggio tra Ferrara, Roma, Napoli, Mantova e Parma alla metà del Cinquecento - e a questo poco noto artista riferisce il *Ritratto allegorico di Carlo V* attribuito a Parmigianino, di cui rintraccia la presenza tra i quadri sequestrati a Colorno a Barbara Sanseverino nel 1612. A Pietro Giacomo Palmieri e ai suoi soggiorni - a Parigi dal 1773 e il 1778 e a quello successivo a Torino - è dedicato invece lo studio di Chiara Trivisonni, che oltre ai viaggi veri e propri dell'artista intesi in senso spaziale, ci conduce in un itinerario fra le diverse tecniche artistiche impiegate dal pittore.

Con Elisa Bini si torna a parlare di fotografia ed esattamente dei 'viaggi' che hanno consentito la diffusione del dagherrotipo negli Stati Uniti. Chiude la sezione l'articolo di Maria Pia Pagani sulle traduzioni in Russo de *La locandiera* di Carlo Goldoni e sulle non poche varianti introdotte nelle loro diverse raffigurazioni sceniche.

Anche tra le *Ricerche in corso* continua il tema del viaggio (esattamente un viaggio delle forme), col testo di Alessandra Casati che si occupa della circolazione e della persistenza dei modelli della scultura barocca romana in Lombardia tra Sei e Settecento. A chiudere il numero è infine una ricerca di Amalda Cuka sul Realismo socialista in Albania che sottolinea i rapporti culturali intrattenuti dagli artisti con l'Europa ed in particolare con l'Italia nel periodo tra le due guerre.

Attorno al tema del viaggio gli autori hanno discusso dunque di arte, letteratura, teatro, cinema e fotografia e non solo, convinti che la ricerca anche in ambito accademico, debba avere una dimensione multidisciplinare: convinzione su cui la nostra rivista, "Ricerche di S/confine", evidentemente si fonda.

Buona lettura a tutti.

LA REDAZIONE



Contributi

IL VIAGGIO



*In viaggio /
Itinerari di viaggio:
immagini, testi, persone*

IL VIAGGIO

Vanja Strukelj

Esporre l’Egitto. Viaggiatori europei all’inaugurazione del canale di Suez (1869)



Abstract

Proprio nella loro abnorme dilatazione mediatica e spettacolare, in cui irrimediabilmente sembra disperdersi ogni dimensione individuale e soggettiva, le manifestazioni dell’inaugurazione del Canale di Suez (1869) ci portano a riflettere sull’impatto della profonda trasformazione dell’esperienza del viaggio in questi decenni centrali dell’Ottocento, anche nel più stretto ambito della formazione e della cultura degli artisti figurativi. La straordinaria ricchezza delle testimonianze iconiche e dei resoconti dei due *tours* proposti agli invitati europei da Ismail Pascià, l’uno nell’alto Egitto seguendo il tradizionale percorso del Nilo, l’altro nei territori del Canale, ci permette di ricostruire nelle sue molteplici sfaccettature la complessità di questa ‘messa in scena’ dell’Egitto, che per molti versi sembra dilatare l’impianto del *Parc Egyptien* all’Esposizione Universale del 1867.

Because of their abnormal media and spectacular expansion, where every individual and subjective dimension seem hopelessly to dissolve, the manifestations for the inauguration of the Suez Canal (1869) lead us to reflect on the impact that the profound transformation of the experience of travel in recent decades central nineteenth century, even in the narrowest scope of training and culture of figurative artists. The extraordinary richness of the iconic documents and reports from the two tours Ismail Pasha offered to the European guests, one in Upper Egypt following the traditional path of the Nile, the other in the territories of the Canal, allows us to reconstruct in all its aspects the complexity of this ‘staging’ of Egypt, which in many ways seems to expand the structure of the *Parc Egyptien* from the Universal Exhibition of 1867.



Alexandria, Lundi, 15 novembre 1869

La mattina del 15 novembre ci avviammo verso la stazione da dove, in treno speciale per gli invitati, dovevamo partire alle nove, credo, alla volta di Ismailia, punto centrale del canale.

Roberto Morra di Lavriano (Morra di Lavriano 1995, p. 99)

Port Saïd, Lunedì, 15 novembre 1869

Questa mattina il porto presentava un colpo d'occhio magnifico. Tutti i legni da guerra e vapori mercantili pavesati a festa, schierati in due ranghi onde lasciar passare il "Greif" avente a bordo S.M. l'Imperatore che verso le 10 gettò l'ancora mettendosi alla destra dell'Yacht del Kedivé.

Giuseppe de Morpurgo (de Morpurgo 1998, p. 34)

Port Saïd, 16 novembre 1869

Grande et belle journée, mon cher ami! Toutes nos fatigues sont oubliées; nous ne regrettons plus d'avoir pour ainsi dire brûlé Alexandrie, d'avoir passé une autre nuit en mer, afin de pouvoir assister à la bénédiction solennelle du canal de Suez. Cette rade encombrée de vaisseaux de toutes les nations: français, anglais, prussiens, autrichiens, italiens, norwégiens, etc.; ces matelots rangés sur les vergues et faisant retentir l'air de hourras frénétiques; cette foule cosmopolite accourue pour acclamer l'aurore d'une ère nouvelle de commerce et de civilization, tout cela présentait un ensamble majestueux, et il n'est pas un seul des assistants qui n'en conserve la mémoire comme celle des plus grands événements dont il ait été témoin.

Émile de la Bedollière ([de la Bedollière 1870, pp. 17-18](#))

16 novembre 1869

Nous sommes en pleine mer. L'eau et le ciel. Le soir, peu de personnes se couchent, nous approchons de Port-Saïd et tout le monde veut voir le premier la terre africaine. Le temps est couvert. Dans la nuit, nous croisons deux noirs fantômes aux formes bizarres, ce sont deux navires blindés que nous ne pouvons reconnaître.

Albert Breittmayer ([Breittmayer 1874, p. 7](#))

Alexandria, Mardi, 16 novembre 1869

Départ pour Ismaïlia. Une partie de notre expédition s'embarque pour Port-Saïd sur un bateau supplémentaire. Une autre dont je fais partie prend la voie de terre; nous voici donc encore une fois sur le chemin de fer de la basse Égypte.

Eugène Fromentin (Fromentin 1984, p. 1089)

17 novembre 1869

Dans son état actuel le port présentait un coup d'œil splendide. Il n'en pouvait être autrement le matin du 17 novembre, jour solennel où l'inauguration du canal devait avoir lieu. Des navires appartenant à toutes les nations, arrivés de tous les points du globe, se trouvaient dans le port depuis quelques semaines déjà. Ces vaisseaux étaient pavoisés, et les pavillons de toutes les nations maritimes flottaient dans les airs, saluant l'Égypte, fiers et glorieux d'être témoins d'un succès qui rend le plus grand hommage à l'intelligence et au génie de nos temps modernes.

([Charles Taglioni 1870, pp. 213-214](#))

Vendredi 19 novembre 1869

La première partie du canal franchie heureusement, il s'agissait pour la flotte de l'inauguration d'accomplir la même épreuve pour la seconde portion, c'est-à-dire d'aller d'Ismaïlia à Suez. Dans ce parcours les points de vue pittoresques, les souvenirs et les monuments curieux ne manquent pas et la montagne du Djebel-Mariam, le Serapeum et surtout, le grand bassin des lacs Amers méritent une mention à part, que M.Riou, qui a fait le voyage en artiste et en écrivain observateur, nous fournira.

([Félix Ribeyre 1870, p. 235](#))

Caire, le 28 novembre 1869

Nous sommes allés à la rencontre de l'Impératrice sur le lac Timsha à l'endroit où le canal maritime venant de Port-Saïd c'est-à-dire de la Méditerranée y débouche [...] Quand nous sommes arrivés à l'embouchure du canal au pied du chalet du vice-roi, le canon a tonné et le yacht impérial "L'Aigle" est entré majestueusement dans le lac. L'Impératrice en blanc avec un voile bleu était debout sur le tillac ayant de Lesseps à côté d'elle. Au même moment, à l'autre bout du lac deux grands paquebots des Messageries venant de l'Indo-Chine et un vaisseau hollandais venant de la Mer Rouge par le canal maritime de Suez faisaient leur apparition. Cela a été d'un effet magique, irrésistible et si beau que les larmes en ont jailli des yeux de tout le monde; l'Impératrice émue au dernier

point a été prise d'une attaque de nerfs et s'est retirée dans sa cabine où d'abondantes larmes l'ont soulagée. Elle bientôt reparu s'essuyant les yeux, au milieu des acclamations de toutes les barques qui s'étaient rapprochées malgré l'étiquette. L'Empereur d'Autriche venait derrière, sur son vaisseau, et ensuite le prince de Prusse. C'était magnifique. Le soir il ya eu illumination, fantasia arabe, exercices de derviches hurlleurs, râleurs, tourneurs, pantomimes, réception des Cheiks du désert installés dans des tentes pittoresquement barriolées et illuminées. La fête tout européenne au Caire a été tout égyptienne à Ismaïlia. Cette idée appartient au Vice-Roi, et fait honneur à son bon gout. L'Impératrice descendue de son Yacht s'est promenée à dromedaire où elle a vraiment fort bonne grâce ce qui n'est pas facile, vu les réactions fort dures de l'animal.

Théophile Gautier.

(Gautier 1996, pp. 440-41)

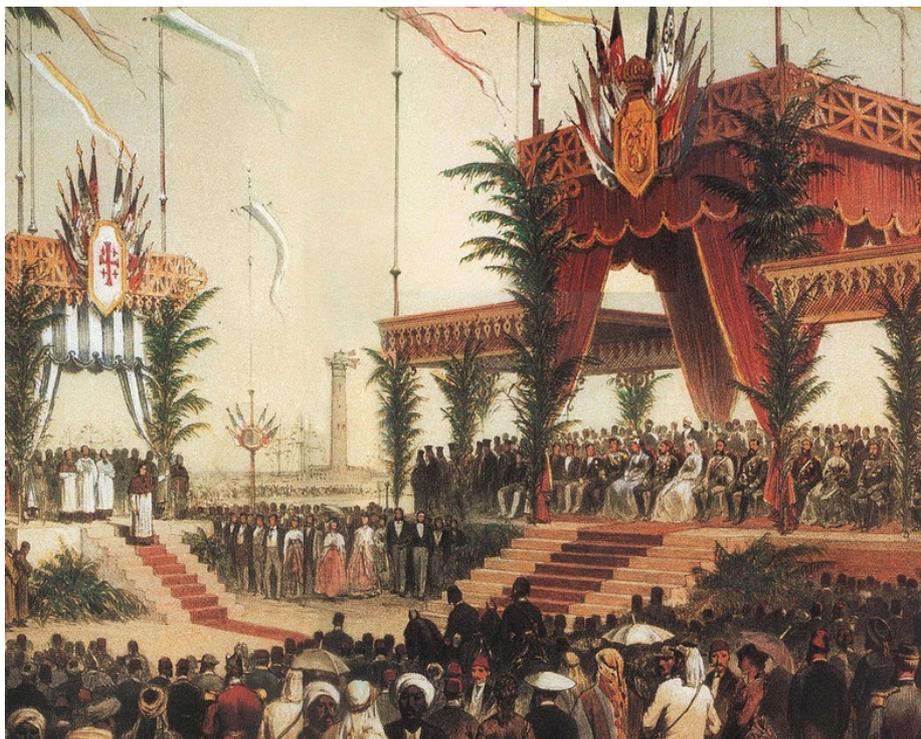


Fig. 1: Édouard Riou, la Tribune de Souverains, in Nicole 1869 (particolare).

Potremmo pazientemente ricomporre come in un abnorme diario di viaggio ingigantito le infinite testimonianze che ci permettono di seguire passo passo, giorno dopo giorno, tappa dopo tappa quello che possiamo considerare uno dei più grandi, se non il più grande *tour-exposition* dell'Ottocento: la kermesse mediatica messa a punto in occasione dell'inaugurazione del canale di Suez, un evento che

paradossalmente finisce per mettere a dura prova tutti gli schemi antinomici consolidati (primitivo-modernità, oriente-occidente) entro uno scenario, quello dell'Alto Egitto e dei territori di Suez, che a sua volta viene "esposto" come panorama emblematico di un glorioso viaggio dalle memorie eroiche dell'antichità ai successi strabilianti del progresso tecnologico. Di questo grande spettacolo, di cui sarebbe fondamentale ricostruire su base documentaria le diverse fasi di progettazione e quindi anche i principali ideatori ed interpreti, cercheremo qui di prendere in considerazione non tanto l'aspetto della regia, quanto piuttosto quello dell'impatto sul pubblico, anzi su di una parte del pubblico, quello degli invitati europei¹, in una prospettiva, quindi, rigidamente «orientalista» (Said 1978). È infatti grazie a questi testimoni "oculari" ed alle loro relazioni, ai loro racconti, che la rappresentazione dell'Egitto modernizzato di Ismail Pascià viene moltiplicata, entra in circuiti capillari e ramificati, che amplificano la rete dei canali di informazione consolidati, interessando ambiti geografici, disciplinari e sociali estesi e differenziati.

Esporre l'Egitto: viaggi virtuali

Se, del resto, volessimo ripercorrere nelle sue tappe fondamentali la costruzione della rinnovata immagine dell'Egitto, che a partire dall'enciclopedico lavoro dei *savants* e dalla *summa* della *Description de l'Égypte* si sedimenta e codifica, tra persistenze e trasformazioni, lungo il corso dell'Ottocento intrecciando egiptomania (Humbert 1989, Humbert, Pantazzi, Ziegler 1994) e egiptologia, descrizioni letterarie e trascrizioni iconografiche - attraverso il disegno, la pittura, la stampa, la fotografia-, ci troveremmo continuamente a intercettare il tema del viaggio, un viaggio «reale» (Brilli 2009), che sempre più viene tradotto e riflesso in un caleidoscopio di esperienze virtuali, rese tanto più convincenti dal seduttivo illusionismo dell'immagine.

Potremmo chiederci anzi, con quale idea e "iconografia" dell'Egitto in mente fossero arrivati i più di mille ospiti del kdivè, figure dalle fisionomie e dagli interessi

¹ Sul numero degli invitati europei le fonti non concordano, anche se si parla di 1000/1200 persone. Più interessante è invece quanto scrive Charles Blanc " [...] le vice-roi avait convié à ses fêtes tous les grands personnages de l'Islam, tous les princes musulmans de l'Asie et de l'Afrique. Il en était venu de l'Inde, du Kaboul, de la Perse, du Turkestan, de l'Arménie, de la Caramanie, de l'Asie Mineure, de l'État de Tripoli, de la régence de Tunis, de la Nubie, de l'Abyssinie. Il en était venu de toutes les villes fameuses, de Dehli, de Lahore, de Bagdad, d'Erzeroum, de Trébizonde; il en était venu de Tanger, de Méquinez, d'Alger, de Bengazi, de Sennaar, de toutes les contrées où l'on fabrique des bijoux, des chibouques, des armes, et où l'on dit des prières sur un tapis" (Blanc 1976, p.341). A confronto con la ridondanza delle relazioni e della smania documentaristica europea, di questi testimoni e del loro punto di vista non sappiamo nulla.

lontanissimi, letterati, giornalisti, artisti, uomini politici, di scienza, diplomatici, ingegneri, imprenditori, rappresentanti delle camere di Commercio: elaborata su quali testi e fonti, sulla base di quali esperienze. Potremmo ancora interrogarci su quanto, al di là degli specialismi e delle diverse competenze, questa immagine si sia andata definendo attraverso l'impatto degli spettacoli della modernità, il panorama *in primis*, o grazie alla diffusione delle fotografie, quelle stereoscopie che a partire dal successo alla *Great Exhibition* invadono i salotti borghesi, o ancora attraverso le pagine dei giornali illustrati, che sempre più addestrano il lettore europeo a percorrere con lo sguardo itinerari sconosciuti, a conquistare nuovi orizzonti geografici. La selezione dei luoghi, dei monumenti, delle inquadrature, dei punti di vista, amplificata dalla moltiplicazione e dalla traduzione (dalla pittura alla foto all'illustrazione e vice versa) si stabilizza anche grazie alla fortuna di imponenti imprese editoriali (pensiamo a David Roberts o [Francis Frith](#), solo per fare due esempi), creando aspettative a cui le nuove guide danno pronta risposta (*Handbook* 1847, Busch 1858, *Itinéraire* 1861): in un *Tour du monde* continuo, per citare il titolo del periodico fondato da Charton nel 1860 e interamente dedicato alle «relations de voyages» (Vernois 2007), che si prospetta come fenomeno caratterizzante della modernità.

In questo quadro il microcosmo artificiale, ricostruito in occasione delle esposizioni universali, diventa un ulteriore territorio di esplorazione, che rafforza l'ambizione ad una visione *panoramique* dell'intero globo, un aspetto che non casualmente proprio i disegnatori satirici immediatamente colgono. Viaggiare in tutto il mondo, conoscere, vedere, dominare con lo sguardo restando a Londra o a Parigi, questa la inedita opportunità offerta a chi abbia voglia di investire nel prezzo di un biglietto d'entrata. Potremmo servirci di un testimone d'eccezione, Théophile Gautier, per cogliere l' "illusione di realtà", la capacità di coinvolgimento di un'esperienza come quella della visione del paesaggio egiziano magicamente ricreato dal *Panorama de La bataille des Pyramides* dipinto da Jean-Charles Langlois.

En arrivant sur le toit plat de la maison de fellah, recouvert d'une large banne en forme de tente, rayée de blanc et de rouge, où M.le colonel Langlois fait monter le spectateur, nous éprouvâmes une impression étrange: un ciel torride nous enveloppa subitement de lumière; nous venions de changer sans transition de pays, de climat, de jour et d'heure. Cinq minutes auparavant, nous étions aux Champs-Élysées, à une heure de l'après-midi; quelques marches montées nous mettaient en Égypte, en face du Caire, à deux lieues et demie des Pyramides de Gizeh, au sein d'une nature calcinée de chaleur, et le soleil, que nous avions laissé dehors collé comme un pain à cacheter rouge sur le brouillard grisâtre,

brillait comme un bouclier chauffé à blanc dans les poussières d'or du soir (Gautier 1996a, p. 123).

Siamo nel 1853², il critico descrive la qualità pittorica della tela, la sua efficacia espressiva, analizza la gigantesca superficie che avvolge a 360 gradi l'osservatore con la stessa precisione ekphrastica di una delle sue critiche al Salon, ma soprattutto ci restituisce il senso della rapida immersione del visitatore parigino nel caldo assoluto del deserto, di un folgorante viaggio Parigi-Cairo che si risolve nel breve tratto del corridoio buio che immette alla piattaforma. Su questa nuova geografia, che sconvolge tempi e distanze, lo stesso Gautier insiste proprio negli articoli dedicati all'esposizione universale del 1867, sulle pagine del *Moniteur Universel*, ed in particolare al parco egiziano.

Dans le jardin de l'Exposition universelle, l'Égypte n'est pas loin de la Turquie. On n'a pas besoin de prendre à Marseille le bateau d'Alexandrie. Il suffit de suivre un bout d'allée sablée, et vous voilà en face du temple d'Edfou [...] L'illusion est complète, tant la fidélité de la copie est poussée loin (Gautier 1996b, pp. 143-144).

Ecco quindi che il tempio progettato da [Auguste Mariette](#), l'egittologo nominato nel 1858 direttore del Museo di Bulaq, come «spécimen de l'art des Pharaons» (Mariette 1867) si propone al visitatore in tutta la sua suggestione, facendo prevalere l'impatto scenografico sulla ambizione pedagogica: Gautier preferisce toccare le corde dell'evocazione, piuttosto che quelle della filologia³.

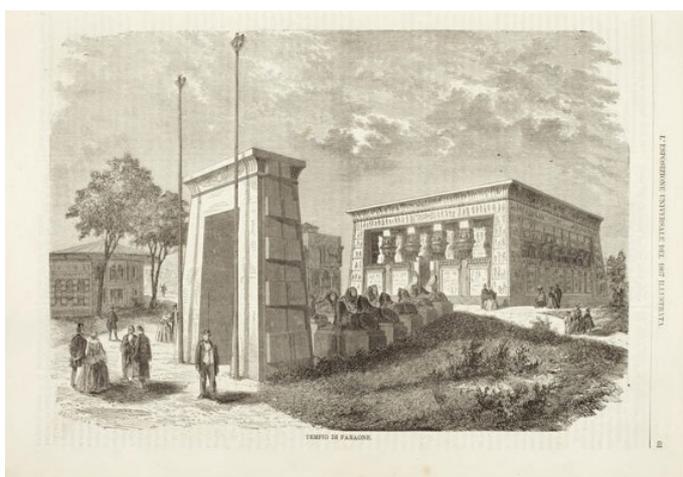


Fig. 2: Tempio di Faraone, in *L'Esposizione Universale del 1867 Illustrata*.

² 6 giugno 1853 è datata la dedica a Gautier che introduce *Le Nil* di Maxime Du Camp, uscito l'anno successivo.

³ Il tempio, realizzato da Jacques Drévet si propone come una sorta di sintesi dei templi di Phile, Karnak, Denderah. Al suo interno viene presentata la collezione del museo di Bulaq.



Fig. 3: Vue extérieure du Pavillon de l'Isthme de Suez, in *Exposition Universelle de 1867*.

Altrettanto suggestivo, secondo il critico, il panorama che si apre nella rotonda del padiglione dell'Istmo di Suez «un panorama de l'isthme même avec toute l'illusion de la nature e la magie de la perspective». Grazie alla maestria di due pittori scenografi, Auguste-Alfred Rubé e Philippe-Marie Chaperon il visitatore avrà l'impressione di «vivere» quei territori

Vous êtes transporté subitement dans le chaud climat d'Afrique et vous croyez sentir la sueur perler à vos tempes comme si vous veniez effectivement de débarquer à Port –Saïd de quelque bateau des Messageries impériales. Le voyage n'a pas été long à faire (Gautier 1996b, p. 153).

Proprio grazie ai resoconti di Gautier, del resto, riusciamo a cogliere il complesso nesso che lega a differenti livelli la messa in scena del Parc Egyptien del 1867 (*Exposition 1867*, Çelik 1992) e quella delle manifestazioni collegate all'inaugurazione, in un intreccio che inevitabilmente finisce per smascherare la rigidità di approcci specialistici ancora troppo fortemente radicati.

Partiamo da una constatazione apparentemente marginale. Il fatto che l'appena citato Philippe-Marie Chaperon abbia realizzato alcune scenografie della prima edizione dell'*Aida* verdiana (Codignola, De Sanctis 1982), i cui costumi sono ideati dallo stesso Mariette, non può non farci riflettere sulla opportunità di analizzare il

ruolo di committenza, intermediari, maestranze, ed allo stesso tempo di indagare la sedimentazione e circolazione di modelli iconografici, che vengono variati e riproposti in contesti solo apparentemente lontani. Che il progetto dell'opera verdiana, nato, come ben rivela la corrispondenza in stretta relazione con le manifestazioni dell'inaugurazione, a partire da un soggetto «buonissimo», scritto da «un personaggio potente» (*Quaderni* 1971, p. 2), che altri non è se non Mariette, finisca anche per interpretare e poi imporre un'immagine dell'Egitto, che è l'esito di stratificate e molteplici esperienze figurative, è quasi ovvio; forse meno scontato è chiedersi quanto proprio la macchina "teatrale" dell'Esposizione del 1867 abbia rappresentato per l'egittologo e il pittore scenografo un efficace laboratorio, in cui testare la reazione dello spettatore-visitatore. Non possiamo d'altra parte non tener conto dell'impatto di questa prima messa in scena al Teatro del Cairo del 1871 - ma potremmo riproporre questo interrogativo anche per le successive edizioni -, su di un pubblico, certamente non ignaro o estraneo ad esperienze come quelle del *Parc Egyptien* del 1867 o, per fare un solo esempio, dell'*Egyptian Court* del nuovo Crystal Palace di Sydenham (Phillips 1854; Jones, Bonomi 1854).

Del resto negli allestimenti delle Esposizioni Universali all'interno degli spazi scenografici entrano in azione anche numerose "comparse". Nell'itinerario (Edmond 1867) proposto da Charles Edmond Chojecki, il giornalista polacco appassionato di egittologia diventato segretario particolare di Napoleone III, che Ismail Pascià sceglie come commissario per l'Esposizione del 1867, si prospetta l'idea di una sorta di percorso nella storia, in cui l'«Égypte ancienne, l'Égypte en son moyen âge, Égypte moderne» viene rappresentato dalle architetture del tempio, del Selamlik e del caravanserraglio, l'[Okel](#). E' appunto in questo spazio che non solo vengono esposti i prodotti, le merci, ma gli artigiani al lavoro. Il visitatore entra quindi in quello che Edmond paragona a un «passage» e si trova calato in pieno nel clima «orientale».

L'illusion ne saurait être plus complète. Le décor dans l'ensemble et dans les plus petits détails, les hommes et les choses, tout nous transporte en Égypte [...]. Accroupi à l'orientale sur ce plancher [...] l'artisan, entouré de ses ustensiles, creusets, pinces, tour à tourner, métier à tisser, poinçons et tables à broder, etc., en plein air, se livre à son industrie ([Edmond 1867, p. 217](#)).

Un altro Egitto

La stessa collocazione topografica del [padiglione di Suez](#), all'esterno della immensa costruzione progettata da Kranz e Hardy, in qualche modo finisce per

segnalare per così dire la “conquista” di un nuovo territorio, il cui sviluppo è tutto proiettato nel futuro: l’Egitto con l’impresa del canale si pone al centro del progresso tecnologico contemporaneo. Se i [plastici](#), assieme alla documentazione fotografica, forniscono una dettagliata informazione, che con nuova efficacia comunicativa diffonde gli esiti degli [studi specialistici promossi dalla Compagnia del Canale](#), è alla pittura che viene delegato il compito di ricreare per lo spettatore un paesaggio di cui si vuole segnalare la profonda trasformazione: oltre al già citato panorama sono infatti appese alle pareti della sala centrale due vedute dell’Istmo prima e dopo gli interventi di scavo, una delle quali eseguita da Narcisse Berchère. Proprio il pittore francese era stato incaricato, del resto, da Lesseps di documentare i lavori del canale tra il 1860 e il 1861. Berchère aveva raccolto un album di disegni, poi consegnato a Napoleone III e purtroppo andato distrutto nel corso di un incendio durante la Comune, affidando tuttavia anche alla scrittura le memorie di questa esperienza. Nel suo *Le désert de Suez. Cinq mois dans l’Isthme*, che esce nel 1863 ([Berchère 1863](#)) l’autore sceglie di raccontare il suo soggiorno egiziano usando il genere epistolare, facendo seguire al lettore il resoconto del suo percorso da Port-Said a Suez sotto forma di lettere all’amico Fromentin, una finzione narrativa che mette l’accento sul suo punto di vista di pittore.

Le premier aspect de la ville forme ce que l’on appellerait en peinture une fort jolie marine: un phare, quelques maisons blanches, des bateaux dont les longues antennes se détachent sur le ciel, une eau claire et bleue animée par des canots et par des voiles, la jetée dont on aperçoit les enrochements, puis au delà les vaisseaux mouillés en rade et la grande mer dont on entend la voix sonore, composent le tableau.

L’air retentit des coups du marteau, du sifflement des machines, du chant des Arabes. Des wagons roulent vers les ateliers, poussés à main d’homme, sur des rails qui jettent leurs tronçons à travers les sables, enjambent les eaux et les atterrissements du lac; des escouades de travailleurs passent se rendant aux chantiers, et d’énormes blocs de pierre, apportés par des *mahonnes*, oscillent un moment dans l’air, soulevés par des grues, puis disparaissent dans la mer qu’ils font jaillir en flots d’écume, allongeant chaque jour de quelques mètres la jetée que l’on est en train de construire. [...]

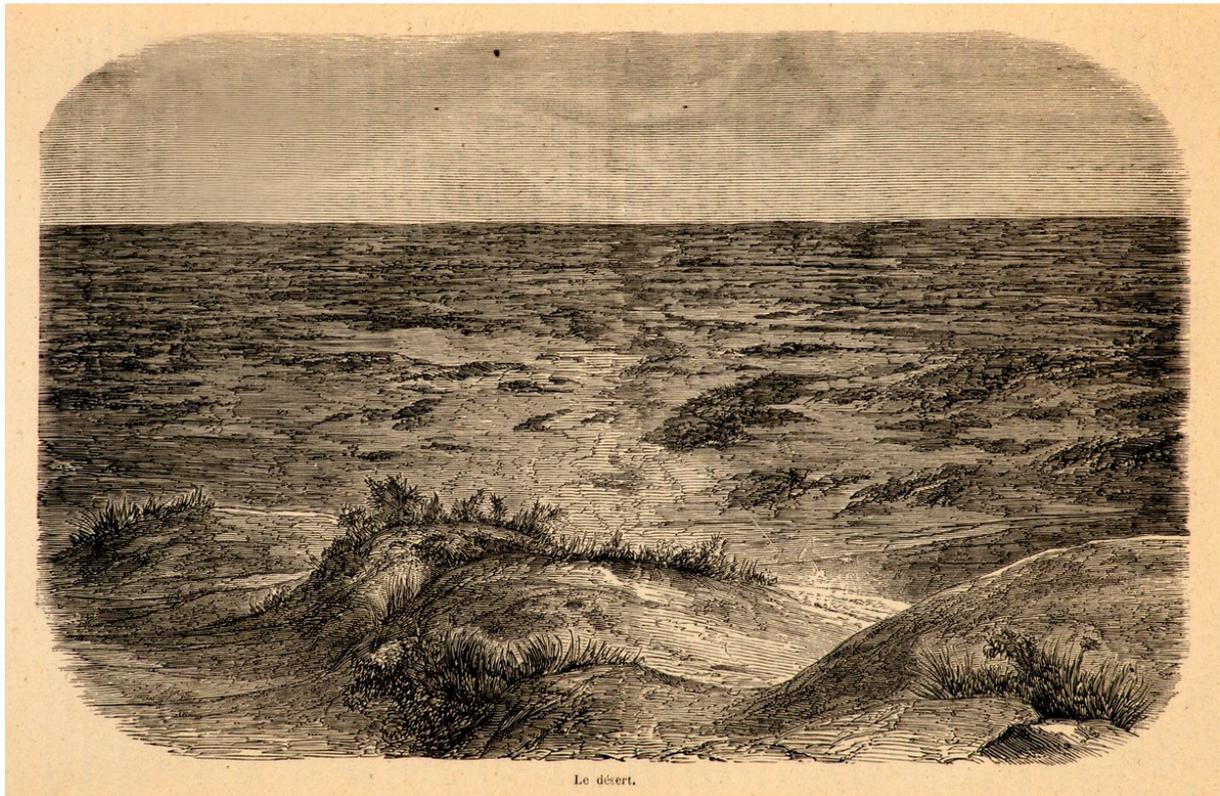
Maintenant que cette vue de la mer dont la vague vient se dérouler sur le sable doré, du lac qui s’étend jusqu’à l’horizon, ne vous fasse pas trop illusion. Rien de moins curieux que ces maisons à toit comme les nôtres, ces chalets qui rappellent la banlieue et, jurant quelque peu avec la nature du pays, font

regretter la terrasse des maisons arabes. C'est une boîte de joujoux d'Allemagne ouverte par surprise; hâtons-nous de la renfermer (Berchère 1863, pp. 10-11).

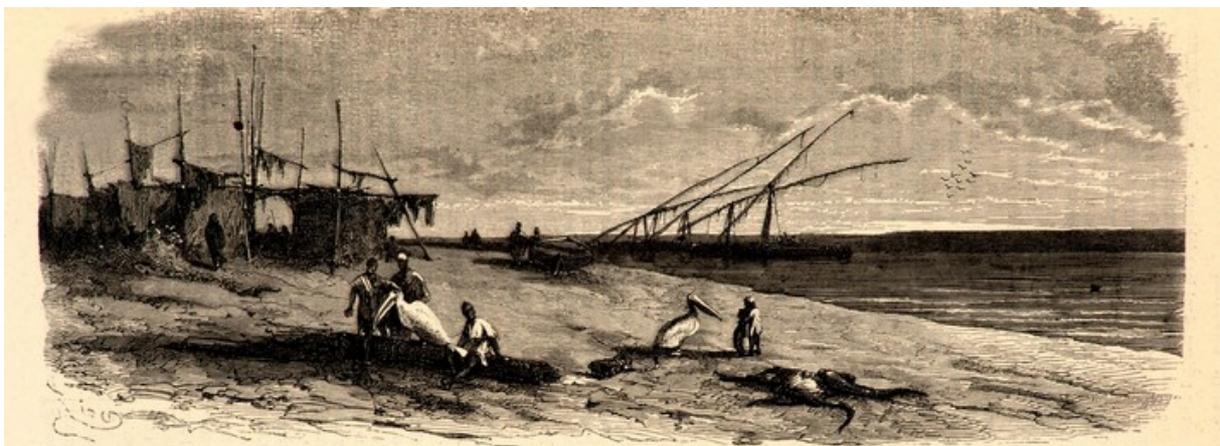
Questa è l'immagine di Port-Said, con la vitalità e la frenesia dei lavori in corso, ma anche l'incongruo inserimento degli insediamenti, delle architetture, di brandelli di periferia urbana che rompono la magia "orientalista": ma Berchère, per così dire testimone di parte, non può sbilanciarsi troppo, sulle ombre devono avere il sopravvento la luce del progresso e gli interessi del suo committente, la Compagnia del Canale.

Si delineano quindi attraverso la parola paesaggi, contemporaneamente descritti da altri viaggiatori - ricordiamo ad esempio il diario di viaggio fatto redigere nel 1861-62 da Pasquale Revoltella a Louis Corboz (Cervani 1962; Gregorat in corso di stampa) - che troveranno in seguito la loro più fortunata rappresentazione nei disegni di Édouard Riou. E' infatti soprattutto grazie all'illustratore di Jules Verne (da *Cinq semaines en ballon* del 1863 a *Voyage au centre de la terre* del 1867), allievo di Daubigny e di Doré, che entrerà nelle case europee attraverso le pagine dell'*Illustration Universelle*, questo nuovo Egitto, nel quale il dinamismo, la mutevolezza della "modernità" enfaticamente si oppone all'immobile eternità dell'antico: in cui nuove città come Port-Said o Ismailia (Frémaux 2009) sorgono nell'arco di qualche anno, dal deserto. Proprio nel 1869, in stretto rapporto con i festeggiamenti dell'inaugurazione esce *Le canal maritime de Suez illustré* ([Fontane 1869](#)), in cui Marius Fontane traccia l'*Histoire du Canal et des Travaux* e Riou disegna attraverso la parola e l'immagine un *Itinéraire de l'Isthme*, mentre a conclusione delle manifestazioni allo stesso illustratore viene affidato il compito di documentare l'evento in una serie di acquerelli, poi pubblicati in *Inauguration du canal de Suez. Voyage des souverains* ([Nicole 1869](#)), sul cui frontespizio Riou viene presentato come «peintre de son altesse le Kédivé». Il monumentale olio ora conservato al Musée National du Château de Compiègne, che commemora i festeggiamenti del [17 novembre 1869](#) ci fa comprendere quanto complessa sia l'orchestrazione di un evento in cui si mettono in gioco le sorti della Compagnia di Suez e il futuro politico di Ismail Pascià⁴.

⁴ Gli archivi della Compagnie de Suez consentirebbero un'analisi dettagliata delle strategie pubblicitarie messe in atto. In particolare sarebbe interessante comprendere le motivazioni che suggeriscono di utilizzare alcuni artisti, come il già citato Riou, o come il pittore orientalista Théodore Frère, a cui si devono una serie di tavole che ripercorrono passo passo *Le voyage de S.M. l'Impératrice Eugénie en Égypte*, possiamo ipotizzare commissionate dalla Compagnia, dove ora si conservano.



Le désert.



Pêcherie et village de Gémileh.



Haz-el-Ech sur le lac Menzaleh.

Fig. 4-5: E. Riou, in Fontane 1869.

Suez 1869

I festeggiamenti per l'inaugurazione ufficiale del canale fissati per il 19 di novembre (l'ultimo colpo di vanga dato da Alì Pascià al «barrage du réservoir de la pleine de Suez» per la riunione dei due mari era stato dato il 18 marzo dello stesso anno) vengono preparati con estrema cura ed è lo stesso Viceré a recarsi in Europa nei mesi precedenti ad invitare personalmente i sovrani europei. Tutto questo crea una grande aspettativa e fa sì che sulle pagine di tutti i giornali illustrati europei per molti mesi i riflettori vengano puntati sull'Egitto: il “rinnovatore” Ismail dimostra di saper usare raffinate strategie pubblicitarie e comunicative. Le immagini dell'arrivo della Imperatrice Eugenia a bordo dell'Aigle o di Francesco Giuseppe a Port Said circolano attraverso le illustrazioni dei periodici e grazie alle numerosissime edizioni più o meno preziose che escono per l'occasione. Pagina dopo pagina seguiamo l'itinerario degli invitati lungo il canale da Port Said a Suez, la grandiosità dei festeggiamenti, l'opulenza della scenografia. Anche in questa occasione il ruolo di Mariette non è per nulla secondario, a sua cura viene organizzato un altro viaggio⁵ che “ripropone” a un numero ristretto di invitati l'altra anima dell'Egitto, quella della sua gloriosa storia antica, secondo l'itinerario ormai canonico: quasi a ricomporre le due metà dell'arte «l'éternel et l'immuable» di fronte a «le transitoire, le fugitif, le contingent» (Baudelaire 1863). È proprio l'egittologo a redigere una guida, *l'Itinéraire des invités aux fêtes d'Inauguration du Canal de Suez qui séjournent au Caire et font le voyage du Nil*, pubblicata al Cairo nell'ottobre 1869, giusto in tempo per essere disponibile agli ospiti: fornendo allo stesso tempo una pratica tabella di marcia, con i luoghi da visitare nei 24 giorni previsti ([Mariette 1869](#)).

Si dispiega quindi sul territorio - con tutti i disagi e le difficoltà logistiche e di trasporto del caso- il *tour* sinteticamente racchiuso due anni prima nel recinto del Parc Egyptien. Ma anche i ritmi, le modalità, gli stessi tempi di visione sembrano riproporre l'incalzare frenetico degli spettacoli della modernità. È anzi questo uno degli aspetti che più insistentemente viene sottolineato dai protagonisti, pur da prospettive diverse. Se generalmente prevale l'effetto “anestetizzante” della fantasmagoria, non mancano voci critiche come quella di alcuni tecnici italiani, gli ispettori del genio civile Carlo Possenti e Gianbattista Marsano e il professor Domenico Turazza, che nella relazione al Ministro insistono sul disagio dato dalle tappe forzate del viaggio, lamentando il fatto che ognuno di loro nei 25 giorni del soggiorno

⁵ Questo itinerario precede o segue, a seconda dei gruppi, i festeggiamenti.

non ebbe avanti a sé che una lanterna magica, la quale in ogni momento porgevagli immagini sempre nuove, senza mai lasciargli il tempo di osservarle attentamente [...].E fu realmente a deplorarsi che gli ordinatori delle feste non abbiano almeno compreso nel programma qualche esemplare d'attivazione delle potenti draghe che giacevano inerti nei porti e lungo il canale, perché, sebbene fosse agevole il farsi un'idea del loro modo d'azione, è però certo che il vederle in esercizio sarebbe stato uno spettacolo ben più interessante delle centinaia di tavole imbandite e dei mostruosi *buffets*, che facevano così spiacevole contrasto colla miseria di quei buoni fellahs, dai di cui sudori erano state spremute (Relazione 1870, pp. 4-5).

A questa immagine della lanterna magica possiamo accostare la visione mobile del paesaggio che ritroviamo in Gautier (Moussa 2006), i “panorami” visti dal treno che scorrono davanti agli occhi del lettore con un ritmo cadenzato.

Bientôt nous rencontrâmes un autre bras du Nil, la branche phanitique, qui se jette dans la mer près de Damiette; le chemin de fer la traverse, et de l'autre côté se trouvent les ruines de l'ancienne Athrybis, auxquelles s'est superposé un village fellah. Le train marchait rondement, et bientôt vers la droite, au-dessus d'une ligne de verdure presque noire sous l'éblouissante lumière, se dessine, lointaine et teintée d'azur, la silhouette triangulaire des pyramides de Chéops et de Chéphrèn, pareilles, vues de cette distance, à une montagne unique, échanquée par le sommet. (Gautier 1996, p.60)

Compagni di viaggio

Théophile Gautier è uno dei tanti rappresentanti della nutrita “delegazione” francese (Colet 1879, Carré 1933), accuratamente selezionata dal già citato Charles Edmond, che raccoglie accanto a giornalisti, letterati, scienziati anche alcuni membri dell'Institut come Charles Blanc - che pubblicherà il *Voyage dans la haute Égypte* (Blanc 1876) -, il marchese de Chennevières, conservatore al Musée du Luxembourg, e tra gli artisti Eugène Guillaume, in qualità di direttore dell'École des Beaux-Arts, Charles Tournemine, Alfred Darjou (i cui disegni illustreranno *Le Caire et la Haute-Egypte* di Pharaon, pubblicato nel 1872), Berchère, Gerôme, Fromentin. Basterebbero questi ultimi nomi per comprendere quanto questo “viaggio organizzato”, che emblematicamente segna il successo del turismo di Cook⁶, in qualche modo impatti sulla compagine dei pittori orientalisti, consentendoci di

⁶ Thomas Cook organizza proprio nel 1869 la prima crociera organizzata per ‘turisti’ sul Nilo.

mettere in luce la complessità di esperienze troppo a lungo imbrigliate da letture critiche unidirezionali, fortemente idealizzanti, sollecitandoci ad un'analisi più serrata e problematica delle testimonianze iconiche e letterarie. Proprio da questa prospettiva "tarda", a una data in cui da tanti punti di vista prevale (tappe, modalità di traduzione-trascrizione, ecc.) la stereotipizzazione, è possibile cogliere trasformazioni e persistenze rispetto alla stagione illuminista dei *savants* napoleonici e a quella romantica (Saglia 2002).

Potremmo chiederci ad esempio quale sia stato lo scarto tra questo *tour* e l'itinerario seguito nel 1856, in missione ufficiale, dagli stessi Berchère e Gerôme, con Léon Belly e Frédéric-Auguste Bartholdi, quest'ultimo nelle vesti di fotografo (Bustarret 1989, Aubenas, Lacarrière 1999), di cui proprio i più di cento callotipi ripresi dallo scultore forniscono una significativa testimonianza; e, ancora, quanto di questa visione dell'Egitto sia filtrato nel progetto di colosso-faro, da collocare all'imbocco del canale, che Bartholdi propone a Ismail Pascià, conosciuto all'Esposizione Universale del 1867, in vista dei festeggiamenti dell'inaugurazione. Andando al di là di una mera registrazione cronachistico biografica, dobbiamo interrogarci sull'impatto di un'esperienza di viaggio, che non è quasi mai isolata, solitaria, come molto spesso gli stessi protagonisti tendono a tramandare, ma ben calata in un contesto, in cui il momento dello scambio, della condivisione finisce invece troppo spesso per essere sottovalutato. In questo senso proprio il "caso" Suez 1869 può rappresentare anche metodologicamente un interessante campo di indagine e verifica, proprio per la ricchezza e la varietà delle testimonianze.

Pensiamo ad esempio ai continui spunti offerti dal "diario" di viaggio e dalla corrispondenza di Eugène Fromentin, che non solo ci permettono di seguire passo passo le tappe dell'itinerario in Alto Egitto – a cui invece Gautier, infortunatosi nel corso della traversata, è costretto a rinunciare - e quelle dei festeggiamenti del canale, ma soprattutto di comprendere le condizioni per così dire di visione e registrazione. I tempi stretti, l'incalzare degli incontri e degli appuntamenti mondani, il viaggio regolato da un rigido programma, tutto questo tende a far prevalere per così dire il "riconoscimento", la riproposizione di un'immagine consolidata, lasciando pochi margini di autonomia e di elaborazione originale.

Scrive Fromentin alla moglie dal Cairo il 20 ottobre 1869:

Pas un de nous, même Gérôme qui, tu le sais, sait employer les minutes, n'a eu le temps de faire un seul croquis. Pour mon compte, je n'ai pas vu le quart de ce qu'il m'importait de voir, et je n'ai donné aux plus admirables choses qu'un coup d'œil en courant de toute la vitesse de nos montures (Correspondance 1995, p. 1545).

Del resto, è lo stesso pittore a confessare a Charles Busson (6 ottobre) di aver portato con se solo «un peu d'aquarelle, quelques crayons et de *quoi écrire*. J'écrirai plus que je ne dessinerai. D'ailleurs, nous avons nos photographes» (Correspondance 1995, p. 1539). James Thompson e Barbara Wright nella loro fondamentale monografia sull'autore (Thompson, Wright 1987) individuano come fonti di alcuni dipinti di soggetto egiziano alcune foto di Adolphe Braun, uno dei due fotografi (l'altro è Mouilleron) invitati ufficialmente e con i quali Fromentin fa il viaggio sul Nilo (Wright 2000). Del resto nei *Carnets* (Fromentin 1984, pp. 1113-1115) il pittore annota tra gli acquisti (vestiti, tappeti, ecc.) un numero consistente di fotografie, comprate al Cairo e a Siout. Non è certo qui il caso di toccare nemmeno marginalmente una questione così cruciale, che su di un fronte implica una puntuale verifica della riproposizione e della circolazione di modelli iconografici, sull'altro impone di ricostruire la "geografia" degli *ateliers* fotografici e la rete di diffusione e vendita dei loro prodotti. Semmai varrà la pena di ribadire con quanta prudenza ci si debba porre nei confronti di una valutazione di testimonianze iconiche che troppo spesso continuano ad essere considerate come dirette e immediate registrazioni del "reale". Valga tra tutti l'esempio di Ippolito Caffi, e del suo viaggio in Egitto tra il 1843 e il 1844, sul cui itinerario si è dibattuto (Scotton 1988, Scarpa 2011): alcune sue opere infatti, che ripropongono i monumenti ed i paesaggi dell'Alto Egitto - come *Il Cairo. Il vento Simun nel deserto* di Ca' Pesaro -, si dimostrano troppo sospettosamente vicine alle litografie di Roberts, tanto da far ipotizzare un lavoro sulla base di precedenti vedute, in assenza di un'esperienza diretta, per altro non documentata dai suoi appunti e dalla pur dettagliata corrispondenza con l'amico bellunese Tessari.

Altro aspetto interessante, che travalica il freddo elenco delle presenze, è quello, al di là della condivisione di un'esperienza spettacolare, delle opportunità di incontro individuale. Le diverse fonti ci trasmettono l'impressione di una sorta di autoreferenzialità delle singole delegazioni nazionali, anche se nel serrato incrocio dei gruppi e nel caos della folla ci aspetteremmo quanto meno dei margini di avvicinamento per così dire per affinità di interessi culturali. Non dobbiamo dimenticare ad esempio la presenza in loco di una figura come Gustave Le Gray (Gustave Le Gray 2002), che Philippe de Chennevières incontra proprio il giorno fatidico del 19 novembre, ma di cui né Fromentin, né Gautier fanno cenno. Ma pensiamo anche alla rappresentanza di artisti di altra provenienza, non ultimi gli italiani, il cui ruolo non è certo da considerare marginale. Come riferisce Giuseppe Regaldi (Regaldi 1870), fanno parte della delegazione italiana Giuseppe Benassai e Stefano Ussi, a cui il Viceré commissionerà *Preghiera nel deserto* e *Il trasporto del*

Mahamal alla Mecca (Imbellone 2011), tra gli invitati è ancora Vincenzo Marinelli, il cui primo soggiorno in Egitto era iniziato nel 1854, facendolo entrare in stretto rapporto con l'egittologo Giuseppe Vassalli e documentare un viaggio in Nubia del Viceré. Non mancano neppure il caricaturista Teja che dedicherà un album a questa esperienza (Teja 1870) e l'architetto Cipolla. Allo stesso tempo proprio un'indagine approfondita sulle scelte di Ismail Pacha committente⁷ e sul ruolo dei suoi consulenti potrebbe aiutarci a capire meglio non solo la regia delle manifestazioni di cui stiamo parlando, ma anche il ruolo dell'Egitto come luogo di scambio e confronto tra esperienze e professionalità differenti. Basterebbe pensare al contributo degli artisti e della mano d'opera italiana. Del resto lo stesso allestimento degli "apparati effimeri", previsti per l'occasione, meriterebbe una specifica attenzione, accanto agli imponenti interventi urbanistici e architettonici (Godoli 2008) che investono il Cairo e Alessandria, per non parlare delle città di nuova fondazione, Port Said (1859) e Ismailia (1863). Pensiamo alla presenza, dall'anno precedente, di Cesare Biseo (Imbellone 2011a), chiamato da Ismail Pascià proprio per collaborare alla preparazione dei festeggiamenti e decorare il nuovo Teatro Reale del Cairo, come del resto Marco de Gregorio, che il Viceré vorrebbe tenere come direttore della scenografia. Se ricordiamo che il progetto del Teatro dell'Opera è dell'architetto udinese Andrea Scala, con la collaborazione dell'ingegner Avoscani, che per il sipario con *Il Genio dell'Asia che illumina l'Africa* ci si rivolge ad Annibale Gatti (Zappia Gatti 1985), per decorazioni e scene a Bertoja, Ronchi, Ferrario, possiamo comprendere quanto la presenza italiana sia rilevante.

Artisti in viaggio

Proprio nella sua abnorme dilatazione mediatica e spettacolare, in cui irrimediabilmente sembra disperdersi ogni dimensione di esperienza individuale e soggettiva, il caso dell'inaugurazione del Canale ci porta a riflettere sull'impatto della profonda trasformazione dell'esperienza del viaggio in questi decenni centrali dell'Ottocento anche nel più stretto ambito della formazione e della cultura degli artisti figurativi. Forse solo uscendo da un approccio monografico e cercando di ricomporre in una sorta di mappa la nuova geografia dei *grands* e *petits tours*, potremo individuare persistenze e cambiamenti di motivazioni, mete, itinerari, nel continuo confronto tra storia e modernità.

⁷ Altro capitolo potrebbe essere quello degli acquisti: sappiamo ad esempio che il Viceré acquistò alla Esposizione Nazionale di Milano del 1872, *Franklin* di Monteverde per 20.000 lire e il quadro di Pagliano *La figlia di Silvestro Aldovrandini che ricusa di ballare con Maramaldo*, per lire 22 500.

L'autrice

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento LASS dell'Università di Parma, insegna "Storia della critica d'arte" e "Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea".

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Gioietta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004, *Dentro, fuori, sulla soglia. Itineari dello sguardo in Tableau de Paris 1852-1853*, 2012). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maitres d'autrefois*, 2005; *Nel segno di Polifilo*, 2010; D. G. Rossetti, *Lettere scelte, a cura di G. Silvani e V. Strukelj*, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011).

e-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Aubenas, S. Lacarrière, J, 1999, *Voyage en Orient*, Bibliothèque Nationale de France, Hazan, Paris.

Baudelaire, C 1863, 'Peintre de la vie moderne', *Figaro*, 26 novembre, trad. it. in Id, *Scritti sull'arte*, Prefazione di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1992, pp. 278-313.

Berchère, N 1863, *Le désert de Suez. Cinq mois dans l'Isthme*, Hetzel, Paris.

Blanc, Ch 1876, *Voyage dans la haute Égypte*, H. Loones, Paris.

Brilli, A 2009, *Il viaggio in Oriente*, Il Mulino, Bologna.

Breitmayer, A 1874, *Inauguration du canal maritime de l'isthme de Suez : notes de voyage*, Storck, Lyon.

Busch, J H M 1858, *Aegypten. Reisehandbuch für Aegypten und die Angränzenden dem Pacha unterworfenen Länder*, Lloyd austriaco triestino, Trieste.

Busterret, C 1989, 'Du Nil au Yémen, Bartholdi photographe', *Histoire de l'art*, 7, pp. 35-52.

Carré, J-M 1933, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Institut français d'archéologie orientale, Cairo.

Çelik, Z 1992, *Displaying the Orient: architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, University of California Press, Berkeley.

Cervani, G 1962, *Voyage en Egypte 1861-1862*, Alut, Trieste.

Codignola, M, De Sanctis, R (ed.) 1982, *Aida al Cairo. La genesi dell'opera del grande compositore italiano*, Banca Nazionale del Lavoro, Roma.

Colet, L 1879, *Les pays lumineux : voyage en Orient*, Dentu, Paris.

Correspondance d'Eugène Fromentin 1995, Textes réunis, classés et annotés par Barbara Wright, CNRS Editions et Universitas, Paris-Oxford.

de Morpurgo, G 1998, *Diario dal Canale di Suez. 1869*, Dedolibri, Trieste.

de la Bedollière, É 1870, *De Paris à Suez : souvenirs d'un voyage en Égypte*, Barba, Paris.

Edmond, M Ch 1867, *L'Égypte à l' Exposition Universelle de 1867*, Dentu, Paris.

Exposition Universelle de 1867 illustrée Publication internationale autorisée par la Commission Impériale.

Fontane, M 1869, *Le canal maritime de Suez illustré*, Bureaux de l'Illustration, Paris.

Frémaux, C 2009, 'Ismailia: l'invention d'un paysage urbain au cœur de l'Isthme de Suez (Égypte)', *Histoire de l'arte*, 66, octobre 2009, pp. 81-92.

Fromentin, E 1984, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par G.Sagnes, Gallimard, Paris.

Gautier, Th 1996, *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents.

Gautier, Th 1996a, 'Panorama de la Bataille des Pyramides', *La Presse*, 23 mars 1853, ora in Id. 1996 *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents, Paris, pp. 123-129.

Gautier, Th 1996b, 'Autour de l'Exposition Universelle. L'Orient', *Moniteur Universel*, 7 juin 1867, 'L'Isthme de Suez', *Moniteur Universel*, 3 août 1867, ora in Id. 1996, *Voyage en Égypte*, Présentation et note de P. Tortonese, La Boîte à Documents, Paris, pp. 142-154.

Godoli, E 2008, *Architetti e ingegneri italiani in Egitto: una emigrazione di lunga durata*, in *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*, catalogo della mostra a cura di E. Godoli e M. Giacomelli, Alessandria d'Egitto, Biblioteca Alessandrina, 24 ottobre - 25 novembre 2008, Maschietto Editore, Firenze, pp. 12-45.

Gregorat, S in corso di stampa, *Voyage en Egypte. Il Viaggio di Pasquale Revoltella in Egitto dal rapporto giornaliero di Louis Corboz (28 ottobre 1861-2 febbraio 1862)*, in *Trieste-Suez. Storia e e modernità nel 'Voyage en Egypte' di Pasquale Revoltella*, catalogo della mostra a cura di L. Crusvar, V. Strukelj, Trieste 25 luglio- 4 novembre 2013.

Gustave Le Gray: 1820-1884 2002, sous la direction de S. Aubenas, cat. Exposition Bibliothèque Nationale de France, Paris mars-juin 2002, Gallimard, Paris.

Humbert, J-M 1989, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, ACR, Courbevoie (Paris).

Humbert, J-M, Pantazzi, M, Ziegler, Ch (ed.), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930* 1994 catalogue exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 janvier-18 avril 1994 [...], Reunion des Musées Nationaux, Paris.

Hand-book for travellers in Egypt, Murray, 1847.

Imbellone, A 2011, *Stefano Ussi, un artista romantico in Oriente*, in *Orientalisti. Incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di E. Angiuli e A. Villari, Roma, Chiostro del Bramante 19 ottobre 2011- 22 gennaio 2012, SilvanaEditoriale, Milano 2011, pp. 79-83.

Imbellone, A 2011a, *Cesare Biseo: dalla decorazione all'Orientalismo e la campagna romana*, in *Orientalisti*, pp. 88-91.

Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, Hachette 1861

Jean Léon Gérôme (1824-1904): l'histoire en spectacle, sous la direction de L. des Cars, D. de Font-Réaulx et E. Papet, cat. Exp. Los Angeles, Paris, Madrid 2010-2011, Musée d'Orsay, Skira Flammarion, Paris 2010.

Jones, O, Bonomi, J 1854, *Description of the Egyptian Court Erected in the Crystal Palace*, Bradbury and Evans, London.

Mariette, A 1869, *Itineraire des invités aux fêtes d'Inauguration du Canal de Suez qui séjournent au Caire et font le voyage du Nil*, Caire.

Morra di Lavriano, R 1995, *Giornale di viaggio in Egitto e inaugurazione del Canale di Suez*, a cura di A.Siliotti e A.Vidal-Naquet, Geoedia, Verona.

Moussa, S 2006, '«Le récit de voyage, genre 'pluridisciplinaire'» À propos des Voyages en Égypte au xixe siècle', *Sociétés & Représentations*, 21, p. 241-253.

Moussa, S 2007, 'La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier', *Le Temps des médias*, 8, p. 34-45.

Nicole, G 1869, *Inauguration du canal de Suez. Voyage des souverains*, acquerelles d'après nature et portraits par Riou, s.l.

Peltre, Ch 2005, *De l'entre deux-mers à l'entre-deux-mondes: l'Orient ancien et modern du Canal de Suez*, in *Études transversales. Mélanges en honneur de Pierre Vaisse*, sous la direction de L.El-Wakil, St.Pallini, L.Umstätter-Mamedova, Presse universitaire de Lyon, Lyon, pp.119-126.

Phillips, S 1854, *Guide to Crystal Palace and Park*, Crystal Palace Company, London 1854.

Possenti, C Marsano, G B Turazza, D 1870, *Canale marittimo di Suez*, Tip.Cenniniana, Firenze.

Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 1971, 4 [Genesi dell'Aida, con documentazione inedita a cura di S.Abdoun].

Regaldi, G 1870, *L'Egitto note storiche e statistiche, estr. da "Gazzetta ufficiale" marzo-aprile 1870*, Botta, Firenze.

*Relazione degli'ispettori del genio civile Carlo Possenti e Giovanni Battista Marsano e dal Professor Domenico Turazza*1870, in *Canale marittimo di Suez*, Tip. Cenniniana, Firenze, pp.3-39.

Ribeyre, F 1870, *Voyage de S. M. l'Impératrice en Corse et en Orient*, E. Pick, Paris

Said, E 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York (trad. it *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001).

Saglia, D 2002, *I discorsi dell'esotico. L'oriente nel romanticismo britannico, 1780-1830*, Liguori, Napoli.

Scarpa, A 2011, *Sabbia, pietre e volti di un mondo onirico. L'avventura orientalista di Ippolito Caffi*, in *Venezia e l'Egitto*, catalogo della mostra a cura di E. M. Dal Pozzolo, R. Dorigo, M. P. Pedani, Venezia 2011-2012, Skira, Milano, pp. 252-255.

Scotton, F 1988, *Ippolito Caffi. Viaggio in Oriente 1843-1844*, catalogo della mostra Mestre 3 luglio-15 settembre 1988, Arsenale, Venezia 1988.

Strukelj, V in corso di stampa, *Voyages en Egypte, tra storia e modernità*, in *Trieste-Suez. Storia e modernità nel 'Voyage en Egypte'* di Pasquale Revoltella, catalogo della mostra a cura di L. Crusvar, V. Strukelj, Trieste 25 luglio- 4 novembre 2013.

Taglioni, Ch. 1870, *Deux mois en Égypte. Journal d'un invité du Kédive*, Amyot, Paris.

Teja, 1870, *Pasquino all'istmo di Suez*, s.e., Torino.

Thompson, J Wright, B 1987, *La vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Préface de A.Chastel, ACR, Courbevoie (Paris).

Vernois, S 2007, 'L'ambiguité de l'image. Les illustrations du «Tour du monde» et du «Journal des voyages»', *Histoire de l'art*, 60, pp. 69-80.

Wright, B 2000, *Eugène Fromentin: a Life in Art and Letters*, Lang, Bern.

Zappia, C Gatti, A 1985, *Annibale Gatti, pittore di Firenze capitale*, De Luca Roma 1985.



Alberto Salarelli

Il viaggio gastronomico di Paolo Monelli



Abstract

Il ghiottone errante di Paolo Monelli, pubblicato nel 1935, rappresenta uno dei primi esempi di narrativa di viaggio in tema di enogastronomia, un genere destinato a grande successo nel secondo dopoguerra. In questo articolo, oltre a ripercorrere la vicenda biografica di Monelli, si sottolineano le relazioni tra *Il ghiottone* e la cultura gastronomica del regime fascista, e si evidenziano alcuni tratti caratteristici del suo stile di scrittura.

Paolo Monelli's *Il ghiottone errante* (*The Wandering Glutton*), published in 1935, is one of the first examples of food and travel writing, a genre destined to great success after the Second World War. This article traces the life of Monelli, and it points out the relationship between *Il ghiottone* and fascist gastronomy; some characteristics of Monelli's writing style are also highlighted.



Premessa

Secondo un'indagine di Coldiretti condotta nel 2011, il turismo enogastronomico italiano valeva oltre cinque miliardi di euro, ponendosi come l'unico settore in costante crescita nel panorama nazionale. Dall'analisi emergeva che più di un italiano su tre (35%) considerava la buona tavola come uno degli elementi fondamentali per il successo di una vacanza, un dato decisamente superiore all'interesse verso i musei e le mostre (29%), lo shopping (16%), la ricerca di nuove amicizie (12%), lo sport (6%)¹.

Ora, pur con le inevitabili e certo non lievi limature che, presumibilmente, la crisi economica ha imposto su queste cifre, è del tutto evidente che siamo un popolo incuriosito da ciò che si mangia e si beve in un determinato luogo. Con questo non si vuol sostenere che siamo un popolo di *gastronauti*, perlomeno non nel senso dato a questo termine dal critico Davide Paolini, richiamando un viaggiatore che coltiva l'amore per la scoperta dei profumi e dei sapori, un viaggiatore sensibile all'armonia, alla lentezza, alla bellezza, un viaggiatore per il quale «un piatto, una ricetta, un

¹ <<http://www2.coldiretti.it/News/Pagine/571---19-Luglio-2012.aspx>>.

formaggio, un salume, un dolce, un frutto, un pesce, un ortaggio, un vino sono il punto di partenza, non lo striscione d'arrivo» (Paolini 2005, pp. 3-4). Di fatto è impensabile che quei cinque miliardi di fatturato prodotto dai viaggi ghiotti siano riconducibili unicamente ad un novero di poeti del culatello di Zibello, di filologi dell'asparago di Santena o di storici del vincisgrassi di Foligno: l'esibizionismo televisivo del cibo, stigmatizzato da Carlo Petrini come una forma perversa di pornografia alimentare, è – fuor di discussione – un volano di notevole effetto per la crescita del settore nel suo complesso. Perciò la mia personale convinzione è che la maggioranza delle persone che viaggiano per assaporare questa o quella specialità non sia composta da enogastronomi esperti (anche se molti sono i sedicenti tali) quanto piuttosto da curiosi della buona cucina, ove *curioso* sia da intendere nel senso etimologico del termine, indicante colui che si cura di qualche cosa, senza necessariamente costruirci attorno un castello di scienza o di poesia. Rimane quindi aperta la questione se tale curiosità possa essere derubricata come una mera ricerca delle condizioni ideali di soddisfacimento della sfera sensoriale o se, invece, non possa configurarsi come un impegno, ancorché tenue, verso la scoperta di quella dimensione culturale che unisce un prodotto al territorio. Ogni curioso, in altre parole, declina in modo personale il rapporto tra il piacere di ciò che assapora e il piacere di conoscere la storia di ciò che viene assaporato; tuttavia mi pare che anche negli aspetti più massificati del turismo enogastronomico sia da scorgere un elemento positivo, vale a dire l'interesse, flebile magari ma non del tutto esausto, nei confronti dell'insolito, del diverso, dello sconosciuto. Certo, si obietterà, gli stereotipi alimentari veicolati dai mezzi di comunicazione di massa si pongono come una potentissima e devastante livella che tende ad appiattire la complessità del cibo in quanto prodotto dell'organismo agrario di un territorio, e cioè di quel fenomeno che, come scriveva Stefano Jacini alla fine dell'Ottocento, più di ogni altro si presta a «mistificare chiunque abbia la pretesa di scoprirne i segreti, senza iniziazione sufficiente» (Jacini 1976, p. 12). Nondimeno, anche nel gaudente che è partito solo per farsi una bella mangiata, si può ravvisare un fondamentale che, medesimo, si rinviene dietro ben più approfondite ed intellettualmente raffinate esplorazioni, vale a dire che per conoscere il territorio dal punto di vista delle produzioni tipiche e delle trasformazioni culinarie bisogna necessariamente percorrerlo. Questo, si badi, non implica né che il gusto sia superiore agli altri sensi (anche se Buffon lo ha fatto, considerandolo inferiore solo al tatto²), né che esso sia scollegato dal patrimonio culturale delle diverse comunità in cui è stato elaborato: qui importa rilevare il fatto che se un viaggio fino a Venezia per vedere piazza San Marco può essere surrogato da una fotografia di quel luogo, tale surroga vale incomparabilmente meno per un

² Buffon 1802, p. 333.

piatto di *poenta e schie*, di cui si può leggere la ricetta e contemplarne l'immagine, senza per questo avvicinarsi un briciolo alla sensazione gustativa provocata dal suddetto. Ed allora, a patto di non volersi arrangiare da sé cucinandosi il piatto in proprio (ammesso e non concesso che si recuperino gli ingredienti e che la mano sia felice nel trattarli) a Venezia bisogna andare.

Operata questa debita distinzione è pur vero che il viaggio gastronomico, alla stregua di tutti gli altri viaggi, può essere preparato a tavolino grazie agli strumenti informativi di cui oggi si può disporre in larga copia, con tutte le avvertenze che dovrebbero essere tenute in conto relativamente alle finalità da cui sono animati tali sussidi alla ristorazione. Infatti, così come le immagini dei luoghi, grazie alla forza dell'industria turistica che le impone nell'immaginario collettivo, tendono a ridurre la capacità di un'esperienza diretta delle cose viste durante il viaggio (Aime & Papotti 2012), allo stesso modo anche la gastronomia, comunicata attraverso i linguaggi di massa, tende a iconizzare piatti e protagonisti dei fornelli. Ciò vale per le più eminenti guide gastronomiche che, sulla base della linea editoriale della testata, impongono veri e propri modelli culturali della ristorazione stimolando con le loro classifiche l'incremento o il mantenimento della qualità complessiva dell'offerta culinaria di un territorio commisurata alle forme del loro specifico *Zeitgeist* (Chossat & Gergaud 2003). Ma vale anche per i social network che ormai rappresentano uno strumento fondamentale di incontro tra domanda e offerta i quali, tuttavia, a causa della loro logica bottom-up, tendono a premiare quegli esercizi che incamerano i giudizi quantitativamente più rilevanti e sui quali, in un perverso effetto retroattivo, si incanaleranno ulteriormente le attenzioni degli utenti futuri (Antinucci 2011, pp. 9-17).

Per questo è importante che nel bagaglio del viaggiatore gastronomo compaiano strumenti atti a indicare il cammino secondo una differente prospettiva. La terza via, in tal senso, è data da quei resoconti di viaggio vergati da singoli autori i quali, mettendoci la loro faccia e prendendosi le dovute responsabilità, si assumono il compito di guidare il gourmet lungo percorsi non sempre noti, narrando la loro esperienza senza intenti tassonomici e senza l'ossessivo bisogno di stilare classifiche distribuendo stelle, cappelli o altre benemerenze. Il valore di queste scritture consiste allora nell'esempio che esse offrono al lettore di come si possa imbastire un itinerario personale alla scoperta della complessità del gusto in quanto fenomeno culturale. Oppure, senza complicarsi troppo la vita, per pregustare future emozioni palatali. Insomma, come ha scritto Lewis Mumford,

'information retrieving,' however swift, is no substitute for discovering by direct personal inspection knowledge whose very existence one had possibly never

been aware of, and following it at one's own pace through the further ramification of relevant literature (Mumford 1970, p. 182).

Alla luce di queste considerazioni, l'opera di Paolo Monelli, al di là di una rimarchevole singolarità di tratti compositivi, spicca come uno degli esempi più precoci della narrativa odepórica finalizzata alla descrizione dei piaceri, e talora dei dispiaceri, della tavola.

Paolo Monelli: cenni biografici³

Nato il 15 luglio 1891 a Fiorano Modenese, dopo gli studi liceali conseguì la laurea in giurisprudenza presso l'Università di Bologna. Contemporaneamente coltivò la precocissima passione per il giornalismo frequentando la redazione de *Il resto del Carlino*, testata sulla quale pubblicò i suoi primi pezzi di argomento sportivo, in particolare di alpinismo.

Allo scoppio della prima guerra mondiale, Monelli si arruolò come volontario nel corpo degli Alpini; combattè in Valsugana (ottenendo la prima medaglia di bronzo al valor militare), sull'Ortigara (seconda medaglia di bronzo) e infine, dopo Caporetto, sul Tondarecar (terza medaglia di bronzo). Fatto prigioniero dagli austriaci, fu rinchiuso nel castello di Salisburgo. In Austria rimase anche alla fine della guerra, con le forze di occupazione italiane, partecipando nel gennaio del 1919 ai lavori della sottocommissione d'armistizio della Galizia.

Rientrato in Italia e congedato dal servizio militare, Monelli riprese a lavorare per il *Carlino* con l'incarico di inviato speciale e di corrispondente all'estero, in particolare dalla Germania. Nel 1921 diede alle stampe un libro di ricordi delle sue esperienze militari (*Le scarpe al sole. Cronache di gaie e di tristi avventure di alpini di muli e di vino*), pubblicato prima da Cappelli e poi dai Treves, volume che ebbe notevole fortuna editoriale anche all'estero.

A partire dal 1921 Monelli iniziò a collaborare con *La Stampa* e con *l'Illustrazione italiana* con pezzi relativi alla situazione politica e sociale della Germania, poi raccolti in *Io e i tedeschi* (Treves, 1927).

Alla fine del 1926 Monelli lasciò *La Stampa* per approdare al *Corriere della Sera*, allora diretto da Ugo Ojetti. A Milano, nel novembre del 1926, partecipò – con Riccardo Bacchelli, Mario Alessandrini, Luigi Bonelli, Adolfo Franci, Antonio Nicodemi, Antonio Scarpa, Ottavio Steffenini, Mario Vellani Marchi, Antonio Veretti

³ Per la redazione di questa parte ci si è avvalsi principalmente di Trevi 1993 e Zanetti 2011.

e Orio Vergani – alla riunione conviviale da cui nacque l'idea del Premio Bagutta. Sempre a Milano, nella redazione dell'*Alpino* (quindicinale dell'Associazione Nazionale Alpini) Monelli conobbe l'illustratore Giuseppe Novello: la comune esperienza bellica vissuta dai due sulle montagne cementò una solida amicizia che vide, come primo esito editoriale, il volume *La guerra è bella ma scomoda. 46 tavole di Giuseppe Novello con un commento di Paolo Monelli* (Treves, 1929).

Licenziato dal *Corriere* nel 1929, Monelli fu assunto dalla *Gazzetta del Popolo* di Torino, quotidiano apertamente schierato con il regime (ne era direttore politico Ermanno Amicucci, deputato e segretario del Sindacato nazionale fascista dei giornalisti). Al di là dell'orientamento politico, che comunque solleticava in Monelli il proprio spirito patriottico e nazionalista, questa testata introdusse un modo nuovo di concepire la comunicazione giornalistica: fu infatti il primo quotidiano italiano ad essere stampato a colori e a prevedere un'impaginazione a settori (cronaca, spettacoli, letteratura, sport). Tale impostazione, verosimilmente, convinse Monelli alla collaborazione con un organo di stampa che, meglio di altri, poteva essere sensibile al proprio approccio al mestiere: «moderno, vero, aderente alla vita», per riprendere l'espressione usata dall'autore medesimo in una monografia (*Questo mestieraccio*, Treves, 1930) dedicata all'esposizione e alla disamina della propria concezione giornalistica. Sulla *Gazzetta del Popolo* egli pubblicò le proprie corrispondenze dall'estero (fra le quali quella da New York nel 1933 per celebrare la trasvolata oceanica di Italo Balbo e quelle della guerra di Etiopia fra il 1935 e il 1936), oltre a una rubrica a salvaguardia dell'italiano, poi confluita in *Barbaro dominio. Cinquecento esotismi esaminati, combattuti e banditi dalla lingua con antichi e nuovi argomenti, storia ed etimologia delle parole e aneddoti per svagare il lettore* (Hoepli 1933). Alla *Gazzetta* Monelli ritrovò Novello che, in terza pagina, accompagnò tre celebri reportage: quello del 1932 alla ricerca dei «monumenti più brutti d'Italia», il tour enogastronomico del 1934 di cui tratteremo successivamente e, infine, un viaggio nelle località turistiche del Settentrione nel 1936. Al ruolo della terza pagina e alla collocazione dei suoi articoli in essa, Monelli fu sempre molto legato, al punto che in tarda età ebbe a lamentarsi dell'usurpazione della medesima da parte dei letterati, «augurandosi che questi ultimi fossero presto spodestati dall'ingiusto e detestato dominio lasciando finalmente ai giornalisti uno spazio di loro stretta pertinenza» (Cattaneo 1984, p. 25).

Nel 1937 Monelli rientrò al *Corriere della Sera*, allora sotto la guida di Aldo Borelli, per dirigere l'ufficio di corrispondenza da Parigi. Si infittiscono in questo periodo i rapporti con le alte sfere del potere che iniettano nell'opera dello scrittore il triste veleno dell'antisemitismo.

Sotto l'egida di Bottai, dal 1941, Monelli inizia a collaborare con il periodico *Primato*, grazie alla sua posizione, ormai riconosciuta, di esperto epuratore dei barbarismi linguistici. Del resto tale sorvegliato controllo della forma si esercitava, innanzitutto, su sé stesso: com'ebbe a rammentare Montanelli, «raramente ho visto un giornalista soffrire tanto sui tasti della "Lettera 22" e tanto tormentare la pagina prima di dettarla al giornale, ed anche dopo, quando, accortosi che un punto e virgola era stato mal posto, la richiamava per correggerla facendo bestemmiare tutta la redazione» (Montanelli 1997, p. 41).

All'inizio della seconda guerra mondiale, Monelli – nonostante l'appartenenza al corpo degli Alpini – viene richiamato e assegnato ai ruoli del ministero della Marina con l'incarico di corrispondente di guerra dalla Dalmazia e dal Montenegro. Fino al congedo definitivo nel 1943 con il grado di tenente colonnello.

In questo periodo Monelli matura un sempre più forte sentimento di avversione nei confronti del regime che lo porta - dopo aver vissuto da testimone, nel luglio del 1943, la votazione al Gran Consiglio del Fascismo dell'ordine del giorno Grandi al quale seguì la caduta del governo di Mussolini e il suo arresto - a militare sul fronte opposto, proseguendo cioè la sua opera di giornalista di guerra al seguito del Corpo italiano di liberazione. A questi avvenimenti, e più in generale a una rilettura di tutta l'esperienza del regime, della guerra e della liberazione egli dedicherà *Roma 1943* (Migliaresi, 1945): un «callido, diplomatico *autodafé* che consente a Monelli di riaccreditarsi senza troppi danni, mantenendo intatte le qualità dell'ingegno e della scrittura, come interprete fededeigno di una difficile fase di transizione politico-istituzionale» (Contorbia 2009, p. XVII).

Stabilitosi ormai definitivamente a Roma dove, tra l'altro, si era unito in matrimonio a Palma Bucarelli, sovrintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Monelli svolse un ruolo di primo piano nella vita culturale della capitale: partecipò, alla nascita del gruppo degli «Amici della Domenica» che presiedette alla fondazione del Premio Strega; collaborò alla rivista *Mercurio*, mensile di politica, arte e scienze diretto da Alba de Céspedes; riesaminò criticamente l'adesione di massa degli italiani al fascismo nella biografia del Duce *Mussolini piccolo borghese* (Garzanti 1950). Fu anche attore nella commedia cinematografica di Renato Castellani, *Mio figlio professore* (1946) e ne *La primula bianca* di Carlo Ludovico Bragaglia (1949). Si colloca in questo periodo un interesse sempre più spiccato per Monelli verso la narrativa di cui sono testimonianza le raccolte di racconti *Sessanta donne* (Garzanti 1947), *Morte del diplomatico* (Mondadori 1952), *Nessuna nuvola in cielo* (Mondadori 1957), e il romanzo storico *Avventura nel primo secolo* (Mondadori 1958).



Fig. 1: Paolo Monelli: un ritratto fotografico in mezz'età con il suo inseparabile monocolo. Courtesy: Biblioteca Statale Antonio Baldini – Roma.

Nel frattempo Monelli riprese la carriera giornalistica dapprima alla *Stampa* (di nuovo con Novello), e poi dal 1967 al *Corriere della Sera*. Non mancarono collaborazioni anche con i nuovi rotocalchi *L'Europeo*, *Il Mondo* e *Epoca*. Suoi argomenti preferiti rimasero le corrispondenze di guerra, le polemiche di costume (sui nuovi stili di vita importati dall'estero, sulla televisione), e l'enogastronomia, ambito al quale appartiene il volume *O.P. ossia il vero bevitore* (Longanesi, 1963).

Una lunga malattia lo costrinse, infine, all'inattività e poi alla morte, sopraggiunta a Roma il 19 novembre 1984.

Paolo Monelli viaggiatore e gastronomo

Come si può arguire da queste note biografiche, Monelli, prima di essere gastronomo, fu viaggiatore. In questo caso l'ordine dei fattori ha la sua importanza, vale a dire che Monelli pubblicò *Il ghiottone errante* all'età di quarantaquattro anni, quando era già una penna celebre e rifinita⁴. L'esperienza di uomo di mondo e lo stile ricercato rappresentano il solido punto di appoggio su cui si fonda l'esperienza di Monelli gastronomo, unitamente ad un altro punto chiave, ovvero la generale motivazione che spinge il nostro ad occuparsi di cronache di viaggio. Tale motivazione è da ravvisarsi in un intento eminentemente pedagogico: Monelli vuole «contribuire all'educazione dei viaggiatori» (Capatti 119), e questo sia che si tratti di storia dell'arte (come nel viaggio già menzionato alla ricerca dei monumenti più brutti d'Italia) sia che si tratti di gastronomia. Questa tendenza formativa nei confronti del lettore sarà dagli anni Trenta in avanti una costante del nostro, sempre più prono, con l'avanzare dell'età, ad usare la frusta contro l'aberrazione incalzante dei costumi moderni da un lato e dall'altro ad indicare la via smarrita del buon gusto e del buon senso. Dietro la lente del suo monocolo Monelli osserva, annota, approva, deplora e, contestualmente, crea con la sua scrittura il mito di se stesso, autoinnalzandosi a vertici di inarrivabile dandismo⁵, come a marcare una distanza comunque incolmabile tra il maestro, anzi l'*arbiter elegantiarum*, e il resto del mondo.

Ciò detto: perché la gastronomia? Vale a dire come mai un reporter di razza come Monelli, dopo essersi occupato di storia, politica arte e linguistica, decide di affrontare il tema del rapporto tra gli italiani e il cibo?

Per rispondere a questa domanda bisogna considerare come, nell'ottica del rinnovamento degli italiani propugnata dal regime fascista, l'alimentazione fosse uno dei punti chiave del discorso. La prospettiva autarchica dell'economia del Ventennio, alla quale fecero da catalizzatori la grande depressione del 1929 con il crollo del commercio internazionale e le "inique sanzioni" del 1935 comminate all'Italia a seguito della guerra etiopica, si rivela come la chiave di lettura più interessante con la quale devono essere interpretate le iniziative di quel tempo volte a favorire usi culinari basati sull'economia domestica (una tendenza, peraltro, rilevante fin dai primi anni del Novecento) e sulla propaganda delle virtù nutritive e gustative dei prodotti

⁴ La prima edizione de *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia* è pubblicata a Milano nel 1935 dai Fratelli Treves. Seguono nel 1935 e nel 1936 rispettivamente una "Seconda edizione riveduta" e una "Terza edizione": di fatto si tratta di mere ristampe. Una effettiva "Seconda edizione riveduta" è pubblicata a Milano da Garzanti nel 1947, con l'aggiunta di un *Dialogo fra l'autore e Novello* e di diverse note. Infine due sono le edizioni recenti: una del 1992 (Biblioteca del Vascello, Roma) e una del 2005 (Touring Club Editore, Milano), a cura e con un saggio introduttivo di Luca Clerici intitolato *L'espressionismo gastronomico di un "vecchio soldato"* (pp. 7-18).

⁵ Pare, ad esempio, che arrivasse in via Solferino su una Rolls Royce a noleggiare con grande scandalo dell'amministratore delegato del *Corriere* (Marcucci 2005, p. 324).

del territorio italiano. Tali prodotti vanno perciò identificati e propagandati al fine di poter stilare un nuovo canone alimentare identificativo della nazione nella sua interezza, ben al di là dunque dell'originaria dimensione locale nel quale gli usi e i costumi alimentari sono stati in un certo qual modo confinati. Ecco allora porsi la necessità di strumenti in grado di divulgare tale patrimonio, a cominciare dalla pubblicazione nel 1931 della *Guida gastronomica d'Italia* da parte del Touring Club, a seguito di un'indagine approfondita sugli usi e i costumi delle cucine italiche basata su dettagliati questionari spediti ai soci del sodalizio in tutto il Paese⁶. Nella prefazione, ad opera di Arturo Marescalchi, deputato e sottosegretario all'Agricoltura, ci si chiede cosa mangia e come beve l'Italiano:

L'argomento è tutt'altro che prosaico e volgare; è del massimo interesse. Non solo perché, come fu notato, le gioie della mensa sono fra le più schiette, sane, naturali ed atte ad accomunare gli uomini, a renderli miti, a fare più intimi i dolci vincoli attorno al desco familiare; ma anche perché, nella varietà grandissima di cibi e di maniere di prepararli, da paese a paese sta, fra noi, una delle caratteristiche tradizionali delle popolazioni così da costituire un elemento del costume, forse anche a relazioni etniche e psicologiche.

Conoscere tutte queste specialità, non è facile. Corre la fama da tempo di alcune di esse fra il popolo, ma sono una quantità trascurabile rispetto alla grande massa di cui è ricco il nostro Paese (Marescalchi 1931, p. 4).

È proprio in questo turno di tempo, quindi, che la gastronomia assume una propria autonomia quale soggetto di una pubblicistica di viaggio ad essa specificamente dedicata e non più quale complemento di informazione inserito all'interno delle guide per i viaggiatori in visita nel nostro Paese. Indubbiamente la grande rivoluzione dei trasporti – l'espansione della rete ferroviaria, in primo luogo; a cui c'è da aggiungere la sempre maggiore disponibilità di mezzi di locomozione autonomi: bicicletta, motocicletta, automobile – aveva acquito la necessità, avvertita soprattutto al termine del primo conflitto mondiale, di strumenti in grado di indirizzare il viaggiatore verso alloggi confortevoli e ristoranti ove perlomeno non si attendesse in modo smaccato alla salute. Ora però l'ambizione è un'altra e consiste, come si evince dalle parole di Marescalchi, nell'identificazione delle ricchezze alimentari o, meglio, delle tipicità le quali, come ha notato Alberto Capatti (2003, p. 17), sono da considerarsi beni di consumo di un mercato nazionale.

Perciò, mentre la maggioranza della popolazione rafforzava *i dolci vincoli* riunendosi *attorno al desco familiare*, cercando di fare il possibile per sbarcare il

⁶ Sulla genesi della *Guida* si veda Capatti 1998, pp. 787-788 e soprattutto Portincasa 2008.

lunario a fronte delle sempre più pressanti ristrettezze economiche (e non si contano manuali e opuscoli che insegnano alle massaie a far di necessità virtù ingegnandosi a recuperare gli scarti e a camuffare i piatti con le più fantasiose surroghe), quella élite borghese⁷ che poteva permettersi di viaggiare era stimolata a ricercare i piatti che maggiormente fossero legati alla ruralità territoriale, secondo un piano ideologico ben preciso di recupero delle tradizioni locali e di valorizzazione delle produzioni autoctone. Come ha scritto John Dickie:

La guida del Touring club colmava le lacune dell'incompleta mappa culinaria tracciata dall'Artusi, allargandola fino a includere ogni angolo del paese: tanti tasselli, sempre più numerosi, del grandioso mosaico gastronomico italiano diventavano accessibili a chi aveva i mezzi per andarli a scovare. Per questa casta di fortunati, la cucina divenne un elemento integrante dell'esperienza del viaggio: paesaggi insoliti, dialetti esotici, vini rustici e inebrianti, tutto contribuiva a evocare un senso del luogo inimitabile, che si ritrovava concentrato al meglio nelle specialità locali. Conoscere l'Italia voleva dire conoscere la sua cucina (2009, p. 321).

Il ghiottone errante

Stabilito, quindi, che il tema gastronomico merita rispetto, si tratta di capire come affrontarlo e cioè come il viaggio debba essere organizzato. Il contesto di pubblicazione, la terza pagina di un quotidiano, impone una successione di puntate che – in un arco di tempo relativamente breve – fungano da campione esemplificativo dell'intero Paese: a differenza del taglio repertoriale della *Guida* del TCI, quello di Monelli è solo uno fra i tanti possibili viaggi nella cucina italiana, perciò il primo problema consiste nella scelta dell'itinerario. Scorriamo l'elenco delle località da cui vengono inviate le sedici corrispondenze: Barbaresco, Barolo, Caluso, Pescarenico, Conegliano, Sorbara, Bertinoro, Sestri Levante, Montepulciano, Roma, Sabaudia, Pescara, Ravello, Palermo, Bari, Montecatini. Se ne ricava una geografia dove il settentrione prevale sul meridione e nella quale la provincia gioca – e vince – la sua partita contro la cucina dei capoluoghi. Essi, di fatto, non mancano: a parte quelli esplicitamente elencati, altri spesso vengono menzionati all'interno degli articoli, tuttavia ciò che va notato, come ha fatto Alberto Capatti, è la collocazione del punto di vista dell'autore che sceglie di osservare ciascuna realtà regionale «con un'ottica angolare, da un piccolo punto di osservazione» (Capatti 2000, p. 118). Tale

⁷ Sui rapporti tra borghesia e TCI, si veda Bardelli 2004.

atteggiamento, come abbiamo detto, si confà alle direttive del regime ma, contemporaneamente, si rivela quello più consono allo stile narrativo di Monelli, che privilegia il bozzetto all'affresco e che fa della digressione, apparentemente causata dall'imbattersi in un vino, in un piatto o in un oste dai tratti inconsueti, un vero leitmotiv di tutto il percorso, collocandosi più e più volte con dignità autonoma nello spazio paratestuale delle note al fondo di ogni capitolo⁸.



Fig. 2: La copertina della prima edizione de *Il ghiottone errante*.

La digressione linguistica è, di fatto, figlia della digressione odeporica e cioè della apparente facilità di scelta che Monelli si dà nelle preferenze del suo percorso: in altre parole, la prospettiva del mondo piccolo consente allo scrittore di muoversi

⁸ Per dirla con Genette (1989, p. 321), le note offrono a Monelli un secondo livello del discorso nel quale, oltre alle citazioni erudite e agli aneddoti salaci, si ritrovano perfino – allo scopo di approfondire i temi della narrazione principale – le riproduzioni di interi articoli già pubblicati altrove dall'autore, come nel caso della *Storia naturale del merluzzo* o de *L'oste dai sette volti*. Su questo aspetto cfr. Clerici 2005, p. 14.

con un'agilità di passo e una freschezza di tratto difficilmente tollerabili nella monumentalità cittadina: «vituperammo nel cuore il metropolitano» (p. 126), come scrive sdegnato per un ingorgo del traffico di Roma. Ecco allora l'elezione, per il titolo del volume, dell'aggettivo *errante*, che sa di cavalieri medievali e che risuona di echi petrarcheschi: anche in questo si conferma lo stile del nostro. Purtroppo, sulla scorta del Tommaseo, dovremmo considerare come l'erranza rappresenti un moto che «non sia o non paia diretto ad un punto». La libertà che Monelli si prende nello stabilire dove andare e che Capatti definisce un andirivieni ozioso-curioso, un «fare del turismo senza Baedeker [sic] e senza soste obbligate» (p. 119) è, in effetti, una libertà vigilata. Le apparenti divagazioni di Monelli, condite dalla sua *allure* di perdigiorno estivo, stagione durante la quale si snoda l'itinerario, si appoggiano su un'imbastitura che ha, eccome, le sue mete obbligate: si pensi al ruolo di primo piano rivestito dal Piemonte e dai suoi vini (si rammenti che la *Gazzetta del Popolo* era di Torino); si considerino le visite a trattorie celeberrime e citatissime come *Alfredo* a Roma o il *Pappagallo* a Bologna; si notino le descrizioni, certo non di passaggio, di cibi ormai entrati nel circuito turistico come la pizza napoletana o la bistecca fiorentina. Da tutto questo si ricava che Monelli sapeva benissimo dove sarebbe andato a parare e dove anche no, come si può notare dalla mancanza di riferimenti a intere regioni come la Sardegna e la Calabria, per le quali la visita poteva ancora consistere in un'avventura, ma anche come le Marche le quali, al contrario, già il Baedeker del 1909 indicava come imprescindibili per la conoscenza dell'Italia. Ancora una volta, quindi, il classico percorso del Grand Tour rappresenta la matrice eletta per disegnare un viaggio lungo lo stivale, ovviamente con tutte le avvertenze di cui si è fatto cenno: trattasi questo di un percorso di massima che Monelli reinterpreta e integra a modo suo, preferendo deviare dalla strada principale senza però allontanarsene troppo.

In ogni caso la libertà che Monelli si prende è sufficiente per consentirgli di entrare in contatto con un patrimonio di prodotti e di preparazioni che risulta ancora pressoché sconosciuto agli italiani intesi come nazione, non come una somma di particolarismi locali. Da questo punto di vista la ripartizione della materia su base regionale, adottata dalla *Guida* del TCI ma inaugurata da Vittorio Agnetti con *La nuova cucina delle specialità regionali* del 1909, è la medesima matrice seguita da Monelli che contribuisce, in tal modo, a rafforzare un'ambiguità tutt'oggi perdurante tra il concetto di "regione" intesa come ripartizione amministrativa dello Stato e "regione" in quanto entità culturale storicamente fondata. Come ha osservato Massimo Montanari:

La 'cucina delle regioni' è un'invenzione che risponde a esigenze politiche, commerciali, turistiche. Non culturali. In un'ottica più propriamente culturale sarebbe opportuno riferirsi a cucine 'locali', 'territoriali', 'cittadine'. E poi al circuito nazionale che le integra, secondo il modello più volte evocato della *rete*. La dimensione intermedia della regione ingabbia la realtà storica entro confini artificiali, creando equivoci e fraintendimenti. Ma è stata quella la linea vincente, perché più semplice da gestire, più facile da comunicare (Montanari 2010, p. 80).

Tanto forzata è la tassonomia regionale quanto artificiosa la sua sintesi in quell'immagine sciovinistica del nazionalismo italico così cara al regime. Nemmeno a questa operazione si sottrae Monelli dedicandole, lungo il suo viaggio, un emblematico capitolo intitolato "Riposo dalla cucina regionale" ove, nell'ambientazione di una delle città nuove volute dal Duce, Sabaudia - «un manifesto pubblicitario che era però costato un mucchio di soldi» (Pennacchi 2009, p. 202) - il nostro autore riferisce di un pranzo nel quale, come in un'adunata, si passa in rassegna il meglio del Bel Paese: tagliatelle alla bolognese, pesce alla veneta, pollastrino alla romana, gelati siciliani; servizio a cura di un garzone napoletano e accompagnamento di vini piemontesi. Siamo, in pratica, alle prove generali di quel "villaggio rustico" che verrà allestito al Circo Massimo nel maggio del 1938 in occasione della *Prima mostra nazionale del dopolavoro*⁹ e nel quale saranno ospitate sette trattorie tipiche regionali, configurandosi come «uno dei primi esempi di kitsch gastronomico pastorale» (Dickie 2009, p. 308). Eppure, malgrado questo devoto allineamento su una politica gastronomica che cerca di conciliare forzatamente ruralismo e statalismo, Monelli indovina alla fine del suo libro una pagina lucidissima sulle prospettive della cucina italiana, destinata ad un grande successo a patto di credere un poco di più in sé stessa:

Ma è necessario che di quest'arte abbiamo più orgoglio e più coraggio. E per cominciare sarebbe ora che si bandisse dai lussuosi alberghi italiani quella cosiddetta cucina francese che v'intristisce; che non ha nulla dell'eccellente cucina regionale francese, e non fa che presentare sotto nomi francesi un'insipida e monotona internazionalità. Nulla è più sconcertante, scorrendo la lista dei pasti fissi dei nostri grandi alberghi, del vedere sei volte la settimana offerto un pollo arrosto, sempre quello pur sotto mutati nomi, e una sogliola frita, sempre quella, con tanta varietà di carni e di pesci e di confezioni che abbiamo; l'uno e l'altra immancabilmente preceduti da una brodaglietta senza sapore e

⁹ Al proposito cfr. il *Giornale Luce* B1311 del 25/05/1938, nel quale si vede Mussolini che inaugura e passa in rassegna la mostra soffermandosi anche nella zona dei ristoranti tipici: <http://www.youtube.com/watch?v=oRkFhStt4yg>.

senza vigore, vacua, languida, anemica. Tutta la nostra cucina regionale è degna di salire le scale dei grandi ostelli, se rivestita e adornata un po' da un bravo cuoco, orgoglioso del suo mestiere (Monelli 1935, pp. 219-220).

Bisognerà attendere la fine degli anni Cinquanta per vedere crescere in Italia una grande cucina in grado di contrastare la *Grande Cuisine* internazionale di Escoffier e Pellaprat. E, guardacaso, saranno proprio due ristoratori di provincia, bravi e orgogliosi del proprio mestiere, i Cantarelli di Samboseto in provincia di Parma, a porre le basi della moderna cucina regionale in grado di conciliare tradizione e innovazione (Salarelli 2011).

Tuttavia, al di là di un'illuminazione improvvisa come questa, il volume di Monelli, nella sua continua polemica antimoderna, nell'ostentato nazionalismo, nella sua contrarietà al turismo di massa si inserisce in pieno nella dimensione culturale della letteratura gastronomica degli anni Trenta «il cui *background* culturale è schiettamente piccolo borghese» (Meldini 1988, p. 455).

Ma allora, se non è nella scelta dell'argomento gastronomico e nemmeno nel suo modo di intenderlo in forma geografica – entrambi parte di un disegno politico sfortunatamente ben più ambizioso – dove sta la novità dell'errabondo ghiottone? La novità è tutta nel significante, nella penna impareggiabile che Monelli mette a disposizione della causa delineando, non per primo, ma con lui in modo definitivo, i caratteri di un vero genere letterario: il “reportage culinario”, a cui si accosteranno nel dopoguerra nomi illustri: Mario Soldati, Luigi Veronelli, Gianni Brera, Vincenzo Buonassisi, così per citare i più noti. La ricerca di una forma narrativa adeguata al suo ruolo di viaggiatore e mentore, una forma nuova che non fosse succube dell'accademia delle belle lettere, fu un obiettivo costantemente perseguito da Monelli, senza esserne mai appieno soddisfatto. L'esponente di questo nuovo genere doveva essere uno

scrittore con fantasia, ma non d'invenzione; devoto alla lingua e allo stile, ma non schiavo delle tradizioni, dei modelli, dei luoghi comuni; curioso non di sé o delle sue reazioni, ma delle folle, dei luoghi, dei cieli; [...] che non inventa casi eleganti, ma scopre la realtà; che scrive magari in prima persona, ma pensa in terza; tutt'al contrario del romanziere che scrive in terza persona ma pensa e opina e argomenta soltanto egocentricamente (Monelli, 1930, p. 349).

Ebbene, uno degli esiti migliori di questa ricerca stilistica si rivela proprio // *ghiottone errante* nel quale la ricchezza di spunti offerti dalla materia gastronomica è sempre ricondotta nell'alveo di una prodigiosa abilità descrittiva intonata su un

registro di eleganza che raramente scade nel lezioso, semmai talora, come avvertiva Montanelli, nel forbito (Montanelli, 1967, p. 594).

Tanto per capirci, facciamo un esempio.

Tra le tappe del percorso di Monelli una è legata alla propria geografia sentimentale: si tratta del ritorno alle colline modenesi che lo hanno visto nascere. L'occasione è buona per magnificare un cibo tipico di quelle parti ma diffuso e conosciuto con diversi nomi in tutta l'Emilia, vale a dire la *crescenta* che i modenesi di città chiamano gnocco fritto. Scorrendo la *Guida* del TCI, si può notare come questa preparazione venga menzionata di sfuggita con un cenno relativo al territorio bolognese¹⁰ e un altro, simile, per la provincia reggiana. Nulla per Modena. Ecco invece come Monelli presenta tale prelibatezza:

Qui l'arzdora con mani nocchierute, use al rastrello e alla falce, castiga la poltiglia d'acqua e fior di farina, le dà di gran manate con la parte inferiore della palma, spampana e raccoglie a volta a volta il gnocco sulla spianadora; e dice: «*La crescenta se non si lavora con i man an l'è brisa bona*». Ci ha messo il sale; niente burro per non farla troppo delicata. Il marito intanto ha acceso un fuoco di sterpi, frizzante e strepitante; e la ragazza ha versato nella padella olio e strutto. Ora l'arzdora ha diviso il gnocco in pezzi più piccoli, ciascuno lo ha spianato con la cannella fino a farne una pagina – lo ha già detto il poeta – grande come la luna. Ma qui nel Modenese non la si colloca sulla pietra arroventata; si frigge; e con molta arte la vecchia fa scivolare il disco nella padella; e subito il disco è invaso dall'olio cotto e dallo strutto, s'inturgida di vesciche che la donna sgonfia con una forchetta, tenendo con una manopola il manico della padella (Monelli 1935, pp. 70, 72).

Siamo di fronte a una vera e propria scena di genere, degna di essere paragonata a un quadro del Longhi o del Traversi. Ha osservato Capatti che la tendenza di Monelli è quella di creare un vero e proprio "teatro gastronomico" nel quale i sapori dei cibi e delle bevande diventano parte di una sinestesia molto più complessa, fatta di ambienti, di commensali, di conversazioni ma, soprattutto, animata dai veri protagonisti del viaggio: una popolazione di osti, ristoratori, cuochi, massaie, vignaiuoli che traducono qualsiasi digressione metafisica sulla gastronomia in parole sapide, sostanziose. Di questo approccio Monelli è debitore dichiarato verso Hans Barth¹¹ il quale, nella sua opera *Osteria: guida spirituale alle osterie*

¹⁰ «Le *crescenti*, fritto di pasta preparata con farina ed acqua, cui si uniscono un po' di latte e un po' di strutto od olio», p. 209.

¹¹ Hans Barth (1862-1928) fu uno scrittore e giornalista tedesco, nativo di Stoccarda, che conobbe l'Italia stabilendosi a Roma come corrispondente del *Berliner Tageblatt*. Pubblicò una serie di saggi

italiane da Verona a Capri, per primo offre una serie di spaccati di vita vissuta ai tavoli delle taverne e delle trattorie, locali che il giornalista tedesco visita sempre prestando occhio e orecchio ai gestori, vero spirito dei rispettivi palcoscenici.



Fig. 3: Una delle vignette di Novello contenute nel libro (particolare).

Ma, a differenza del periodare a tratti pomposo del suo predecessore, la mano di Monelli scorre via più rapida e sorridente, più furba – in una parola – nel solleticare il lettore verso la prossima tappa, la prossima pietanza e, certamente, verso il prossimo incontro. Nella congrega dei personaggi monelliani emergono, com'è ovvio, alcuni primattori: come il Troja, oste fiorentino dagli avambracci a tenaglia che spacca in un sol colpo il pollo davanti ai commensali allibiti, o come Pavlòn, una specie di orco modenese che, dopo uno svenimento dovuto a un'abbuffata pantagruelica si risveglia d'improvviso e chiede: «*ajè quèl da*

biografici su personaggi del suo tempo (da papa Leone XIII a Crispi) e poi, nel 1908 in versione tedesca (J. Hoffmann, Stuttgart) e nel 1909 in quella italiana (E. Voghera, Roma), il volume *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, con prefazione di Gabriele D'Annunzio. Monelli scrive: «viaggiamo solo con l'eccellente *Guida gastronomica* del Touring, e con *Osteria* di Hans Barth: il bibace tedesco, cui convertirono alla latinità non i monumenti, non il clima, non le donne, ma le osterie» (Monelli, 1935, p. 138).

*magnèr?»¹². Al di là di questi vertici, il viaggio è tutto un susseguirsi di scene che animano in modo incessante le pagine del libro, immortalate di quando in quando dalla matita nervosa dell'inappetente Novello – «un Sancio Pancia magro e dispeptico, che odia il vino e il pasto» (Monelli 2005, p. 73) – mentre al contrario Monelli è vero *ghiotto*, si diverte e si compiace di ciò che assaggia e, quindi, ne scrive con gusto: la sua, come osserva Luca Clerici, è “prosa saporita”, o meglio ancora «prosa piena di sughi e degli odori di una buona cucina, e insieme capricciosa, paradossale, umoristica e dotta» (Piovene 1999, p. 265).*

Per il lettore che desideri approfondire l'aspetto linguistico dell'opera di Monelli rimandiamo senz'altro all'ottimo saggio di Clerici; ci basti, in questa sede, riprendere una sua osservazione riguardo un aspetto paratestuale de *Il ghiottone errante* null'affatto secondario, vale a dire la presenza, fin dalla prima edizione, di un *Indice dei luoghi, dei cibi, delle bevande, delle osterie e dei ghiottoni notabili* che rende il libro consultabile in modo puntuale e analitico per chi voglia ritrovare un passo specifico in alternativa al percorso di lettura lineare; uno strumento che Monelli utilizzerà anche nella sua guida ai vini (Monelli 1963), un testo con intenti ancor più palesemente pedagogici rispetto a *Il ghiottone*. In virtù di questo indice, osserva Clerici, il volume «assimila molte caratteristiche proprie delle guide» (Clerici 2005, p. 14) e tuttavia, aggiungiamo noi, *Il ghiottone* non è e non ambisce a essere una guida nel senso tradizionale del termine: l'unico modo con cui Monelli sa prendere per mano il viaggiatore non consiste nel fornirgli recapiti di ristoranti o nel dispensare patenti d'eccellenza ai cuochi ma, invece, nel suggerire al lettore un'interpretazione del territorio attraverso quella specifica forma di cultura materiale che è la gastronomia. Insomma: non una guida, ma una *moral guidance*.

L'autore

È ricercatore presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma ove insegna “Sistemi di elaborazione dell'informazione” presso il Corso di laurea in Beni Artistici, Teatrali, Cinematografici e dei Nuovi Media.

Ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento di Fisica “A. Volta” dell'Università di Pavia e il CERN (Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire - Genève, CH).

Le sue aree principali di ricerca sono:

- a) la documentazione in formato digitale e il rapporto tra biblioteconomia, società e nuove tecnologie;
- b) la storia della cultura e della gastronomia della valle del Po.

¹² «C'è qualcosa da mangiare?».

Commenta Barbolini: «Nella devozione rablesiana al cibo di Pavlòn c'è qualcosa di grandioso e allo stesso tempo di spaventoso. Gli eccessi maccheronici, ma anche zamponici e cotechinici, del grandissimo desco padano sembrano proclamare attraverso il trionfo del ventre un disperato attaccamento alla vita, con tutti i suoi piaceri (compresi quelli del sesso, così spesso legati ai rituali del cibo). Eppure c'è un feroce controcanto d'autodistruzione in questo vivere per mangiare che diventa, alla lunga, un mangiare per morire, quasi a voler dare scacco alla morte giocandola d'anticipo, sostituendone le scheletriche fattezze con un'immagine obesa di materna abbondanza» (Barbolini 2004, p. 201).

È membro dei comitati scientifici dei periodici "Culture del testo e del documento", "Ricerche di S/Confine", "JLIS.it – Italian Journal of Library and Information Science", "AIB Studi".
Già collaboratore dei quotidiani "Il Tempo" e "Italia oggi", scrive per il periodico "MenSA - Culture e piaceri della tavola".

Web: <http://salarelli.altervista.org/>
e-mail: alberto.salarelli@unipr.it

Riferimenti bibliografici

- Agnetti, V 1910, *La nuova cucina delle specialità regionali*, Soc. Ed. Milanese, Milano.
- Aime, M & Papotti, D 2012, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo*, Einaudi, Torino.
- Antinucci, F 2011, *L'algoritmo al potere. Vita quotidiana ai tempi di Google*, Laterza, Roma-Bari.
- Barbolini, R 2004, *Magical Mystery Tour. Da Pico della Mirandola a Ligabue*, Aliberti, Reggio Emilia.
- Bardelli, D 2004, *L'Italia viaggia: il Touring club, la nazione e la modernità*, Bulzoni, Roma.
- Barth, H 1909, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, E. Voghera, Roma.
- Buffon, G-L 1802, *Histoire naturelle: classée par ordres, genres et espèces, d'après le système de Linnée*, vol. 3, Deterville, Paris.
- Campanini, A 2011, 'De l'hymne au territoire à l'apologie des terroirs. Une brève histoire des inventaires culinaires italiens depuis l'Unification (1861)', *Food and History*, vol. 9, n. 2, pp. 153-172.
- Capatti, A 1998, 'Lingua, regioni e gastronomia dall'Unità alla seconda guerra mondiale', in *Storia d'Italia. Annali 13: L'alimentazione*, a cura di A. Capatti, A. De Bernardi e A. Varni, Einaudi, Torino, pp. 753-801.
- Capatti, A 2000, *L'osteria nuova: una storia italiana del XX secolo*, Slow food, Bra.
- Capatti, A 2003, 'Il Buon Paese', in *Guida gastronomica d'Italia*, fascicolo allegato alla copia anastatica dell'edizione del 1931, Touring Club Italiano, Milano, pp. 6-31.
- Cattaneo, G 1984, 'L'inviato col monocolo', *La Repubblica*, 20 novembre, p. 25.
- Chossat, V & Gergaud, O 2003, 'Expert opinion and gastronomy: the recipe for success', *Journal of Cultural Economics*, vol. 27, pp. 127-141.
- Clerici, L 2005, 'L'espressionismo gastronomico di un "vecchio soldato"', in P. Monelli, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, a cura di L. Clerici, Touring Club Italiano, Milano, pp. 7-18.
- Contorbias, F 2009, 'Introduzione', in *Giornalismo italiano*, III (1939-1968), a cura di F. Contorbias, Milano, Mondadori, Milano, pp. XI-LXVII.
- Dickie, J 2009, *Con gusto. Storia degli italiani a tavola*, Laterza, Roma-Bari.
- Genette, G 1989, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino.
- Guida gastronomica d'Italia* 1931, Touring Club Italiano, Milano.
- Jacini, S 1976, *I risultati della Inchiesta Agraria. Relazione pubblicata negli Atti della Giunta per la Inchiesta Agraria (1884)*, Einaudi, Torino.

- Marescalchi, A 1931, 'Prefazione', in *Guida gastronomica d'Italia*, Touring Club Italiano, Milano, pp. 3-8.
- Marcucci, E 2005, *Giornalisti grandi firme: l'età del mito*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Meldini, P 1988, 'A tavola e in cucina', in *La famiglia italiana dall'Ottocento a oggi*, a cura di P. Melograni, Laterza, Roma-Bari, pp. 417-463.
- Monelli, P 1930, *Questo mestieraccio*, Treves, Milano.
- Monelli, P 1935, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, Treves, Milano
- Monelli, P 1963, *O.P. ossia il vero bevitore*, Longanesi, Milano.
- Monelli, P 2005, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia*, a cura di L. Clerici, Touring Club Italiano, Milano.
- Montanari, M 2010, *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari.
- Montanelli, I 1967, *Gli incontri*, Rizzoli, Milano.
- Montanelli, I 1997, 'Ricordare Paolo Monelli, cronista galantuomo', *Corriere della sera*, 13 settembre, p. 41.
- Mumford, L 1970, *The pentagon of power*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- Paolini, D 2005, *Il mestiere del gastronomo*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Pennacchi, A 2009, *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*, Laterza, Roma-Bari.
- Piovene, G 1999, *Viaggio in Italia*, Baldini&Castoldi, Milano.
- Portincasa, A 2008, 'Il Touring Club Italiano e la Guida Gastronomica d'Italia. Creazione, circolazione del modello e tracce della sua evoluzione (1931-1984)', *Food and History*, vol. 6, n. 1, pp. 83-116.
- Salarelli, A 2011, 'Là nella valle c'è un'osteria: ripartire dalla lezione di Peppino Cantarelli', in *Cosa intendiamo per Food Valley?*, atti del convegno "First Parma Food Valley Symposium" a cura di C. Quintelli, Festival Architettura Edizioni, Parma, pp. 43-47.
- Trevi, E 1993, 'Paolo Monelli' in *Enciclopedia italiana di scienze lettere ed arti: 1979-1992*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, vol. 4 (It-O), p. 534.
- Zanetti, G 2011, 'Paolo Monelli' in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, vol. 75 (Miranda-Montano), pp. 619-625.



Roberta Gandolfi

Quando il teatro si mise in cammino. Il viaggio di Peter Brook e del Centre International de Recherches Théâtrales negli anni Settanta, in compagnia del poema persiano // verbo degli uccelli^{*}



Abstract

La dimensione del viaggio in zone altre del mondo acquistò particolare intensità e pregnanza per le compagnie teatrali occidentali degli anni Sessanta e Settanta: qui si ricostruisce in dettaglio uno di questi percorsi, il nomadismo dell'*ensemble* di Peter Brook in Africa, in Medio Oriente e nelle Americhe, discutendone le valenze in termini di ricerca teatrale e drammaturgica. Si esplora e si interroga in particolare l'uso della epopea sufi di Farid od-Din 'Attar come *testo-incontro*, atto a favorire la costruzione di comuni immaginari simbolici con vari pubblici e a sviluppare originali forme di training attorico.

Travelling outside and beyond the western world became a significant practice for many young theatre companies during the Sixties and the Seventies. This essay affords a critical reconstruction of one of these itineraries, the trip that Peter Brook's *ensemble* undertook through Africa, Middle East and the Americas: which dimensions of theatrical and dramaturgical experimentation it involved? I focus in particular on the use of di Farid od-Din 'Attar's sufi poem as a fulcrum to grow common imagery between the actors and its different publics, and to develop original training methods for the actors.



Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in Occidente, molte pratiche artistiche si dislocarono oltre gli spazi tradizionalmente deputati alla fruizione estetica, uscirono polemicamente dalle gallerie, dai musei, dagli edifici teatrali, alla ricerca di pubblici diversi e di vitali prassi di intervento che riconnettessero l'arte alla vita.

Fra gli impulsi che spinsero gli attori e le compagnie teatrali fuori dai teatri vi fu l'esplorazione degli spazi aperti, per riconquistare «l'esperienza dello spazio vissuto

^{*} Un ringraziamento particolare va a Nina Soufi, braccio destro di Peter Brook, per avermi accolto in modo generoso e competente al Théâtre de Bouffes du Nord a Parigi, aprendomi le porte dell'archivio per gli approfondimenti relativi a questa mia indagine. Per quanto concerne i crediti fotografici l'autrice è a disposizione degli eventuali aventi diritto con i quali, nonostante le ricerche eseguite, non è stato possibile comunicare.

e le dimensioni dell'aperto e del paesaggio» (Careri 2006, p. 88). Nacquero negli Stati Uniti le pratiche dell'*environmental theatre*, o teatro ambientale come è stato tradotto in italiano, che furono storicamente parallele agli sviluppi della *land art* e avevano, come quest'ultima, il carattere dell'installazione: installazioni performative dentro a ambienti urbani, spazi relazionali, architetture di città e di periferia (Schechner 1968, pp. 21-72).

Ma l'uscita dai teatri fu condotta anche in direzioni diverse rispetto alla performance ambientale del nuovo teatro americano: penso a tutte quelle compagnie che si misero in cammino, concreto (nomadismo) e artistico/spirituale (forme di scambio, baratto, condivisione e ibridazione con culture altre, la ricerca utopica di una sintonia con l'universo-mondo a partire dai linguaggi del teatro) e che assunsero nel proprio orizzonte etico e artistico l'erranza e anche il perdersi, il valore e l'urgenza del mettersi in viaggio. La prospettiva dell'erranza, del nomadismo, del viaggio, ci permette di abbracciare con sguardo unificante esperienze diverse della sperimentazione teatrale di quei decenni. I teatri che si misero in cammino avevano in comune un filo prezioso, la ricerca di nuove ritualità, e misero in gioco la dimensione evenemenziale del teatro come catalizzatore di incontri e attivatore di comunità provvisorie, valorizzando il carattere processuale e dinamico del fare teatrale a discapito del teatro pensato come rappresentazione e prodotto (Mango 2003, 'fuga dal teatro', pp. 94-111). A un livello pragmatico i teatri in cammino seguirono un procedere etnografico, lo sperimentare sul campo, sia in chiave di indagine sul locale, come tutto il ciclo del Teatro Vagante di Scabia, sia come ricerca antropologicamente orientata del bios del teatro e dell'azione performativa, come il Teatro delle Sorgenti di Grotowski, i baratti dell'Odin Teatret in sud Italia e gli anni di nomadismo extra-europeo dell'*ensemble* di Peter Brook. Tali percorsi sperimentarono tutti in qualche modo dimensioni di ecologia del teatro (Marranca 2006, pp. 227-234), perché il nomadismo portò a un ripensamento sul campo delle interazioni fra performance, spazio e spettatori, e entrarono in gioco interrogativi riguardanti il senso del luogo e lo spazio-tempo del teatro e ricerche orientate verso una ecologia della comunicazione teatrale.

Qui di seguito ricostruisco in particolare uno di questi percorsi, l'ultimo sopra citato: il periodo di nomadismo extra-europeo dell'*ensemble* di Peter Brook in Iran, nell'Africa sub-sahariana e nelle Americhe (1971-1973). La ricostruzione storiografica corre parallela ad altre già effettuate (Hunt 1995, pp. 174-190 e pp. 191-201, e Williams 1992, pp. 165-238) ma oltre che appoggiarsi ad esse torna alle fonti (il racconto di viaggio pubblicato da John Heilpern nel 1977, i documenti filmici) per adottare una prospettiva particolare: evidenziare l'intreccio fra il viaggio concreto in terre lontane e il testo narrativo che l'*ensemble* scelse a compagno di strada,

l'epopea sufi di Farid od-Din 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, che racconta un mistico viaggio interiore. Questo classico poema persiano affiancò il nomadismo del gruppo, ispirò il suo *training* e fornì motivi narrativi alle tante improvvisazioni proposte alle comunità incontrate: funzionò da *testo-incontro* perché venne usato in maniera processuale, anche esso dinamizzato, in cammino. Tale prospettiva spinge a prolungare il discorso fino al 1979, quando il poema di 'Attar, accantonato per qualche anno dalla compagnia, fu recuperato, fissato in una classica riduzione drammatica, tradotto in spettacolo. *La Conférence des oiseaux* debuttò al festival di Avigone per poi trasferirsi a Parigi alle Bouffes du Nord: fu uno spettacolo felice e fortunato, che vibrava dell'autenticità di un'esperienza radicata nella biografia dell'*ensemble*.

Il racconto di questo percorso artistico, nelle sue peripezie e metamorfosi lungo un decennio, mira a mettere a fuoco quell'alternanza fluida fra forma aperta e chiusa, che da più parti viene indicata come caratteristica della pratica registica di Brook, ma che è anche emblematica delle progettualità artistiche di quel periodo storico. Il movimento fluido fra opera e flusso (Eco 1998) ha caratterizzato infatti tutta una generazione teatrale ed è passato in eredità alle pratiche performative odierne, continuando a esser tratto distintivo del teatro postdrammatico anche nel nuovo millennio.

La fase del nomadismo (1971-1973)

Il Centre International de Recherches Théâtrales (d'ora in poi CIRT), fondato a Parigi nel 1970, scommise sul sincretismo culturale come punto di partenza del proprio lavoro. Brook selezionò giovani attori e attrici di svariata provenienza e formazione, accomunati dal desiderio di oltrepassare la routine professionale: fra quelli che sarebbero rimasti più a lungo erano sua moglie Natasha Perry, Bruce Myers e Helen Mirren, che provenivano come lui dai vertici del teatro di prosa inglese, il giapponese Yoshi Oida, già da un po' suo compagno di strada e fondamentale nell'aprire il gruppo alle tecniche espressive dei teatri asiatici, e Malick Bowens, un attore del Teatro Nazionale del Mali che era stata presentato a Brook da Grotowski. All'inizio vi era anche un gruppetto di giovani statunitensi provenienti dalle scene dell'off-off Broadway, dal Cafè La Mama di Hellen Stewart, fra i quali Andreas Katsulas e la compositrice Liz Swadows. Questo *ensemble* era dunque sincretico non solo per la provenienza culturale e linguistica ma anche per bagaglio teatrale, raccogliendo alcune delle più intense esperienze del teatro di ricerca e della scena istituzionale degli anni Sessanta. In un mondo appena uscito dal colonialismo e dalle

guerre di liberazione e d'indipendenza, il regista e i suoi compagni partirono verso l'Iran, poi verso l' Africa e le Americhe, alla ricerca del grado zero del teatro, con grande fiducia nella sua potenzialità transculturale e nutriti della convinzione umanista che l'arte possa in qualche modo trascendere i conflitti ideologici e politici e le terribili tragedie di sfruttamento e violenza e che, viceversa, sia possibile usare artisticamente «il mondo come apriscatole», come Brook scrisse nel 1973, in un bilancio a caldo di quegli anni di nomadismo:

l'uomo è più di quanto lo possa caratterizzare la propria cultura: le influenze culturali vanno ben oltre il modo di vestire e tuttavia esse sono ancora soltanto abiti a cui una forza sconosciuta dà corpo. Ogni cultura esprime una diversa pagina dell'atlante interiore, ma la verità umana completa è globale, e il teatro è il luogo in cui il puzzle si può ricomporre. Negli ultimi anni ho cercato di usare il mondo come apriscatole; ho cercato il modo di lasciare che suoni, forme e atteggiamenti culturali, caratteristici delle diverse parti del mondo, agissero sull'organismo degli attori proprio come un ruolo importante può spingerli ad andare oltre le loro apparenti possibilità (Brook 1997, p. 119).

Nel bel libro dato alle stampe in precedenza, *The Empty Space* (1968), Brook aveva tracciato per il teatro quattro opzioni possibili, altrettanti punti cardinali: la prima, il teatro mortale, indicava una via negativa, la patina di noia che percepiamo troppo spesso e con ragione quando il teatro si propone come routine e repertorio, come operazione di cultura museale e senz'anima; l'ultima, il teatro immediato, esprimeva la direzione di ricerca sulla quale il regista avrebbe speso tutti i decenni a venire: un teatro energico e vivente, in piena salute, capace di entrare in comunicazione diretta con i suoi spettatori e di transitare con scioltezza fra il ruvido (*rough*) e il sacro (*sacred*). Con questi termini Brook riconfigurava le altre due istanze complementari della teatralità: il ruvido, ossia il *coté* popolare del teatro, la vocazione a rispecchiare comicamente e criticamente il mondo e gli uomini e le loro forme di convivenza, in forma di commedia e burla, di farsa e satira; il sacro, ossia la vocazione rituale del teatro a fungere da tramite per l'invisibile, verso il bisogno universale di spiritualità e alterità.

Il verbo degli uccelli, che Brook scelse a compagno di viaggio per i primi anni di vita del CIRT, è un'epopea che sta dal lato del sacro. Il persiano Farid od-Din 'Attar è uno dei più celebrati poeti del sufismo, l'antica tradizione mistica che ricerca un contatto diretto e personale con una realtà superiore; il suo testo in rima racconta un viaggio di tutti gli uccelli, che si liberano faticosamente e progressivamente dei pesi e

dei legami del mondo e della vita terrena, alla ricerca di Simorg, il loro Re nascosto. Lo troveranno, dopo lunghe peripezie, dentro di sé. Gli uccelli sono simbolo trasparente dell'anima alla ricerca di Dio:

la simbologia del volo, dai miti dell'antica religione iranica sino alle moderne metafore aviatorie del romanziere americano Richard Bach, ha sempre segnalato il bisogno umano di liberazione dai lacci della materia e dai vincoli dell'umana complessione, l'aspirazione dell'anima a viaggiare verso la patria celeste. L'immagine del volo è certamente depositata nel profondo dell'animo umano, appartiene al suo patrimonio di visioni archetipali.[...] Alla simbologia del volo si affianca nella tradizione islamica una simbologia associata al canto degli uccelli. La loro lingua [...] viene intesa come lingua altra rispetto a quella umana, e non a caso in tutta la poesia mistica araba e persiana diventa cifra del linguaggio esoterico, di una lingua del cuore, di un codice di comunicazione con il sovrasensibile (Saccone 1999, pp. 376-377 e p. 378).

Il verbo degli uccelli rimanda così, in prima battuta, alla marcata istanza spirituale che nutrì la compagnia errante del CIRT. Il racconto del vulnerabile percorso di trasformazione degli uccelli, del cammino collettivo verso l'ignoto all'insegna dell'abbandono delle certezze e consuetudini di vita, funzionava da specchio e metafora del loro viaggio nelle terre extraeuropee, alla ricerca delle possibilità universali della propria arte. «Molti degli elementi comici e dolorosi della storia assomigliavano molto a quanto stavamo vivendo noi in quel periodo, perché il viaggio era un impietoso spogliarsi delle proprie maschere e difese», ha ricordato il regista, evocando quel *disimparare* che fu una direzione di marcia esplorata dal Centro negli anni del suo nomadismo (Brook 2001, p. 176).

Nel dicembre del 1972, dopo il viaggio in Iran, Brook e i suoi compagni partirono per tre mesi nell'Africa sub-sahariana. Percorsero in Land Rover 8000 miglia attraverso il deserto, accampandosi nei villaggi delle oasi dell'Algeria, del Mali, della Nigeria e del Niger, alla ricerca di contatti e interazioni fra la cultura della loro micro-comunità teatrale e quelle del posto, lungo direzioni di marcia che possiamo oggi concettualizzare, come ci suggerisce Raimondo Guarino, appoggiandoci alla riflessione antropologica contemporanea dedicata alle "zone di contatto" (Clifford 1999), da intendersi come «sedi di interpretazione reciproca, di autorappresentazione e di esposizione delle identità collettive e condensazione delle tecniche e degli stili di vita» (Guarino 2008, p. 22).

Così Brook:

Quando arrivavamo in un villaggio parlavamo con il capo e servendoci di un interprete, che di solito era un ragazzino, spiegavo in poche parole che un gruppo di persone provenienti da varie parti del mondo si era messo in viaggio per scoprire se, grazie a una particolare forma chiamata teatro e senza una lingua comune, fosse possibile stabilire un contatto umano. Questo discorso fu compreso dovunque andassimo senza bisogno di ulteriori spiegazioni. [...] Penso che il gruppo avesse trovato la giusta semplicità per avvicinarsi alla gente in modo umano. Non si può andare da nessuna parte facendo finta di essere diversi da quello che si è. Eravamo partiti con tutta l'attrezzatura necessaria per una spedizione di questo genere e non volevamo dare a intendere di essere un gruppo che girava l'Africa a piedi o che viveva esattamente nelle stesse condizioni umane in cui viveva la gente per cui recitavamo. Era evidente che non era così. [...] Ma che alcuni stranieri arrivassero portando con sé quello che di solito si considera parte del loro naturale modo di vivere – automobili, apparecchiature elettriche e simili - non sorprende nessuno (Brook 1999, pp. 111-112).

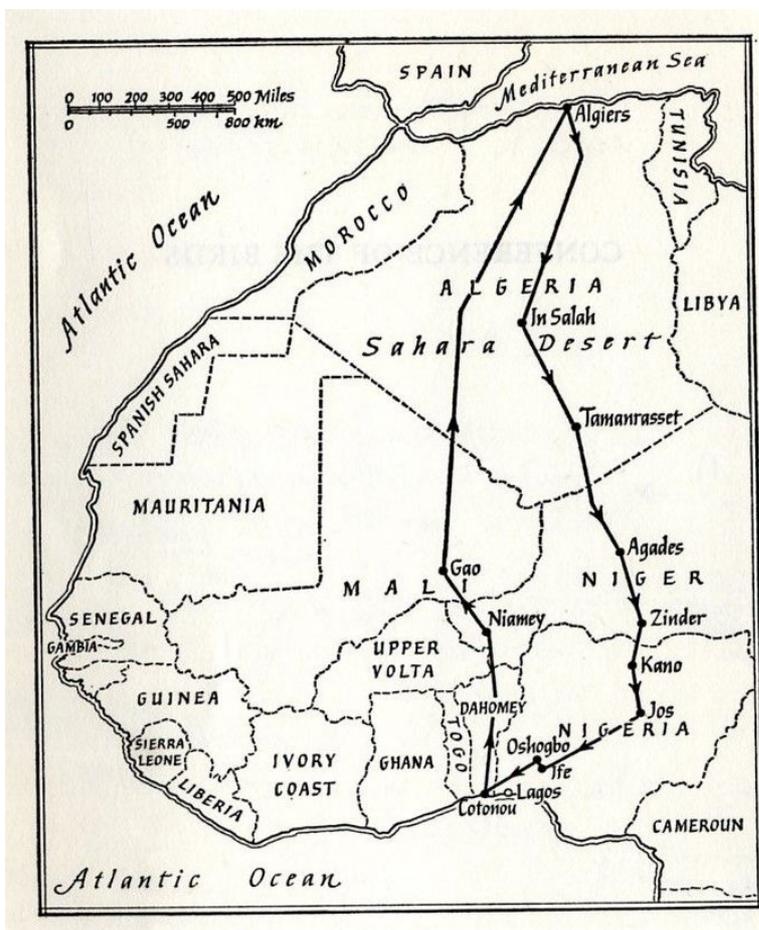


Fig. 1: Mappa del viaggio del CIRT attraverso l'Africa sub-sahariana (da Heilpern 1977).

Il regista e i suoi compagni misero in gioco il massimo grado possibile di ascolto e ricettività verso i compagni, verso i loro pubblici, verso gli ambienti attraversati; misero alla prova, incontro per incontro, i loro modi di operare nella ricerca delle sintonie e vibrazioni possibili con comunità umane di altra lingua e non abituate ai codici della comunicazione teatrale occidentale. Gettarono così le basi di quel teatro 'delle forme semplici' (Banu 1992) di cui il CIRT divenne maestro riconosciuto nei decenni successivi. Li accompagnava un giovane scrittore americano, John Heilpern, che venne coinvolto nell'impresa col compito di redigere un diario di viaggio: fu pubblicato qualche anno dopo, nel 1977, e evocava fin dal titolo - *Conference of the Birds. The story of Peter Brook in Africa* - la centralità che ebbe l'epopea sufi nel bagaglio della compagnia.

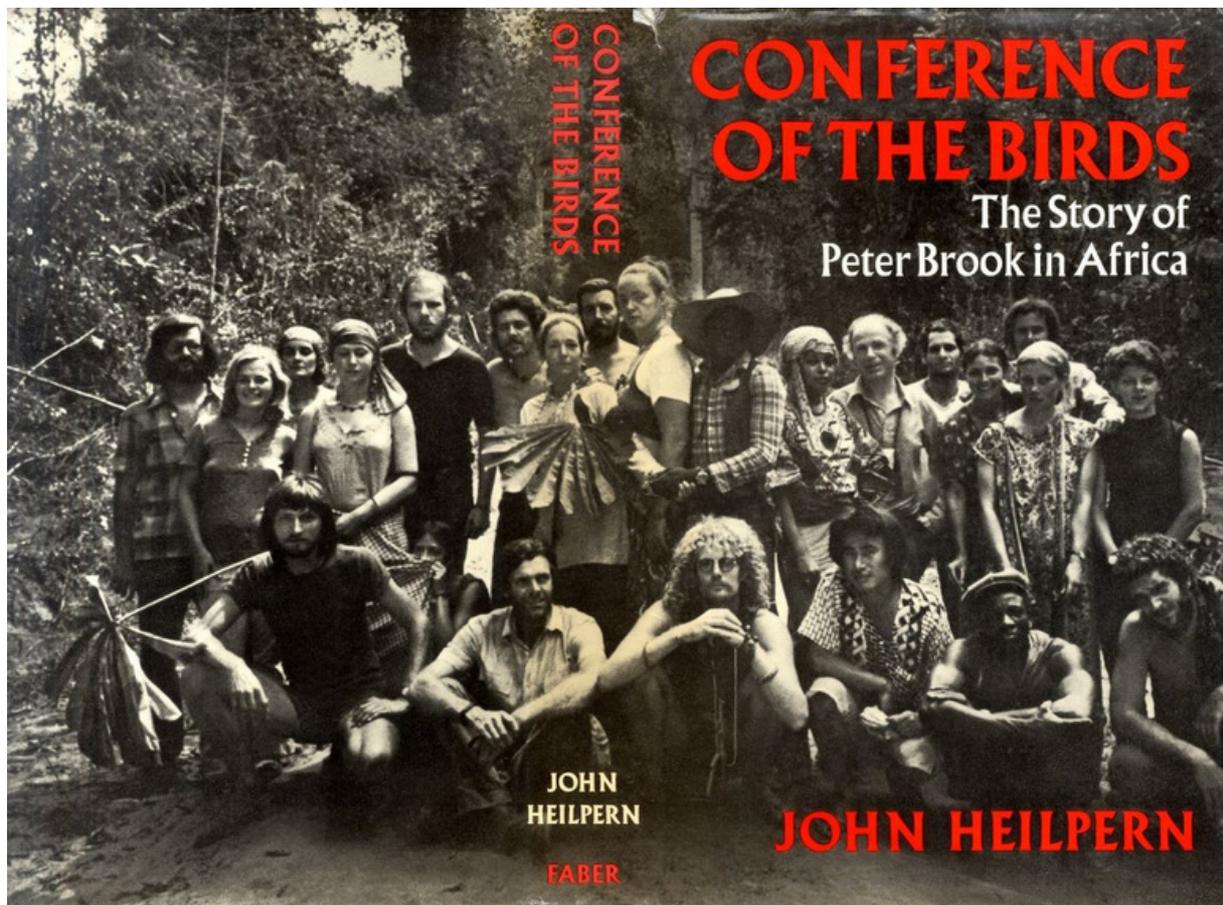


Fig. 2: La copertina del diario di viaggio di Heilpern: foto di gruppo dell'ensemble in Africa (Peter Brook è in piedi, il sesto a destra).

Come ha scritto il regista:

Abbiamo lavorato con libere improvvisazioni davanti a ogni tipo di pubblico, per imparare la relazione intima che esiste in ogni istante fra la verità di una forma d'espressione e la qualità della comunicazione. Il nostro punto di partenza eravamo noi stessi, ma per evitare di girare in tondo in un narcisismo pericoloso, è necessario appoggiarsi a qualcosa di più grande e più forte che proviene dall'esterno, che lancia sfide alla nostra comprensione costringendoci a guardare oltre quell'universo personale che proiettiamo davanti a noi in ogni momento e che confondiamo con la realtà. Presto ci siamo volti verso 'Attar, che appartiene a una tradizione dove l'autore stesso cerca di servire una realtà più grande dei suoi fantasmi o delle sue idee [...] *Il verbo degli uccelli* ha rappresentato l'oceano di cui avevamo bisogno (Brook in Carrière 1979, postfazione, p. 76¹).

Il verbo degli uccelli nutrì la compagnia e a più livelli, come metafora del proprio viaggio e come repertorio di personaggi e situazioni che permise di sviluppare e arricchire narrativamente le improvvisazioni, ma anche come profonda fonte di ispirazione e risorsa per le sperimentazioni gestuali e sonore. Già da un anno il collettivo lavorava principalmente a sviluppare registri espressivi che oltrepassassero la risorsa fondamentale dell'attore di tradizione, ovvero il linguaggio e l'espressione verbale, a favore dell'indagine sulla comunicazione non verbale. Era inclusa in questa ricerca l'esplorazione di una sonorità ricca di modulazioni di intensità, di frequenze e emozioni; si cercava una poesia del suono di efficacia transculturale. Brook e il suo gruppo avevano coltivato esercizi sulla sonorità delle lingue antiche sognando un linguaggio universale, e il poeta inglese Ted Hughes (che viaggiò con loro anche in Africa) li aveva aiutati lungo questa strada, scrivendo per loro e insieme a loro un dramma in un linguaggio inventato dalle risonanze archetipiche, *Orghast*, che avevano portato in scena in Iran nel 1971.

In Africa a quegli esercizi vocali se ne affiancarono altri, partendo questa volta dalla suggestione de *Il verbo degli uccelli*. Nacque così la ricerca sul mimetismo canoro, e l'imitazione delle sonorità degli uccelli diviene terreno di infinite varianti, sia durante il training interno al gruppo che per le improvvisazioni canore di piazza nei villaggi. Liz Swadows, la giovane compositrice proveniente dall'underground newyorkese, insegnò ai compagni di viaggio l'improvvisare e comporre al momento, come i musicisti jazz, e li indirizzò alla ricerca di suoni puri, suoni-sorgente che potessero poi essere poi sviluppati e manipolati liberamente (Heilpern 1977, pp. 63-

¹ La traduzione dal francese è mia.

64). Studiare e riprodurre il modo di comunicare degli uccelli rientrava in questo percorso:

Ogni verso di uccello ha la sua configurazione sonora e ritmica che non ha un suo preciso equivalente nella musica; questa particolarità rende libero l'ascoltatore da qualsiasi associazione normale. Spesso, quando un gruppo tenta di emettere toni musicali spontanei, la mancanza di disciplina può portare a una confusione di suoni emessi per il proprio compiacimento. Tuttavia, quando il modello è così preciso come i segnali degli uccelli, dove le chiamate ripetute, mai due volte esattamente uguali, si intrecciano l'una con l'altra, ricrearle con la voce umana richiede un ascolto straordinariamente intenso e rigoroso. Questo ci condusse a un nuovo modo di accostarci al suono, per tentare una forma di melodia che avesse l'intricata sensibilità della musica dei pigmei o degli abitanti delle isole Salomone, che avevamo preso a modello. Lottavamo per abbandonare - anche se solo temporaneamente - tutte le pretese intellettuali, al fine di trattare ogni suono come "perla di conoscenza" da sentire, udire, e gustare; da capire, non da analizzare (Brook 2001, pp. 162-163).

Un immaginario ornitologico guidò in Africa anche parte della ricerca gestuale. Un documentario (Ayats & Brook 2001) mostra gli attori in cerchio durante un allenamento quotidiano; a turno proponevano vocalizzi prolungati e modulavano il movimento corporeo secondo ritmi fluidi, ora lenti ora veloci, che coinvolgevano soprattutto la parte alta del torso e le braccia, ora distese ora piegate e slanciate verso l'alto o ricurve, in infinite varianti². La fluidità al *ralenti* di questa ricerca sul movimento degli esseri-uccelli ricorda l'armoniosa organicità del *Tai chi*, arte marziale che il gruppo praticava quotidianamente sotto la guida del giapponese Yoshi Oida (Heilpern 1977, p. 61).

Così l'upupa, il corvo, la pernice, il falcone, l'usignolo, la tortora e i tanti altri uccelli del poema di 'Attar prendevano corpo e diventavano personaggi, per dar vita ad altrettanti eventi di ludicità teatrale, che nascevano su un tappeto, in mezzo al pubblico dei villaggi; le improvvisazioni intrecciavano la logica dell'incarnazione dei

² Un esercizio simile verrà proposto durante le dimostrazioni di lavoro alla *Brooklyn Academy of Music*, nel 1973: due attori improvvisano un dialogo gestuale di botta e risposta con movimenti fluidi, molto puliti e limpidi, adatti ad essere copiabili e riproducibili, e il pubblico li imita coralmente. Il duetto è corporeo e tutto basato su movimenti di braccia, chiaramente ispirati a immagini interiori che richiamano ora le ali, ora il becco e il volto di un uccello; sviluppa infinite possibilità di movimento organico e trasmette una ricerca di leggerezza, ampiezza e libertà: una forma dinamica e corporea del viaggio spirituale (Field 2005).

personaggi-uccelli con altre 'pezze d'appoggio' dell'*ensemble*, quali i bastoni o le scatole di cartone:

Si apre il tappeto e appare una scatola da imballaggio vuota. Un attore-uccello vi si arrampica sopra e vi entra dentro facendo suoni d'uccello. Incuriosito, un altro attore-uccello si avvicina e apre la scatola: l'uccello dentro becca e uccide (Heilpern 1977, p. 61³).

La scena transitava dal comico al tragico, secondo l'intuizione acquisita sul campo che gli abitanti dei villaggi africani del deserto si aspettassero anche registri simbolici che oltrepassassero la pura ludicità, verso dimensioni più misteriose e drammatiche. Anche Ted Hughes, che accompagnò la seconda parte del viaggio africano, scrisse alcuni canovacci per le improvvisazioni valorizzando l'intreccio fra i racconti degli uccelli e gli oggetti-guida dell'*ensemble*; ad esempio per raccontare l'attraversamento delle sette valli -la parte centrale del poema- progettò una danza di bastoni (Williams 1988, p. 227).

Durante il viaggio si passò dalle improvvisazioni iniziali, che seguivano un canovaccio strutturato, a forme sempre più aperte e meno programmate di relazione con i pubblici africani. Anche in questi sviluppi aperti di intense relazioni creative entrarono gli esseri-uccelli; ad esempio il documentario *A theatrical Experiment in Africa* (Ayats e Brook 2001) mostra come, durante un cerchio di danze ritmate da potenti percussioni, alla danza bassa e terrena di una donna africana che muove con sensualità un lungo telo sui fianchi e intorno al sedere, risponda un attore della compagnia europea, animando anch'egli un tessuto all'altezza di scapole e spalle, fino a farne battito d'ali e movimento incalzante d'uccello: i due improvvisano un duetto al contempo carnale e metafisico, fra alto e basso, terrestre e celeste, entro una cornice rituale dove la separazione fra attori e spettatori non ha ragione d'essere, e lo scambio dei ruoli è fluido e possibile.

Così, come commenta Brook,

gradualmente scoprimmo che era possibile sbarazzarci delle nostre strutture ed entrare in relazione creativa con la gente nei modi più liberi possibile, nelle danze, cerimonie e altri tipi di eventi del genere, ovunque avessero luogo. Per noi significò un altro modo di sentire e capire non con le parole, ma direttamente, attraverso i rituali (Ayats & Brook 2001⁴).

³ La traduzione dall'inglese è mia.

⁴ La traduzione è mia.

La compagnia partecipò a varie festività e celebrazioni tradizionali, in Nigeria incontrò i *griot* e assistette a rituali di possessione fra gli Yoruba, avendo varie occasioni di riflettere sulle modalità di un teatro “sacro”, dove la trasformazione psico-somatica apre porte d’accesso all’alterità e all’invisibile (Williams 1992, p. 205).

Gli uccelli accompagnarono anche il successivo nomadismo del CIRT, in costante evoluzione, passando dai frammenti delle improvvisazioni africane a forme più strutturate ma sempre fluide, a seconda dei pubblici e dei contesti.

Un altro documentario (*Stages. Peter Brook and CIRT in Australia*, 1980) riprende ad esempio alcune scene della versione che *l'ensemble* rappresentò nel 1972 in Australia, al Festival di Adelaide, in una suggestiva cava all'aperto, di fronte a un pubblico misto di bianchi e di nativi aborigeni. Le immagini, le sequenze narrative, la creazione dei personaggi sono mature e ricche. Grazie a guanti-marionetta e a teli leggeri si sono inventate le bellissime figure di uomo-uccello che saranno poi riprese nel 1979; il racconto epico di 'Attar viene scandito lungo due strategie di visualizzazione e concretizzazione scenica, poiché la narrazione vera e propria del viaggio ha come protagonisti gli esseri-uccelli, mentre i tanti aneddoti sugli esseri umani che l'upupa racconta agli uccelli in forma di parabola vedono in scena personaggi in maschera. Fra i frammenti documentati, spicca uno di gusto naïf e carattere comico: l'usignolo (Jean-Claude Perrin), tenendo davanti al viso la sagoma in vimini di una piccola gabbia, con voce acuta ci racconta di esser stato imprigionato perché capace di bellissimi canti; orgoglioso inizia a darcene un assaggio, ma ecco che un altro essere-uccello gli strappa la gabbia di mano. All'usignolo pare mancare la terra sotto i piedi, prova un senso di vertigine e non sa che direzione prendere; inizialmente continua stupito il suo canto, inebriato dalla libertà e estasiato dalla possibilità di cantare in armonia con le vibrazioni del mondo, ma poi lo vediamo cadere comicamente in preda allo spavento, riprendersi la sua gabbietta, e commentare che è proprio bella e confortevole: è il suo pretesto per non partire.

Nonostante la ricchezza delle immagini e della drammaturgia scenica, negli anni del nomadismo *Il verbo degli uccelli* non si fissò in forma spettacolare: il testo era scelto a compagno di viaggio per una sfida precisa, imparare a sintonizzarsi con pubblici differenti, incontro per incontro, «lasciare che il mondo esterno - gente, luoghi, stagioni, ore del giorno e della notte - agisse in modo diretto sugli attori» (Brook 1997, p. 120). Così l'estate seguente in California, durante il periodo di convivenza con El Teatro Campesino diretto da Luis Valdez, venne proposto a frammenti in teatri, parchi e chiese, e maturò altre versioni ancora mettendosi in

risonanza con il movimento dei braccianti messicani e con il loro teatro, nato dentro alle lotte agrarie ma nutrito, oltre che di intenti militanti e agitprop, anche degli echi dell'universo-terra, secondo il retaggio indio-messicano di relazione al cosmo e al vivente. Anche qui il poema di 'Attar venne messo alla prova come "testo-incontro", secondo una logica che permetteva di integrare nella performance altri compagni di strada: nell'agosto del 1973 le due comunità teatrali, la campesina di Valdez e la cosmopolita di Brook, ne proposero una versione comune, *Los Parajos*, presentandola ai *chicanos* in forma di teatro di strada, e evidenziando, della storia, la metafora di ricerca di valori comuni oltre le diversità: non a caso il pezzo forte era la scena d'apertura, la babele di lingue dei diversi uccelli che non si capiscono fra loro, ma che si può oltrepassare grazie all'obiettivo di lotta e fede per una causa comune.

Ulteriori metamorfosi del racconto teatrale nacquero dall'incontro con i Nativi americani, fino all'approdo a New York, nell'autunno del 1973. Qui, nel cuore dell'Occidente, il Centro concluse il suo ciclo di nomadismo per il mondo, proponendo per cinque settimane delle "giornate del teatro", aperte alle comunità teatrali che ne facevano richiesta, e dedicate alla dimostrazione di esercizi, alla riflessione pratica e alla condivisione del percorso svolto; incontrò e interagì con realtà diversificate, dai gruppi della ricerca underground ai teatri delle minoranze (erano presenti il teatro cinese di Tisa Eghan, La Mama di Ellen Stewart, Il teatro Nazionale dei Sordi, l'*Ensemble* dei Nativi Americani, il gruppo parateatrale di Grotowski (Williams 1992, p. 230)). Arrampicate sugli scranni di una grande sala a forma di teatro anatomico, alla Brooklyn Academy of Music, le diverse comunità di teatranti osservavano, intervenivano e interagivano con i *performer* del Centro, in una modalità di interrogazione di esperienze tipica dello sperimentalismo occidentale. La duttilità, dinamicità e trasformabilità dell'espressione teatrale erano fra le cose che l'*ensemble* voleva testimoniare, proponendo ogni sera varie versioni de *Il verbo degli uccelli*. Brook racconta:

Il verbo degli uccelli fu l'argomento su cui continuavamo a tornare, sempre in cerca di una forma che ancora ci sfuggiva. L'ultima serata a Brooklyn ci dividemmo in tre gruppi, ciascuno dei quali improvvisò la propria versione sul poema. In prima serata Yoshi e Michelle Collison si lanciarono in uno spettacolo rudimentale e gioioso che, con tutta la sua esuberante energia, entusiasmò il pubblico. A mezzanotte Natasha e Bruce Myers accesero alcune candele, tirarono fuori una colomba e guidarono gli spettatori attraverso una lettura delicata e solenne. Alle quattro molti spettatori fedeli, andati a casa per un paio d'ore di sonno, tornarono attraversando la città buia e silenziosa per essere di

nuovo con noi. Andreas Katsulas e Liz Swadows condussero una cantata che crebbe a mano a mano che il chiarore dell'alba entrava dalle finestre e inondava di luce lo spazio. Il canto si spense e vi fu un lungo momento di silenzio. Quindi ci alzammo e andammo via. Il nostro viaggio americano si era concluso (Brook 2001, p. 185; altri racconti su queste versioni newyorkesi de *Il verbo degli uccelli* sono in David Williams 1992 e nella postfazione di Brook a Carrière 1979):

Nel 1974 il CIRT rientrò a Parigi e *Il verbo degli uccelli* venne momentaneamente accantonato. Brook e l'*ensemble* riversano il loro prezioso apprendistato nel rendere intensi, immediati e densi di qualità comunicativa gli spettacoli che prepararono e allestirono presso la loro nuova sede, il teatro delle Bouffes du Nord. Lavorarono secondo un principio di 'alternanza dei contrari' (Banu 1985), allestendo splendidi Shakespeare (*Timon of Athens*, *Antony and Cleopatra* e *Measure for Measure*) accanto all'avanguardista *Ubu Re (Ubu au Bouffes)* e a un dramma di attualità antropologica, *Les Iks*, e consolidarono la fama internazionale del CIRT. Intanto, fra il '76 e il '79, Brook si dedicò anche al cinema, sua grande passione, realizzando *Rencontres avec des hommes remarquables (Incontro con uomini straordinari, 1979)* tratto dall'autobiografia del suo maestro spirituale, l'armeno Georges Ivanovič Gurdjieff ⁵. Brook da tempo seguiva il suo magistero guidato da Madame De Salzmann, che era stata allieva e collaboratrice di Gurdjieff: un lungo percorso privato di formazione spirituale che il regista ha voluto raccontare pubblicamente per esteso solo nella sua autobiografia (Brook 2001). Fu allora che il regista riprese *Il verbo degli uccelli* per un'ultima metamorfosi; il confronto con Gurdjieff attraverso il registro filmico rese urgente affrontare e fissare anche teatralmente la sfida di fondo del suo lavoro artistico, la convinzione che il teatro possa aprire la porta all'invisibile e alle dimensioni del sacro. Così il poema di 'Attar fu rivisitato e affrontato, questa volta, non come testo-incontro (secondo gli usi descritti prima), ma come racconto sapienziale da trasporre in scrittura scenica, confidando di poter trovare una forma teatrale alla «strategia gurdjieffiana del segreto iniziatico» (Di Bernardi 2007, p. 506):

⁵ Georges Ivanovič Gurdjieff (1872-1949) dedicò la vita all'insegnamento filosofico e spirituale, insistendo sul lavoro psicofisico su di sé, per raggiungere una superiore vitalità e consapevolezza. La via proposta, che combina cristianesimo e sufismo, era frutto di incontri diretti con varie tradizioni spirituali, grazie ai viaggi compiuti in gioventù in Medio Oriente, India e Tibet. Insegnò in Russia prima della Rivoluzione sovietica; in Georgia nel 1919 fondò un Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo dove, grazie anche all'incontro col magistero di Émile Dalcroze, ebbero largo spazio le ricerche pratiche sulle danze sacre. Fra le due guerre si stabilì a Parigi fondandovi una eclettica e influente comunità di allievi, fra cui molti artisti e intellettuali del tempo, che ebbe una sponda anche dall'altro lato dell'Atlantico grazie ai suoi frequenti viaggi negli Stati Uniti. Cfr. la sua autobiografia (Gurdjieff 2007), il film di Peter Brook (*Rencontres avec des hommes remarquables, 1979*) e il libro del suo allievo più noto, (Uspenskij 1976).

nacque *La Conférence des oiseaux*, che il CIRT presentò nel 1979 al festival di Avignone e mise poi in programma alle Bouffes du Nord.

La Conférence des oiseaux (1979)

Sono d'accordo con Vito Di Bernardi (2007, p. 505) quando afferma che il punto di vista gurdjieffiano apre interessanti possibilità di rilettura degli spettacoli di Brook: è sicuramente un consistente filo rosso del suo percorso fra gli anni Settanta e gli Ottanta, e spiega come le sue scelte gravitino in un modo o nell'altro verso la Persia degli spazi mistici: sia concretamente, geograficamente, perché *Rencontres avec des hommes remarquables* viene girato in Afghanistan, sia in senso artistico e culturale, perché la ricerca spirituale sotto il segno di Gurdjeff è il punto di riferimento esplicito o implicito dei suoi due grandi spettacoli tratti da antiche epopee, la persiana *Il verbo degli uccelli* e l'indiana *Mahabharata*. Entrambe, come osserva Di Bernardi, sono avvicinate secondo uno stesso trattamento drammaturgico: Jean-Claude Carrière si occupa delle riduzioni drammatiche evidenziando il ruolo e funzione della guida spirituale, e le figure dei maestri iniziatori si trasformano in entrambi i casi in personaggi-guida e al contempo in narratori. Così è per l'upupa nel caso de *La Conférence des oiseaux*, e per Krishna nel caso di *Mahabharata*, e i due personaggi non a caso vengono affidati a uno stesso interprete, l'attore francese Maurice Bénichou.

Dunque lo spettacolo del 1979 maturò lungo due impulsi primari: l'uno era quello del "teatro sacro", l'altro era la memoria del nomadismo sedimentata nella compagnia, la ludicità con cui si erano sperimentate le figure e i temi del poema persiano. Il lavoro di Jean-Claude Carrière fu indispensabile per passare dalla memoria delle improvvisazioni a una forma complessa, dal flusso dell'opera aperta a una versione fissa di scrittura scenica. Al posto dell'interminabile discussione letteraria fra gli uccelli, fatta di batti e ribatti e di centinaia di aneddoti (un movimento a spirale costruito per variazioni sul tema, talmente lento e minuzioso da apparire statico), Carrière riprese soluzioni sperimentate nel periodo nomade e propose *il racconto dinamico di un viaggio*, dove le storie esemplari che l'upupa racconta agli uccelli titubanti si concretizzano sulla scena in immagini e si trasformano in altrettante visioni o incontri; così essi si imbattono lungo il cammino in re e dervisci, principesse e eremiti, il cui destino esemplare serve loro di esempio. Al posto della mistica dell'annientamento totale nel divino (che prevale nel poema sufi), Carrière delineò una ricerca spirituale dal carattere quasi laico, che non insiste tanto sulla mortificazione corporea quanto sulla capacità di ascoltare la vibrazione del cuore, di fare spazio interiore e di abbandonarsi a riconoscere l'Altro, il sacro, dentro di sé.

Per trasformare un poema epico in forma dialogica, Carrière predispose un gioco serrato di domande e risposte fra gli uccelli incastonandolo dentro a una narrazione in terza persona: sia l'upupa che gli altri uccelli trapassano di continuo fra la parola diretta e quella indiretta, fra essere personaggi e essere narratori, come è evidente fin dal passaggio iniziale:

L'Upupa avanza, sola, e dice:

UPUPA: Un giorno tutti gli uccelli della terra, i conosciuti e gli sconosciuti, si riunirono a congresso.

Tutti gli uccelli si radunano per il congresso

UPUPA: Quando furono riuniti, l'Upupa, piena di speranza, prese posto in mezzo a loro

L'Upupa va a mettersi in mezzo agli uccelli.

UPUPA: Cari uccelli, passo le mie giornate nell'ansia. [...] Noi abbiamo un re. Dobbiamo partire alla sua ricerca. Altrimenti siamo perduti (Carrière 1984, p. 11).

Sulla scena il richiamo dell'upupa lanciato ai quattro angoli del mondo suscitava una risposta corale: suoni lontani si avvicinavano progressivamente, grida estranee rispondevano sotto forma di eco, e la comunità degli uccelli si radunava nell'ambiente caldo e vuoto.

Gli uomini-uccelli furono una delle più belle realizzazioni dello spettacolo. Il lavoro sui personaggi, risonante dei ricordi degli anni di viaggi, coinvolse con passione gli attori nei mesi di prove. Quelli di loro che erano stati in Africa e in America passarono ai nuovi compagni una memoria incorporata e vivente, e insieme realizzarono quella sorta di mosaico di caratteri che 'Attar suggeriva - il pavone vanitoso, l'orgoglioso falco, l'anatra attaccata alla sua acqua e l'usignolo innamorato del proprio canto – utilizzando tratti essenziali. Tradussero l'immaginazione mimetica o naturalistica condensandola con fantasia in pochi segni-chiave, e per visualizzare i caratteri ricorsero alle risorse già esplorate nella fase del nomadismo: il lavoro canoro innanzitutto (tubamenti e uso stereotipo della voce), poi posture e gestualità stilizzate, utilizzate in forma iconica o secondo un procedere metonimico che non coinvolgeva necessariamente il corpo intero ma riguardava ad esempio le mani o le braccia soltanto (dita a uncino per il falco, braccia incrociate o sollevate, palme aperte). Altri supporti esterni al corpo enfatizzavano le resistenze e il carattere, come la gabbia in miniatura che la cocorita portava sempre con sé, a sottolineare la sua

auto-prigionia, o il ventaglio multicolore che il vanitoso pavone sfoggiava alternativamente come coda e come cresta.

Radunati in assemblea, gli uccelli opponevano mille resistenze all'esortazione dell'upupa, e a ognuno di loro lei rispondeva raccontando una storia. Otto racconti, introdotti e annunciati da svariati motivi musicali, nutrivano vivacemente la prima parte dello spettacolo; l'upupa ne era la regista, convocava i personaggi nello spazio scenico e a volte li interpretava lei stessa. Uscendo dai ruoli dei personaggi-uccelli, gli attori entravano dunque nelle figure umane di questi racconti edificanti (re, schiavi, eremiti...) e per distinguere questo diverso livello narrativo *l'ensemble* ricorse a una soluzione sincretica, l'uso delle espressive e naturalistiche maschere balinesi *Topeng*, che l'attore Tapa Soudana, da poco entrato nel gruppo, aveva portato con sé (Peter Brook 1997, pp.195-201). L'uso delle maschere contribuiva a inscrivere lo spettacolo in una memoria e una cultura altra:

Ciò indirettamente conferisce un'anzianità alle storie dell'upupa che sembrano provenire da un sapere anonimo e non da un immaginario individuale. Così del resto si rafforza la natura orientale della storia, perché Brook intende partire da un orientalismo vago, da un riferimento a uno spazio culturale che, senza esser insolito, tuttavia non ci è familiare (Banu 1990, p. 47).

Le storie avevano un carattere edificante e esortativo, erano un invito ad abbandonare le proprie certezze e ciò cui si è attaccati (come il Falco orgoglioso di essere al servizio di un Re), alla ricerca di una verità più profonda, spirituale ma anche etica:

A furia di usare delle immagini leggibili, letterali, naive, lo spettacolo apre, a fianco della sua dimensione iniziatica, una sua possibilità di lettura etica. Questo gli conferisce la sua dimensione diretta, immediata, in quanto partire, per lo spettatore, presuppone non soltanto la ricerca del Simorg, ma anzitutto la vittoria sulla pigrizia e il simulacro, la viltà e la mediocrità quotidiana. *La Conférence* non si chiude nell'esoterismo e tanto meno si arena nei sermoni di un discorso moralizzante. La lontananza e la prossimità si correggono reciprocamente (Banu 1990, p. 48).

Finito il mosaico dei dubbi e la sequenza delle storie, l'upupa esortava duramente gli uccelli:

Cucitevi il becco. Finitela di chiamarvi formiche e mendicanti. Rimangiatevi le vostre scuse. L'amore ama le cose difficili. Dà fuoco a ogni speranza di raccolto. Non esitate, non aggrappatevi all'infanzia, avanti i piedi e sbattete le ali! Se tutto prende fuoco, prenderemo fuoco anche noi! (Carrière 1984, p. 24).



Fig. 3: *La Conférence des oiseaux* (1979): la partenza (da Banu 1985).



Fig. 4: *La Conférence des oiseaux* (1979): in volo (da Banu 1985).

Era il momento della partenza: gli attori-uccelli si mettevano in formazione, dispiegavano le ali e si univano in volo, dando vita a un frammento scenico intenso e evocativo, di grande suggestione:

La luce si incentra sulla formazione a V degli uccelli e l'upupa prende posizione nel punto di guida. La scelta consapevole e determinata di unirsi in gruppo è espressa fisicamente nella loro formazione come una sola unità ordinata, e vocalmente nel coro di suoni improvvisati che crea un eco di liberazione; raggiunto il crescendo, prorompono dinamicamente in varie direzioni verso gli spettatori per cominciare il loro viaggio, mentre le vocalizzazioni restituiscono il senso di movimento nello spazio. Segue una lunga pausa di buio e silenzio risuonante, carico di terrore dopo l'esplosione dei movimenti e l'impatto fisico dei rumori. Nell'aria avvertiamo un misto di aspettative eccitate e di totale mancanza di rassicurazione, e l'improvvisa solitudine determinata dal buio e dal silenzio marcano un punto indeterminato di congiunzione fra la realtà materiale e l'altrove. Poi lentamente le luci si riaccendono per rivelarci la vista liberatoria e rinvigorente dei primi uccelli in volo tranquillo, sostenuti dal delicato tintinnio dei musicisti. Per lo spettatore, è un momento di intensa meraviglia e di innocenza (Williams 1992, p. 299⁶).

Con il ritorno delle luci gli spettatori assistevano alla prima e sorprendente metamorfosi degli uccelli. Partendo in volo ogni attore diventava doppio animando un leggero guanto-marionetta di uccello che aveva rigidi solo il volto e il becco, mentre i corpi alati, flessuosi e ariosi erano creati con semplici teli chiari, fissati con canne di bambù o ottenuti col prolungamento delle tuniche e degli scialli degli attori. Tali doppi-marionette prendevano vita grazie al movimento delle braccia che animavano i teli e le stoffe, delle mani che muovevano i becchi. A differenza dei marionettisti tradizionali, gli attori erano tutt'altro che invisibili: incorporavano i loro guanti-uccelli mostrando il proprio viso, prestando loro la parola e il movimento, fondendosi e distanziandosi da essi; ora parlavano da uccelli, in altri momenti invece raccontavano.⁷

⁶ La traduzione è mia.

⁷ Così insomma lo spettacolo si inserisce in quel fecondo campo di ricerca dell'epoca che riguardava l'interazione fra teatro d'attore e teatro di figura. Si pensi a pratiche tanto diverse come quelle di Tadeusz Kantor, del Bread and Puppet, o le esperienze italiane del Tamteatromusica e del Teatro GiocoVita.



Fig. 5: *La Conférence des oiseaux* (1979): un attore e il suo doppio-uccello (da Banu 1985).

Compiuta la prima metamorfosi, gli uomini-uccello con le ali dispiegate si muovevano a circonvoluzioni nello spazio intorno all'upupa, lungo traiettorie che non erano più rettilinee e spigolose come nella prima parte. Sorvolando il deserto, il gruppo incontrava il Pipistrello e l'Uccello marciatore, che si erano persi lungo la via verso il Simorg; ad alcuni venivano a mancare le forze; la luce si intensificava o si attenuava materializzando il loro stato d'animo. Fra l'uno e l'altro incontro era incastonato quello con un umano, l'eremita comicamente innamorato della propria barba, che introduceva una diversa e divertente qualità emotiva. Una scena misterica concludeva la traversata: un vecchio saggio chiamava i viaggiatori a una morte: «Se volete andare oltre, qualcosa deve scomparire» (Carrière 1984, p. 32). Seduto a terra a gambe incrociate, muovendo un semplice telo nero davanti a sé, il vecchio mimava per gli uccelli la morte e la rinascita della fenice; poi li invita ad abbandonare sul telo i loro doppi-marionette.

Dopo questa morte iniziatica dell'identità personale, la dualità degli uomini-uccelli era superata e ci si avviava verso l'unità. Ma il viaggio era ancora all'inizio: «La vera sofferenza», dice l'upupa ai suoi compagni «comincia qui. Ogni valle contiene un segreto, che dobbiamo scoprire» (Carrière 1984, p. 33): La traversata

delle sette valli era forse il momento più didascalico e meno riuscito dello spettacolo (Banu 1990), ma la conclusione, anch'essa frutto della sfida a “render visibile l'invisibile” (la potenzialità sacra, rituale del teatro secondo il magistero di Brook), era bellissima.

'Attar dice di come «il Noi e il Tu appaiano uniti», e la faticosa ricerca dell'alterità si risolve in unità collettiva e sguardo interiore:

Noi siamo uno specchio grande come il sole e chiunque in esso si guardi vede l'immagine di se stesso, del corpo e dell'anima. Poiché voi qui arrivaste in trenta, nello specchio apparite in trenta, ma se foste di più non temete di mostrarvi! Per quanto voi siate mutati vedete voi stessi e in verità voi avete visto esattamente voi stessi ('Attar 1999, p. 329).

Evitando il ricorso letterale allo specchio, il gruppo attingeva alla storia collettiva, all'intonarsi del gruppo, all'ascolto reciproco e all'agire all'unisono, e alla risorsa che marca il loro training teatrale fin dagli anni del nomadismo: le canne di bambù.

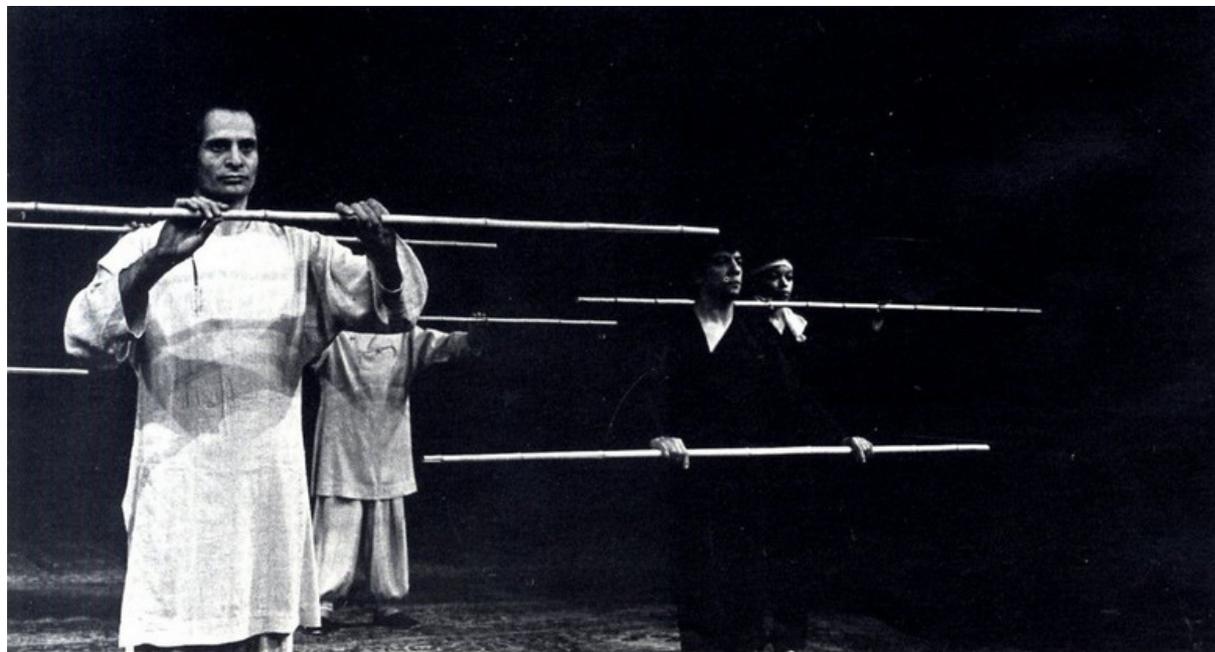


Fig. 6: *La Conférence des oiseaux* (1979): di fronte al Simorg (da Banu 1985).

Sette esseri stremati erano giunti alla meta; il Ciambellano, prima riluttante, apriva la porta del Simorg porgendo loro dei bastoni; disposti in cerchio, con le punte convergenti verso il centro, i sette li sollevavano lentamente verso l'alto, all'unisono, formando per un attimo l'immagine del sole, la luce dell'illuminazione del Simorg, l'armonia della loro auto-realizzazione. La scena era fluida e i raggi-bastoni, con movimenti geometrici astratti tracciati nell'aria con precisione e calma, come muovendosi sott'acqua, evocavano l'apertura delle immaginarie cento tende che coprono la tenda del re. Poi l'attore balinese e l'africano, il francese e la tedesca, nella loro diversità fatta unità, si volgevano insieme verso gli spettatori, frontali, con le lunghe canne orizzontali, dirigendo su di loro gli sguardi, a rendere intima la relazione col pubblico, come a suggerire, scrive Banu, «una delle più belle metafore di tutto il teatro: la fusione uccello-Simorg potrebbe diventare un giorno quella fra attori e pubblico. Nel luogo dove siamo riuniti, chi riflette chi? » (Banu 1990, p. 54). La presenza scenica di questo *ensemble* allenato all'immediatezza e alla relazione era intensa e fortissima. Abbandonata ogni simulazione, gli attori alzavano lo sguardo oltre il pubblico, e pareva che vedessero. Lentamente si incamminavano verso una luce, e accompagnati dal tintinnio di campanelli uscivano di scena.

Così lungo queste metamorfosi, e con trasparente e laica ritualità, *La Conférence des Oiseaux* rendeva universale la parabola del poema persiano e incardinava nelle forme organiche del teatro vivente la storia di una ricerca collettiva della saggezza e dell' altrove.

Lo spettacolo restò in programma per un anno alle Bouffes du Nord (1979/80) poi andò in tournée all'estero, tornando anche ai luoghi e agli incontri degli anni del nomadismo, come il Café La Mama di Ellen Stewart, a New York. In seguito l'*ensemble* si sciolse e si separò per alcuni mesi. Un ciclo di lavoro, durato un decennio, era concluso. Ne iniziò un altro lungo la stessa strada, incontro all'India e alla più grande epopea della storia: anche per il *Mahabharata* si tratterà di cercare nel mito le grandi narrazioni della contemporaneità, invitando il pubblico a vedere miti e archetipi, non come strutture fisse, ma come «forme culturali dinamiche, provocanti e piene di potenzialità, come paradigmi transculturali per esplorare interrogativamente assenze presenti e futuri possibili» (Williams 1996, p.68⁸).

Che significato ha il percorso teatrale de *Il verbo degli uccelli*, il suo migrare spazio-temporale e il suo transitare da forma aperta a forma chiusa, nell'ambito delle evoluzioni del teatro di regia? Brook declina l'istanza registica verso «il senso della direzione» (Brook 1997, pp. 13-24): contro una visione puramente tecnicista e

⁸ La traduzione è mia.

autorale del mestiere, all'immagine del regista demiurgo egli sostituisce l'immagine del regista orientatore, e delle due connotazioni possibili del verbo "*direct*" ("*director*" è il regista in inglese) preferisce alla prima, dirigere, la seconda, orientare, indirizzare alla giusta rotta. Il teatro dunque è in viaggio e segue una rotta: l'accento è decisamente sulla processualità (più che sull'opera) secondo una direzione di marcia che è propria alle arti secondo-novecentesche. Il regista orientatore si pone in ascolto con disposizione ricettiva; ogni spettacolo, più che opera, è evento e atto che vive nell'incontro coi pubblici, e il teatro si realizza come *arte di relazione*: «Fu soltanto rendendo l'atto teatrale inseparabile dal bisogno di stabilire rapporti nuovi con persone differenti che si aprì la possibilità di scoprire nuovi legami culturali» (Brook 1997, p. 217).

Post-scriptum. Le Afriche di Peter Brook

I viaggi extra-europei delle compagnie teatrali occidentali nei decenni Sessanta e Settanta sono stati criticati nei loro presupposti umanisti dal pensiero post-coloniale contemporaneo, improntato alla decostruzione degli universalismi del discorso occidentale: *La Conférence des oiseaux* e in particolare il *Mahabharata* sono stati contestati fin dalle loro premesse, mettendo in questione che un gruppo in definitiva occidentale si appropri di miti e epopee di altre culture, proponendone l'universalizzazione (Pavis 1996). Si tratta di discorsi importanti che però rischiano un certo grado di astrazione concettuale, e mi pare necessario misurarli e ancorarli sempre nella dimensione empirica e concreta di cui è sempre fatta l'esperienza teatrale. Partiamo allora dalla singolarità e concretezza del periodo nomade del CIRT. Mettersi in cammino, allontanarsi dal retaggio culturale occidentale, decostruirsi e ricostruirsi, ma verso dove? Nella temperie culturale di quei decenni, un'intera generazione si nutrì con passione dei viaggi di formazione e iniziatici; furono viaggi letterari (basti pensare alla fortuna dei libri di Hermann Hesse, *Siddhartha* e *Pellegrinaggio in Oriente*) e concreti. La meta prediletta fu l'Oriente, e molti teatri si incamminarono verso l'India: così Ariane Mnouchkine negli anni Sessanta, e per lei e il Théâtre du Soleil l'Oriente diverrà il continente-teatro *tout-court*; così l'Odin Teatret di Eugenio Barba e la scuola di antropologia teatrale dell'Ista, che ha interagito primariamente (non esclusivamente) con tanti artisti del sub-continente Indiano; così Grotowski e i suoi collaboratori nella fase del Teatro delle Sorgenti, che ebbe due principali punti di riferimento extra-europei, l'India e Haiti.

Mettendosi in cammino verso l'Africa sub-sahariana, Brook e i suoi compagni scelsero una strada meno battuta. Forse, come suggerisce Heilpern, a indirizzarli verso il continente africano fu la poetica dello spazio vuoto: il viaggio, scrive, fu una "improvvisazione nel buio", un gettarsi al lavoro in un enorme spazio vuoto, il deserto appunto (Heilpern 1977, p. 43). Probabilmente agì poi la volontà di incontrare dinamiche culturali improntate alla ritualità partecipata, piuttosto che a codici spettacolari convenzionali altamente sofisticati, frutto di specialismi e di intensa formazione scenica, quali quelli che caratterizzano le forme spettacolari del sud-est asiatico. Brook e i suoi compagni volevano piuttosto intercettare la teatralità diffusa e spontanea che vibra nelle danze e nelle musiche delle culture tradizionali africane. Come ha scritto David Williams (1992, p. 200), la concezione che Brook aveva allora dell'Africa dei villaggi può essere anche certamente criticata per certe ingenuità o romanticismi culturali; egli rovesciava gli stereotipi del primitivismo nobilitandoli e investendoli di segno positivo, lungo un approccio affine a quello già datato di Lévy-Bruhl (*La mentalità primitiva*), per cui la cultura africana sarebbe legata all'infanzia e la sua spiritualità sarebbe improntata a un più fluido e libero passaggio fra la realtà quotidiana e il mondo dell'immaginazione. Brook indicava in quegli anni, nella attitudine diffusa al gioco e allo scherzo delle popolazioni africane, una maestria ludica da cui gli europei avevano tutto da imparare. Con questo spirito lui e i suoi compagni andarono probabilmente incontro agli abitanti dei villaggi, e le loro aspettative furono in parte confermate e in parte smentite dagli incontri locali, contestualizzati e concreti che presero corpo (documentati sia dal libro di Heilpern che dal *report* steso da Daniel Charlot per l' Unesco, che è pieno di interessanti note critiche: cfr. Williams 1992, p. 205-206). Sebbene anche il Centro di Brook si volgerà negli anni Ottanta verso l'India, con la decennale avventura di *Mahabharata*, che resta il suo spettacolo più conosciuto (Di Bernardi 1989), a ben guardare il riferimento africano è quello che resta più costante e di lunga durata nel percorso del CIRT, con ricerche e incontri di carattere eclettico.

Già negli anni Settanta, il confronto vivente con l'Africa dei villaggi e con le sue modalità culturali partecipate e rituali si tinge di una istanza altrimenti etnografica, sempre umanista ma possibilmente più scientifica, con *Les Iks* (1975) «la storia di una piccola tribù africana remota e sconosciuta» (Brook 1997, p. 126) costretta a lasciare le montagne dell' Uganda del Nord-Est per la creazione di un Parco Nazionale e incapace di adattarsi alle nuove condizioni di vita. Lo spettacolo, basato sullo studio etnografico che Colin Turnbull aveva pubblicato nel 1972, *The Mountain People*, era di grande interesse anche per le interessanti modalità di teatro-documento con cui fu costruito (la creazione dei personaggi partì dalla documentazione fotografica che accompagnava lo studio di Turnbull: Brook 1997,

pp. 124-126). *Les Iks* raccontava con empatia il dramma di un popolo, la malattia di un corpo sociale dovuta alla scomparsa di ogni ritualità viva, e esplorava il dramma delle etnie africane, nell'epoca delle recenti nazionalizzazioni, in maniera non strettamente politica (il teatro di Brook non è mai stato militante e *engagé* in senso stretto) ma invece con ottica che potremmo definire umanistica.

Negli ultimi quindici anni, e precisamente dal 1999 in avanti, Brook e il CIRT hanno ripreso con una certa metodicità l'interrogazione del continente africano andando incontro alla drammaturgia e narrativa africana (in lingua inglese o francese) del secondo Novecento. Il regista ha allestito, lungo questa linea di repertorio, una serie di spettacoli di piccolo e medio formato (in quanto a durata e numero di interpreti), declinati non più lungo la chiave del sacro bensì prevalentemente lungo quella del *rough theatre*, il teatro ruvido, e cioè in stile di commedia, di satira di costume e sociale venata di assurdo ma anche di una istanza morale. Questi lavori, che abbiamo avuto la fortuna di vedere anche in Italia, sono splendidi e agili esempi di quanto il teatro immediato di Peter Brook sappia far presa a livello di efficacia comunicativa, sia capace di presa diretta su pubblici differenziati e metta in moto un efficace sincretismo culturale in grado di socializzare storie, narrazioni e tematiche che appartengono all'umano pur se precisamente contestualizzate a livello storico e geografico.

Nel 1999 il CIRT ha allestito il racconto *Le costume* dello scrittore nero Can Themba (1924-1968), che soffrì il regime di apartheid in Sudafrica, ricreando in scena, nell'ambito di un piccolo dramma privato di gelosia, la vitalità e le tensioni della multiculturale Sophiatown, prima della sua repressione ad opera del governo nazionalista che entrò in carica nel 1955 (lo spettacolo si basava sulla riduzione drammatica realizzata da Mothobi Mutoloaste e Barney Simon, pubblicata nel 1999 nell'antologia *Afrique du Sud- Théâtre de Townships*).

Nel 2004 il CIRT ha avvicinato Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), scrittore e etnografo del Mali, studioso del popolo Peul, rappresentante Unesco per l'Africa negli anni Sessanta, e ha voluto raccontare in scena la storia del suo maestro spirituale, Tierno Bokar, a partire dalla riduzione drammatica di un suo libro del 1957 (poi riscritto nel 1980), *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*.

Nel 2007 Brook ha messo in scena il dramma *Sizwe Bansi is Dead*, un classico del teatro sudafricano (ha conosciuto numerose messinscena sia in Sudafrica che in Occidente) che Athol Fugard compose nel 1972 con gli attori John Kani e Winson Ntshona: è il secondo dei suoi *township plays* basati sulla vita quotidiana della comunità nera nell'Africa dell'apartheid, e Brook ne ha firmato una vitalissima e divertente versione teatrale interpretata da Habib Dembélé, un attivista politico che è

stato anche candidato alla presidenza per la repubblica del Mali, e Pitcho Womba Konga, un rapper e artista hip-hop del Congo (Gomasca 2010).

Considerando il percorso compiuto dagli anni Settanta ad oggi, possiamo così legittimamente parlare, al plurale, delle Afriche di Peter Brook (per sottolineare la eterogeneità dei suoi approcci al continente africano, in linea con l'eclettismo teatrale che egli ha sempre rivendicato) ma possiamo forse anche individuare una evoluzione, una direzione di marcia: dall'Africa atemporale dei villaggi sognata e cercata agli inizi degli anni Settanta - nella quale, come abbiamo visto, si forgiavano le matrici performative e la poetica del CIRT: la ludicità scenica, la presenza e l'immediatezza - verso l'Africa urbana, concreta e storica, che il regista ha incontrato scegliendo le narrazioni e i drammi affini a quell'orientamento umanista, che da sempre guida la sua ricerca.

L'autrice

Roberta Gandolfi è ricercatrice presso l'Ateneo di Parma, dove insegna storia del teatro contemporaneo e storia della regia teatrale. La sua ultima monografia è *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi* (con Silvia Bottiroli, Pisa, Titivillus, 2012), mentre altri suoi saggi sul teatro europeo del secondo Novecento e contemporaneo sono apparsi in volume e su riviste, tra le quali *Teatro e Storia*, *Culture Teatrali*, *Il castello di Elsinore*, *Hystrio*, *Art'O*, *Prove di drammaturgia*, *Ricerche di S/confine*, *European Journal of Women Studies*, *Registres*.

e-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

'Attar, Farid od-Din 1999, *Il verbo degli uccelli*, Mondadori, Milano.

Banu, G 1985, 'Peter Brook et la coexistence des contraires', in *Les Voies de la création théâtrale*, vol XIII: *Brook*, CNRS, Paris, pp. 11-45.

Banu, G 1990, 'La *Conférence des Oiseaux* o il cammino verso se stessi', in G. Banu e A. Martinez, *Gli anni di Peter Brook*, Ubulibri, Milano.

Brook, P 1968, *The Empty Space*, London, Mac Gibbon and Kee (trad. it. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma, 1998).

Brook, P 1997, *Il punto in movimento, 1946-1987*, (trad. it. di Isabella Imperiali, ed. or. 1987) Ubulibri, Milano.

Brook, P 2001, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, traduzione e cura di Isabella Imperiali, Feltrinelli, Milano.

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

Carrière, J-C 1979, *La Conférence des oiseaux*, CIRT, Paris.

- Carrière, J-C, 1984, *Il congresso degli uccelli*, Quaderni di Scenascuola, La Casa Usher, Firenze.
- Clifford, J 1999, *Strade. Viaggi e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Bernardi, V 2007, 'Shakespeare e Krishna. Ripensando al *Mahabharata* di Peter Brook' in Amalfitano P & Innocenti, L 2007 (ed), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali*, vol. II: 'Il Novecento', pp. 501-516.
- Eco, U 1998, 'Ci sono le opere e i flussi. E possono convivere insieme', *L'Espresso*, 14 marzo.
- Gomasasca, I 2010, 'Peter Brook e il teatro delle township. Il caso di *Sizwe Banzi est mort* (2006)', *Comunicazioni Sociali*, a. XXXII, n. 2, pp. 191-207
- Guarino, R 2008, *Teatri luoghi città*, Officina, Roma.
- Gurdjieff, G I 2007, *Incontri con uomini straordinari*, Adelphi, Milano.
- Heilpern, J 1977, *The Conference of the birds*, Faber and Faber, London.
- Hunt, A e Reeves G 1995, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge ('Into the deserts: Africa and California', pp. 174-190, e 'Flying over the mountain: The Conference of the birds', pp. 191-201).
- Mango, L 2003, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Marranca, B 2006, 'Ecologia e teatro' in *American Performance 1975-2005*, Bulzoni, Roma, pp. 227-234.
- Pavis, P 1996, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.
- Ruffini, R 2000, 'Peter Brook e l'Africa (un percorso intorno ad un teatro di narrazione)', *Ariel*, a. XV, n. 1, pp. 115-132.
- Saccone, C 1999, 'Il viaggio dell'intelletto, l'angelo terrestre, nel mistico persiano Farid od-Din 'Attar', postfazione a 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, Mondadori, Milano.
- Scabia, G 1984, 'Cercando il Simorg', in Jean-Claude Carrière, *Il congresso degli uccelli*, trad. di Gerardo Guerrieri, Quaderni di Scenascuola, La Casa Usher, Firenze, p. 8.
- Schechner, R 1968 'Sei assiomi per l'Environmental Theatre', in *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, pp. 21-72.
- Uspenskij, PD 1976, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Astrolabio, Roma.
- Williams, D 1992, 'The CIRT: Three Journeys, 1971-1973', in *Peter Brook. A Theatrical Casebook, revised and updated*, Methuen, London, pp. 165-238.
- Williams, D 1996 'Remembering the others that are us. Transculturalism and myth in the theatre of Peter Brook' in Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York, 1996, pp. 67-79.

Filmografia

- Ayats, M e Brook, P 1978, *A theatrical Experiment in Africa*, Parigi, CIRT, archivi INA (Institut National Audiovisuel, Parigi).

Banu, G 1992 (ed.) *Peter Brook e il CIRT. Il teatro delle forme semplici*, quarta puntata de *Cinque sensi del teatro. Cinque trasmissioni monografiche sulla filosofia del teatro*, co-produzione Rai-Radiotelevisione Italiana e Centro per la sperimentazione teatrale di Pontedera.

Brook, P 1979, *Rencontres avec des hommes remarquables*, Stuart Lyons e Remar Productions.

Feill, G 1973, *The Empty Space*, film co-prodotto da Seven Valley Entertainment Ltd, New York, and CIRT, Parigi, distribuito in Europa da Alternative View (archivi INA, Parigi).

Stages. Peter Brook and CICT in Australia, Macau Light Films Production e British Council, 1979.



Anna Zinelli

I “viaggi” di Franco Vaccari 1971-1974: Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale nella poetica di Franco Vaccari



Abstract

L'articolo si propone di indagare il ruolo assunto dalla tematica del viaggio nei lavori di Franco Vaccari della prima metà degli anni '70 e il modo in cui essa è stata declinata in relazione alla sua indagine sul linguaggio fotografico e sul ruolo dell'autorialità. In particolare si è scelto di selezionare tre casi di studio specifici, *Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito* del 1971; *700 km di esposizione Modena-Graz* del 1972 e *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto* del 1974, accomunati dal fatto di presentarsi come documentazioni del viaggio che precede la fase espositiva, e dunque come processi di “autocostruzione” tanto dell'opera quanto della sua presentazione. A partire dalla ricostruzione delle principali posizioni teoriche di Vaccari relative alle “esposizioni in tempo reale”, alla ripresa del modello duchampiano in chiave di “occultamento del lavoro”, alla nozione di “inconscio tecnologico”, si intende dunque proporre un'analisi dell'opera di Vaccari quale forma di decostruzione delle tradizionali forme di rappresentazione e del topos del viaggio.

The article aims to investigate the role played by the theme of the journey as a subject in the work of Franco Vaccari, particularly in the first half of the '70s, and at the same time the way it has been declined in relationship to his investigation around the photographic language and the role of the authorship. In particular, it has been decided to select three specific case studies, *Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito* of 1971, *700 km di esposizione Modena-Graz* of 1972, and *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto* of 1974: all these works share the nature of documentations of the journey that preceded the exhibition itself. Therefore they are all processes of "self-construction" of the work, and of his presentation too. Starting from the reconstruction of the main theoretical positions of Franco Vaccari in relation to the "exhibition in real time," the recovery of Duchamp's model in terms of "concealment of work", the notion of "technological unconscious", the article intends to propose an analysis of Vaccari's works as a form of deconstruction of the traditional forms of representation and of the “topos” of the trip.



Non mi interessa il viaggio per i suoi scoperti simbolismi, ma come vero e proprio meccanismo per attivare la realtà, per suscitare il caso. Rifuggendo dall'ingabbiare l'esperienza con troppo precisi progetti, mi sono servito del viaggio per darle forma (F. Vaccari 2001, p. 20).

Il tema del viaggio è una costante nei lavori di Franco Vaccari e costituisce uno degli elementi centrali della sua ricerca improntata sulla messa in discussione della pratica autoriale e dei sistemi convenzionali di realizzazione, produzione e fruizione dell'oggetto artistico. Nella prima metà degli anni '70 i suoi lavori incentrati su tale tematica sono molteplici (*Seconda Esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito*, 1971; *Per un trattamento completo – Viaggio nell'albergo diurno Cobianchi di Piazza Duomo*, 1971; *700 km di esposizione Modena-Graz*, 1972; *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto*, 1974; *Viaggio sul Reno*, 1974; *Viaggio Trip Lucido*, 1975), e coinvolgono differenti modalità progettuali e esecutive, accomunate dalla tendenza a ridefinire il topos del viaggio annullandone ogni aspetto epico, esotico o iniziatico. Il topos del viaggio può quindi essere assunto come uno degli argomenti fondamentali nella poetica dell'autore, e offrire una delle possibili chiavi di lettura per considerare il modo in cui in questi anni egli propone una messa in crisi dei sistemi di rappresentazione convenzionali.

Vaccari muove da quelli che possono essere considerati i generi che dominano la storia del medium fotografico fin dalle sue origini, la ritrattistica e appunto la fotografia di viaggio - che erano venuti a codificarsi intrecciandosi con modelli di rappresentazione derivati dai linguaggi grafici e pittorici e divenendo pratica di massa con l'avvento del turismo e degli apparecchi automatici - compiendo dunque un'operazione di sistematica "demistificazione" dei modelli dati. Il viaggio può infatti essere proposto come mito nel senso barthesiano (ossia come forma autoreferenziale che dissimula le dinamiche storiche, dialettiche e politiche di cui è portatrice (Barthes 1957), se considerato nelle sue documentazioni stereotipate, nella proposizione di un esotismo modellato su aspettative anticipatamente definite, nell'idea di un contatto con la "naturalità" in cui, secondo Theodor Adorno, si verifica «un surrettizio spacciare il mediato per immediatezza» (ed. Adorno 1975, p. 99). Le operazioni di Vaccari divengono dunque degli strumenti di capovolgimento del luogo comune, della struttura convenzionale del viaggio, muovendo in primo luogo dal rifiuto di quelli che sono i simbolismi legati alla sua rappresentazione, tipici del linguaggio estetizzante fotoamatoriale.

In un articolo pubblicato su "Art Dimension" nel 1976, Adriano Altamira (1976) identificava appunto il viaggio come una delle tappe decisive del lavoro di Vaccari, in cui puntualmente venivano a ripresentarsi i temi fondamentali delle sue operazioni. I

viaggi di Vaccari, antituristici e antispettacolari, disinteressati alla bellezza degli itinerari e agli esotismi, si iscrivono in una precisa volontà di ridefinizione di un genere convenzionalmente strutturato e vengono proposti quali dispositivi capaci di lasciare scaturire il reale attraverso la volontaria elusione del controllo autoriale nel processo di produzione dell'oggetto artistico. Nell'introduzione al catalogo delle fotografie di Luigi Ghirri realizzate tra il 1970 e 1971, Vaccari (1972) lamenta in chiave ironica l'attenzione di questi per il banale, contrapponendolo alle ricerche estetizzanti che rendono «la realtà simile a un quadro» e alle documentazioni svolte in mete straniere «in cui è possibile fare veri e propri safari fotografici» usando la macchina fotografica per «imbalsamare la realtà» (ibid., s.p.). Come al Lévi-Strauss di *Tristi tropici* (1955), che afferma di odiare i viaggi e gli esploratori, intendendo criticare le forme stereotipate e massificate del viaggio, a Vaccari non interessa il viaggio “turistico” inteso come luogo di imposizione di una visione preesistente del soggetto in cui il rapporto con l'alterità diventa oggetto di una costruzione fittizia modellata su aspettative già date. La critica avanzata da Vaccari in quest'occasione, come messo in luce da Massimo Mussini (2001), deve essere intesa all'interno del dibattito del periodo, e si rivolgeva dunque «contro l'estetismo imperante nella gran parte della fotografia italiana, con la nascente moda dell'esotismo, con le pseudo-ricerche sulla realtà sociale, sul folclore, sul paesaggio» (ibid., p. 21) e inoltre riguardava «le edulcorate ed estetizzanti proposte di lettura dello spazio urbano, che in quegli anni trovavano, proprio a Modena, alcuni rappresentanti che godevano di grande fortuna» (ibid.).

Le premesse di un interesse per i dettagli marginali, per la messa in crisi dell'idea tradizionale di “autorialità” e per il sovvertimento rispetto alle prospettive e ai sistemi di rappresentazione canonici emergono fin dai primi lavori di Vaccari, come nella documentazione dei graffiti murali assunti a frammenti di poesia anonima ne *Le tracce* del 1966, definito da Spatola un «museo epigrafico» (Spatola 1966), nell'abbassamento del punto di vista in *La città vista a livello di cane* del 1968, o nel reportage eseguito nel 1970 in occasione del raduno rock all'isola di Whight in cui egli si impone, quale meccanismo atto ad eludere la propria soggettività, il procedimento di scattare una fotografia ogni cento metri. A partire dalla fine del decennio egli avvia la serie delle *Esposizioni in tempo reale*, intese come processi che l'artista innesca lasciando poi che interagiscano autonomamente con l'ambiente in cui sono calate, caratterizzate quindi dalla possibilità di intervenire «modificandone l'evoluzione prima che si sia modificata irreversibilmente per conto proprio» (Vaccari 1979a). A differenza degli happening e delle performance, più vicine a una dimensione teatrale, le *Esposizioni in tempo reale* non prevedono alcun canovaccio ma unicamente un dato di partenza che ne mette in moto la struttura senza

predeterminarla; esse agiscono così in relazione a una componente retroattiva, un “feedback”, che permette di indirizzarle verso esiti nuovi e inattesi (Vaccari 2001, p. 10). Vaccari intuisce dunque le potenzialità di un uso “non creativo” del mezzo fotografico in cui un ruolo determinante è svolto dall’ “inconscio tecnologico”, di cui proporrà una definizione teorica nel 1979 (Vaccari 1979b), ma che fin dai primi lavori costituisce uno degli elementi chiave su cui basa la propria prassi operativa. Riprendendo il concetto benjaminiano di un “inconscio ottico”, con cui ne *La piccola Storia della fotografia* (Benjamin 1931) questi definiva la capacità del mezzo fotografico di ampliare la sfera conoscitiva rispetto a quella determinata dalla visione naturale cogliendo aspetti inattesi e dunque imprevisi, Vaccari sposta l’attenzione dal soggetto all’oggetto, mettendo in luce come lo stesso dispositivo possa autonomamente codificare l’immagine secondo un sistema di rappresentazione basato su concetti che sono «caratteristici dell’uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria etc.» (Vaccari 1979b, p.19). Egli propone una concezione di inconscio in termini non tanto freudiani, quanto rifacendosi alle analisi su di esso in qualità di struttura proposte da Claude Lévi-Strauss; l’inconscio è quindi visto come interdipendente alle strutture sociali, poiché il soggetto è inteso come iscritto in una struttura che lo preesiste, a cui appartengono anche la tecnologia e i suoi prodotti (ibid.). L’inconscio tecnologico diviene così il procedimento atto ad eludere i propri condizionamenti «attraverso tecniche che fossero capaci di mettere in cortocircuito la presenza ingombrante dell’io» (Vaccari 1979; ed. 2011 p.XVII).

Nel clima culturale delle neoavanguardie, in cui la fotografia assume nuovi ruoli che coinvolgono la messa in discussione dello statuto epistemologico dell’oggetto estetico, fino al rifiuto della sua stessa oggettualità materiale (Lippard & Chandler 1968), si impone la necessità di una riformulazione dei termini di un dibattito che si era articolato attorno alla contrapposizione tra una fotografia “documentaria” e una fotografia “artistica” (soprattutto nel contesto italiano in cui permanevano retaggi dell’idealismo crociano). Vaccari si inserisce appunto nel filone di indagine in cui alla ricerca di definizione di un’ontologia del medium fotografico, propria del modernismo, si sostituisce un’attitudine volta alla sua analisi in chiave linguistica, sulla scia degli studi di Roland Barthes, Umberto Eco e Roman Jakobson (Mussini 2001), e in particolare delle analisi di Charles Sanders Peirce sul concetto di “indice”, inteso come segno derivante da un legame diretto, e non da un rapporto convenzionale o di somiglianza, con il proprio referente. Fin dai suoi primi lavori Vaccari propone infatti una lettura dell’immagine fotografica come “traccia”, ponendosi nella fase inaugurale di quella linea interpretativa che legge il fotografico in chiave indicale quale strumento di ripensamento delle convenzioni estetiche e dei sistemi di

rappresentazione del modernismo (Krauss 1977). Roberta Valtorta (2011) pone inoltre le posizioni di Vaccari in parallelo con quelle di Susan Sontag che, ne *L'estetica del silenzio* affermava la necessità di vivere l'arte come «qualcosa da sovvertire, quando non da abolire» (Sontag 1967; ed. 1999, p.23), e con il concetto di "opera aperta" di Eco (1962), che intende l'arte come processo mobile e ambiguo che origina significati nel momento della fruizione. I viaggi di Franco Vaccari sono dunque da intendersi a partire da tale concezione teorica, e si inseriscono in una pratica di sistematica "Dekonstruktion", in senso derridiano, di modelli predefiniti in funzione di uno sguardo sul reale che vuole sempre essere portatore di un'istanza critica.

Tra le operazioni realizzate nei primi anni '70 improntate al tema del viaggio, è possibile isolarne un nucleo il cui aspetto comune è identificabile nel fatto di presentarsi come processi di "autocostruzione" della mostra, attraverso la documentazione fotografica dei momenti del viaggio che la precedono e la determinano. Il primo caso in cui Vaccari adotta tale procedimento si ha con l'opera *Seconda esposizione in tempo reale: Viaggio + Rito*, proposta alla Galleria 2000 di Bologna, in cui egli espone la documentazione, eseguita da collaboratori, del viaggio dalla propria città alla sede espositiva:

Sono andato alla stazione FF.SS. seguito da due fotografi che con macchine fotografiche Polaroid testimoniavano istante per istante il mio viaggio. Mi hanno fotografato mentre prendevo il biglietto, compravo il giornale, mi facevo lucidare le scarpe, salivo sul treno, scendevo, prendevo il taxi. Arrivato alla Galleria 2000 ho attaccato le fotografie a una parete e il biglietto l'ho messo in un'apposita scatola appesa alla parete di fronte. I due fotografi hanno continuato a scattare e le nuove fotografie venivano aggiunte le une alle altre; la mostra, in questo modo, si autocostruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato (Vaccari 1971, s.p.).



Fig. 1: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.2, Viaggio + Rito*, 1971. Courtesy: l'artista.

L'operazione è letta da Adriano Altamira (1984, p.5) come documentazione spaziotemporale di un processo che si innesca nel momento in cui l'artista esce di casa per andare all'esposizione, e quindi come forma di documentazione di una mostra quale impegno personale, fisico. Nell'opera esposizione e viaggio vengono dunque a coincidere, ma l'esposizione è anche rito, momento collettivo che comunemente si struttura secondo norme codificate e che vengono in questo caso ridefinite. Il procedimento proposto, in cui le fotografie esposte sono prodotte da anonimi collaboratori, nega infatti la dimensione autoriale privilegiata e non prevede nessuna "abilità manuale". Egli tornerà su tale problematica in *Duchamp e l'occultamento del lavoro* (Vaccari 1978), interpretando il ready-made in qualità di negazione della necessità di produzione materiale del segno, e indagando dunque il paradosso che viene a determinarsi nel momento in cui non è il lavoro che la produce a determinare il valore dell'arte, la cui legittimazione diviene qualcosa di puramente affermativo e tautologico (aspetto che riprenderà poi nei suoi scritti più recenti (Vaccari 2009), proponendo un parallelismo tra l'istituzionalizzazione di tali

pratiche basate sull'autolegittimazione del segno e l'attuale crisi economica derivata dallo scollamento tra valore di scambio e attività produttiva). Vaccari non propone dunque alcun manufatto, ma un processo in cui il pubblico che prende parte all'inaugurazione viene integrato - in un sistema che problematizza distinzioni di ruolo tra autore, curatore e spettatore - e dunque viene trasformato da semplice "certificatore" passivo del valore dell'opera a partecipatore attivo nella produzione del segno, in cui il passaggio fondamentale diviene quello della distruzione dello spazio della "contemplazione", a favore di quello dell'"azione". Il lavoro può dunque essere letto come indagine critica sull'istituzione espositiva nella formazione dei discorsi sull'arte e quindi sul ruolo istituzionalizzante e normativo assunto dal contesto nella legittimazione dello statuto dell'opera.

Nel 1972, dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia XXXVI con la celebre esposizione in tempo reale *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, Vaccari viene invitato alle *Internationalen Malerwochen in der Steiermark (Settimane internazionali di pittura in Stiria)* a Graz. In entrambi i casi il tema al centro del lavoro riguarda la proliferazione interna all'opera; per l'operazione proposta a Venezia Vaccari si "limita" a fornire al pubblico una macchina per le fototessere e ad invitarlo attraverso il titolo dell'opera a prendere parte alla sua costruzione, eclissando completamente il proprio ruolo e mettendo così in crisi «la presunta trinità della fotografia: mezzo, autore, oggetto fotografato» (Madesani 2007, p. 10). Nel caso di *700 km di esposizione Modena Graz* è invece Vaccari stesso "l'esecutore", adottando però un procedimento basato sulla reiterazione di un motivo iconografico per eludere la propria scelta intenzionale:

Il mio lavoro l'ho fatto durante il viaggio d'andata; ho scelto di applicare sistematicamente l'attenzione ai mezzi di trasporto merci che si muovevano nella mia stessa direzione. Volevo usare la fotografia non come mezzo di contemplazione, ma per scardinare i miei condizionamenti visivi, come strumento che mi costringesse a vedere quello che non so. Adesso siamo coscienti che vediamo solo quello che sappiamo, ma quello che sappiamo è sospetto. L'attenzione orientata mi serviva così per cortocircuitare gli automatismi psichici. Una volta arrivato a destinazione il mio lavoro era già fatto (Vaccari & Madesani 2007, p. 139).



Fig. 2: Franco Vaccari, *700 km di esposizione Modena-Graz*, 1972. Courtesy: l'artista.

Nella redazione originale esposta a Graz, differente dalle versioni successive, alla serie dei camion si affiancavano delle fotografie del cielo lungo il bordo superiore e dei fondi stradali lungo quello inferiore, e al termine della documentazione dell'itinerario veniva proposta anche quella dell'arrivo, con delle polaroid scattate in una camera d'albergo. Il percorso prevedeva dunque il passaggio dallo spazio pubblico, l'autostrada, a quello privato, ma impersonale, della camera d'albergo (luogo oggetto anche di un'"esplorazione – viaggio" dell'anno precedente: *Per un trattamento completo – Viaggio nell'albergo diurno Cobianchi di Piazza Duomo*). I luoghi raccontati da Vaccari - alberghi, autostrade, stazioni - sono dunque spesso anonimi, zone di passaggio, ma non per questo semplici passaggi neutri o "non luoghi", nel senso proposto da Marc Augé di luoghi non identitari, non storici, non relazionali. L'autore li definisce invece «luoghi dall'identità sospesa», i cui frequentatori «si trovano a sperimentare un indebolimento della propria identità, e contemporaneamente, una tentazione ad assumerne altre» (Vaccari 2001, p.20). Egli definisce tale condizione come di "libertà e labilità" e la pone in parallelo con le situazioni in cui si trova l'artista, che gli impongono di «destrutturarsi, per ristrutturarsi in modo nuovo» (ibid.).

Il viaggio lungo l'autostrada da Modena a Graz diviene dunque secondo Altamira (1976, p.51) una «dimensione di analisi profonda di strutture e atteggiamenti apparentemente normali» che pone in evidenza «lo stato di permeabilità del "viaggiatore" attraverso le sue esperienze fondamentali (che sono le esperienze quotidiane)» (ibid.). Carlo Arturo Quintavalle (1979) legge la reiterazione del motivo dei camion come un'indagine sul tempo, che rimanda a tempi storici differenti, legati alle merci e ai mezzi di trasporto, ma anche come una dimensione onirica nel suo incedere di struttura chiusa e incombente (il "corpo che sogna" come proseguimento

dell'indagine sull'eclissi del soggetto diventerà una delle tematiche proposte da Vaccari nella seconda metà del decennio). Egli definisce inoltre l'opera un «fatto, husserlianamente, documentato» rimandando a una possibile interpretazione in chiave fenomenologica (Quintavalle 1979, p. 2437).

L'atteggiamento con cui Vaccari si pone rispetto al reale non è infatti semplicemente analitico, perché presuppone sempre che il reale non possa semplicemente essere "colto", documentato o analizzato nella sua immediatezza dal soggetto, il quale, come si è già visto, è collocato – come la tecnologia – in campi di significati che lo preesistono. La strada scelta da Vaccari per mettere in luce questa mancanza di certezze e punti fermi in *700 km di esposizione Modena Graz*, è quella della imposizione al soggetto di una radicalità a lui estranea attraverso l'elemento reiterato, sovvertendo la centralità non solo dell'autore attraverso un procedimento predeterminato, ma dell'io nella sua capacità di percezione oggettiva del reale. Egli contesta così la certezza nel mezzo fotografico come strumento obiettivo di registrazione, riconoscendogli attraverso l'inconscio tecnologico una capacità intrinseca di strutturare elementi inarticolati, e quindi agire secondo una funzione simbolica (Vaccari 1978), e al contempo l'autonomia del soggetto, preferendo a una concezione dell'identità come «realtà concreta» quella di «qualcosa estremamente fragile» (Vaccari 1996; ed. 2007 p.161).

Renato Barilli (1987, p.7) vede nell'isolamento di immagini casuali e nella bellezza preterintenzionale dell'assoluta casualità dei camion incontrati un lavorare «in togliere», che ribalta il percorso tradizionale dell'arte inteso come «marcia inesorabile "in aggiungere", con la presunzione di accrescere il numero degli oggetti pieni di senso, a un mondo che ne ha già troppi per conto proprio». Claudio Marra sottolinea invece come l'aspetto «monotono» delle immagini raccolte, volutamente lontano dalla bella immagine formalmente ineccepibile, permetta alla fotografia di farsi «vivificatrice su un'esperienza, quella del viaggio, altrimenti facilmente deperibile in un senso an-estetico, allorché concentrandoci sulla meta da raggiungere, letteralmente non ci accorgiamo del tragitto che stiamo compiendo» (Marra 1999, p.191).

Anche l'ultimo caso che si è scelto di prendere in esame muove dall'intento di riscattare un viaggio compiuto "distrattamente". Invitato alla mostra collettiva indetta al Palazzo dei Diamanti di Ferrara all'interno del programma delle manifestazioni per celebrare il cinquecentenario dell'Ariosto (Comune di Ferrara 1974), Vaccari propone in una chiave differente il modello della mostra che si autoalimenta. Con *Esposizione in tempo reale n. 8. Omaggio all'Ariosto* egli ripercorre il cammino che, stando alle cronache, il poeta aveva eseguito in "pianelle" da Carpi a Ferrara. Il 9 aprile del 1974 Vaccari scrive al curatore Franco Farina:

Caro Farina

Come omaggio all'Ariosto ho pensato di ripercorrere a piedi la passeggiata di sessanta chilometri in pantofole che il poeta fece distrattamente: "partendosi da Carpi, venne un giorno a Ferrara in pianelle, perché non aveva pensato di far cammino". Arrivato a Ferrara attaccherò le fotografie fatte lungo la strada nello spazio a me riservato (Vaccari 9.4.1974).

In un secondo tempo egli decide tuttavia di modificare questa strategia, eseguendo le fotografie con una Polaroid - quindi non necessitando di tempi di sviluppo - e mandandole direttamente, "in tempo reale" alla galleria, incollate sulle cartoline dei paesi attraversati durante il viaggio.



Fig. 3 e fig. 4 (pagina seguente): *Esposizione in tempo reale n. 8, Omaggio all'Ariosto*, 1974. Courtesy: l'artista.



Al costituirsi della mostra attraverso il viaggio verso la sede espositiva si unisce così il rimando al viaggio riportato nelle cronache dell'Ariosto, in una complessa stratificazione di sistemi espressivi differenti (l'immagine unica e casuale e quella riprodotta e ipercodificata, la ripresa del linguaggio storico letterario, l'elemento del timbro che attesta il procedimento postale). Nell'opera troviamo dunque una nuova declinazione della tematica del viaggio, attraverso l'uso della cartolina, riconducibile a quel filone di ricerca internazionale della cosiddetta *mail art* sviluppatosi a partire dalla fondazione della *New York correspondence school of art* da parte dell'artista Ray Johnson, nel 1962, e divenuto poi una pratica diffusa nelle ricerche concettuali e comportamentali nel corso del decennio successivo. Nel recente testo dedicato all'arte postale, proposto in occasione della mostra *La città in viaggio: Modena nelle cartoline illustrate, 1899-1960*, Vaccari (2004) riconduce tali pratiche a una volontà di reazione da parte degli artisti a una serie di mistificazioni, quali la poeticità, il profondo, sublime, il misterioso. Con l'utilizzo delle poste, essi propongono opere che non sfruttano i sistemi canonici di diffusione all'interno del sistema artistico, ma quelli della vita quotidiana, dirottandone al contempo gli scopi comunemente previsti. Inoltre, come nei precedenti lavori, egli non utilizza il testo semplicemente come forma esplicativa rispetto all'immagine, ma lo assume a parte integrante nell'economia dell'opera. La compresenza di linguaggio iconico e testuale, presente

fin dalle sue prime sperimentazioni vicine alla poesia visiva, diviene particolarmente significativa nei lavori di questi anni, che possono dunque essere accostati alla pratica teorizzata dal gallerista newyorchese John Gibson come *Story art* o *Narrative art* (Madesani 2011) intesa come movimento internazionale che abbina sistematicamente linguaggio fotografico e testuale (nel 1974 Vaccari viene infatti inserito nella mostra dedicata a tale movimento curata da Filiberto Menna (1974) presso Cannaviello studio d'arte di Roma, quale unica presenza italiana, a fianco ad artisti come Badessarri, Boltansky, Le Gac, Hutchinson).

Il viaggio si inserisce dunque all'interno di tale attitudine narrativa per una ridefinizione del medium a partire da un'analisi che guarda, in chiave decostruttiva, alla storia, agli utilizzi, ai codici intrinseci di esso. Come messo in luce da Roberta Valtorta (2000-2001) per comprendere l'idea concettuale del viaggio nella fotografia contemporanea risulta utile rifarsi alla sua derivazione dal latino *via-viae*, il cui ambito semantico concerne anche il metodo e la regola, associando dunque l'idea dello spostamento fisico a qualcosa di sistematico. Vaccari adotta appunto il viaggio come pratica metodica e processuale, ricodificandone il ruolo e facendone uno strumento attraverso cui viene data forma a un'esperienza anziché a un oggetto destinato a una contemplazione passiva. I viaggi di Vaccari sono dunque "viaggi minimi", secondo Leonardi «finalizzati alla decostruzione di atteggiamenti e strutture mentali profondamente radicati nell'automatismo della quotidianità» (Vaccari 2007, p.7). Essi si strutturano secondo una logica aperta, una dialettica tra elemento programmato e aleatorio, che problematizza radicalmente la presunta compiutezza dell'oggetto artistico ripensando il rapporto tra il soggetto e il fruitore.

Gli esempi citati, in cui il viaggio determina una coincidenza tra il tempo che soggiace all'evento e la sua dinamica espositiva, sono dunque proposti come emblematici di una poetica volta a sovvertire i confini tra i differenti linguaggi espressivi, tra opera e fruitore, tra i concetti di ricezione e autorialità, ponendosi come essenziale punto di svolta per il dibattito degli anni '70. Il carattere di ridefinizione dei modelli abituali di rappresentazione diviene nei "viaggi" di Vaccari un'ipotesi di lettura critica del reale e messa in discussione di certezze note, capace di innescare forme di ampliamento conoscitivo e percettivo.

L'autrice

È cultore della materia e frequenta la Scuola di Dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma con un progetto relativo alle partecipazioni italiane alle esposizioni *documenta* di Kassel. Si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del "Premio Braglia" 2010-2011), di cui un breve estratto è stato pubblicato sulla rivista scientifica *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti* (n.2, 2012). Ha pubblicato inoltre su *Arte e critica* e *Studi di estetica*. Ha

esperienze nell'ambito archivistico e bibliotecario e lavora presso la Fondazione Socin di Bolzano per cui sta catalogando un fondo misto di materiali pittorici, grafici, scultorei e documentari.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Adorno, T W 1969, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. Adorno, T W 1975, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino).

Altamira, A 1976, 'I viaggi di Franco Vaccari', *Art Dimension*, n. 5/6 giugno, pp. 51-53, rist. Leonardi, N 2007, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 32-36.

Altamira, A 1984, 'Für Franco Vaccari/ Testo per Franco Vaccari', in Vaccari, F 1984, *Franco Vaccari: Fotografische Aspekte*, Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Wien, pp. 5-7.

Barilli, R 1987, 'Introduzione', in Vaccari, F 1987, *Franco Vaccari, Opere 1966-1986*, Cooptip, Modena.

Barthes, R 1957. *Mithologies*, Seuil, Paris (trad. it. Barthes, R 1974. *I miti d'oggi*, Einaudi, Torino).

Benjamin, W 1931. 'Kleine geschichte der photographie', *Die Literarische Welt*, n. 38-39.40 (trad. it. Benjamin, W 1966. 'Piccola storia della fotografia' in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino).

Comune di Ferrara 1974, *Omaggio all'Ariosto: in occasione del quinto centenario della nascita*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, 29 giugno-30 settembre 1974, Siaca arti grafiche, Ferrara.

Eco, U 1962, *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Krauss, R 1977, 'Notes on the Index: Seventies Art in America', *October*, v.3, spring, pp. 68-81.

Leonardi, N 2007, 'Introduzione', in Leonardi, N 2007, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 7-15.

Lévi-Strauss, C 1955, *Tristes Tropiques*, Plon, Parigi (trad. it. Lévi-Strauss, C 1960, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano).

Lippard, L & Chandler, J 1968, 'The dematerialisation of Art', *Art International*, febbraio.

Madesani, A 2011, 'Narrative works' in Pasotti, A & Padovani, F 2011, *Narrative works. Bill Beckley, Peter Hutchinson, Franco Vaccari*, P420 Edizioni, Bologna.

Marra, C 1999, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Mondadori, Milano.

Menna, F (cur.) 1974, *Narrative Art: David Askevold, Michael Badura, John Baldessari, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Robert Cumming, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, William Wegman, Roger Welch*, Cannaviello studio d'arte, Roma.

Menna, F 1975, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

Mussini, M 2001, 'Luigi Ghirri. Attraverso la fotografia', in Mussini M (cur.) 2001, *Luigi Ghirri*, Motta Editore, Milano.

Quintavalle, A C 1979, '800 km di esposizione Modena-Graz', in *Enciclopedia pratica del fotografare*, vol.6, Fabbri, Milano, pp. 2434- 2437.

Sontag, S 1967, 'The Aesthetics of silence', *Aspen*, fall-winter n. 5-6, rist. in Sontag, S, 1969, *Styles of Radical Will*, Ferrar Strazs and Giroux, New York (trad it. Sontag, S 1999, 'L'estetica del silenzio' in Sontag, S 1999. *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano pp.22-23).

Spatola, A 1966, 'Introduzione' in Vaccari, F 1966, *Le tracce*, Sampietro Editore, Bologna.

Vaccari, F 1971, *Esibizione 6 marzo 1971*, Galleria 2000, Bologna.

Vaccari, F 1972, 'Introduzione' in *Luigi Ghirri: fotografie 1970-1971*, Sette Arti Club, Modena.

Vaccari, F 9.4.1974, Lettera a Franco Farina, riprodotta in Vaccari F, Fagone V, Dehò V & Leonardi N, 2007, *Esposizioni in tempo reale/ Exhibition in real time*, Damiani, Milano, p.90.

Vaccari, F 1978, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, auto-edizione, Modena, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 119-123.

Vaccari, F 1979, 'Il movimento tortuoso e opaco del senso', *Studio Marconi*, n. 8/9, 1 febbraio, pp.12-14, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 123-125.

Vaccari, F 1979, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena, rist.e ampl. in Vaccari, F 2011, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino.

Vaccari, F 1987, *Franco Vaccari, Opere 1966-1986*, Cooptip, Modena.

Vaccari, F 1996, 'Su un episodio di identità elastica' in Gentilini M (cur.) 1996, *Humana. La presenza dell'uomo in fotografia*, Edizioni Art&, Tavagnacco (UD), pp. 53-59, rist. in Leonardi, N (cur.) 2007, *Feedback, scritti di e su Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, pp. 157-161.

Vaccari, F 2001, *Franco Vaccari. Fuori Schema*, Artshowedizioni, Milano.

Vaccari, F & Conti V 2009, *Duchamp messo a nudo. Dal ready-made alla finanza creativa*, Gli ori, Pistoia.

Vaccari, F 2004, 'Arte Postale' in Iacomacci D & Panaro L 2004, *La città in viaggio: Modena nelle cartoline illustrate, 1899-1960*, RFM, Modena, pp.129-130.

Vaccari, F & Madesani, A 2007, *Franco Vaccari: fotografie 1955/1975*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.

Valtorta, R 2000-2001, *Concettualità del viaggio nella fotografia italiana contemporanea*, Università di Udine, ebook, licenza creative commons. Available from: <<http://it.scribd.com/doc/110835255/ebook-ita-Fotografia-Roberta-Valtorta-Concettualita-del-viaggio-nella-fotografia-italiana-contemporanea>> [01.01.2013].

Valtorta, R 2011, 'Introduzione', in Vaccari, F 2011, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, pp. IX- XXII.



Marco Scotti

Unfinished. Jonathan Monk e l'Afghanistan di Alighiero Boetti



Abstract

Per il progetto *Untitled and Unfinished (Afghanistan)* l'artista Jonathan Monk ha organizzato insieme alla gallerista Sonia Rosso una spedizione in Afghanistan, presso i laghi di Band-E-Amir, sulle cui acque Alighiero Boetti avrebbe voluto che le sue ceneri venissero disperse dopo la morte, azione che tuttavia non è mai avvenuta.

Tra le difficoltà dovute alla situazione politica e a vari problemi logistici, nel 2004 Mustafa Sahibzada, un ragazzo Afgano incaricato dall'artista, seguendo le istruzioni sul luogo e riguardo alla tipologia di materiali da raccogliere, ha potuto realizzare filmati e fotografie, che hanno permesso a Monk di produrre cinque film in formato 16mm, ciascuno corredato da 16 fotografie scattate durante il percorso per raggiungere i laghi.

Questo articolo si propone di ricostruire il progetto dietro l'operazione artistica, contestualizzandolo nel dibattito contemporaneo attorno alle riletture dell'Afghanistan di Alighiero Boetti.

Jonathan Monk organized, for the *Untitled and Unfinished (Afghanistan)* project and together with gallerist Sonia Rosso, an expedition to Afghanistan to find the Band-E-Amir lakes, where Alighiero Boetti would have liked his ashes to be scattered after his death, an action which never took place.

Among the difficulties due to the political situation and various logistical problems, in 2004, Jonathan Monk had entrusted the documentation of the lakes to Sahibzada Mustafa, an Afghan boy, who, following precise instructions about the place and about the types of materials to be collected, was able to take many films and pictures and send them to the artist, who produced five films depicting the lakes in 16mm, with a strictly fixed camera shot, each one accompanied by 16 photographs taken during the route to the lakes.

This article aims to retrace the project behind the artistic operation, putting the work in the context of the contemporary debate about Alighiero Boetti's Afghanistan.



Il desiderio espresso da Alighiero Boetti che le sue ceneri, dopo la morte, venissero disperse «sopra le acque color lapislazzulo dei laghi di Bandi A Mir, sette laghi di origine vulcanica in mezzo al deserto nell'ovest dell'Afghanistan» (Sauzeau 2006, p. 220), sembra essere una semplice citazione da riportare all'interno di una lunga serie di viaggi verso questo oriente «promessa di un mondo altro» (Cerizza 2009, p. 20) che lo legheranno indissolubilmente a questo paese. Questo rapporto, iniziato nel marzo del 1971 e continuato regolarmente attraverso circa due viaggi ogni anno fino al 1979 - quando l'occupazione sovietica renderà il paese

inaccessibile – viene ad assumere un ruolo fondamentale nella ricerca di Boetti, a partire dai primi lavori postali spediti dall'Afghanistan per arrivare all'organizzazione di un vero e proprio sistema produttivo.

Le sue ceneri non hanno tuttavia mai fatto il viaggio, come l'artista avrebbe voluto, verso questi laghi, per problemi legali con lo stato italiano secondo alcune testimonianze, oppure semplicemente per la sempre più complessa situazione politica in Afghanistan (Godfrey 2012, p. 155). Nel frattempo, dalla sua morte nel 1994, la figura di Boetti - anche attraverso questa memoria – è entrata in dinamiche di rilettura e riappropriazione attraverso il lavoro di diversi artisti delle generazioni successive, che sistematicamente hanno affrontato e richiamato pratiche artistiche legate all'arte concettuale degli anni Sessanta: in particolare è lo stesso Godfrey a ricordare progetti di artisti quali Francis Alÿs, Mario Garcia Torres e Jonathan Monk.



Fig. 1: Jonathan Monk, *Untitled and Unfinished (Afghanistan)*, 2004, 16 mm film and 16 photographs. Version of 5 (Version 3). Courtesy: Galleria Sonia Rosso, Torino.

Jonathan Monk ha spesso recuperato e ricostruito all'interno della propria poetica momenti, idee e metodologie della storia dell'arte concettuale, come ricorda lo stesso artista nella lunga intervista con Jan Verwoert (2006), attivando dinamiche attraverso le quali il proprio lavoro rientra nella storia stessa che vuole esplorare, riparte dai libri per affrontare possibilità e strategie legate al non realizzato (Rossi 2012), o a qualcosa che non si è mai vissuto.

Proprio il suo lavoro *Untitled and Unfinished (Afghanistan)* (2004) si rivela fondamentale per una lettura dei rapporti tra Boetti e l'Afghanistan.

Questo consiste di cinque film, ciascuno accompagnato da quindici fotografie di piccolo formato, ognuna stampata in un'unica copia.

Il soggetto dei film sono proprio i laghi di Bandi A Mir, ripresi con un'inquadratura fissa, mentre le foto sono state scattate lungo il percorso che collega questi con Kabul. Tutto il materiale è stato raccolto da una persona scelta nel paese, senza che l'artista potesse seguirla nel viaggio, né mettere piede in un Afghanistan ancora in guerra.

Ripartendo da questi dati essenziali sarà allora importante cercare di ricostruirne la storia anche attraverso i materiali d'archivio e di lavorazione conservati presso la Galleria Sonia Rosso di Torino, che ha prodotto e seguito il progetto.



Fig. 2: Jonathan Monk, *Untitled and Unfinished (Afghanistan)*, 2004, 16 mm film and 16 photographs. Version of 5 (Version 3). Courtesy: Galleria Sonia Rosso, Torino.

Ripartiamo allora dalle fonti da cui questa sorta di testamento viene ripreso, il gallerista Massimo Minnini - che con Boetti aveva condiviso un percorso anche professionale - e la prima moglie, Annemarie Sauzeau, che inserendolo nelle due edizioni della biografia *Shaman/showman*¹ restituirà un'ufficialità a quello che era un semplice desiderio dell'artista. Certamente alcuni documenti presenti nell'Archivio Boetti hanno contribuito alla definizione di un'immagine più precisa dell'Afghanistan dell'artista, in particolare della zona intorno a questi laghi, tuttavia è solo nel costruirsi del progetto che si rivela una strategia precisa di appropriazione di elementi della tradizione storica dell'arte concettuale, ai quali vengono affiancati e sovrapposti dati personali, storici e biografici. Se lo stesso Boetti non aveva più potuto entrare nel paese dal 1979, dopo il colpo di stato e la successiva occupazione sovietica, vivendo la condizione di «esule tra gli esuli nella cittadina pakistana di Peshawar» (Cerizza 2009, p. 20), Monk non valuta neppure le possibilità di lavorare e muoversi in un paese in stato di occupazione militare e dilaniato da conflitti interni, e costruisce il progetto su questi presupposti. L'impenetrabilità dell'Afghanistan gioca un ruolo determinante, a partire dalla localizzazione del posto, circondato nelle cronache e nelle ricostruzioni da ambiguità e fraintendimenti, come il ricorrente richiamo ai lapis lazuli, pietra da sempre associata all'Afghanistan ed estratta nelle miniere a nord del paese e qui utilizzata da Boetti per descrivere il colore dell'acqua dei laghi, ma assolutamente non presente nel terreno di Bandi A Mir. Solo attraverso le minime informazioni a disposizione e le testimonianze delle persone che avevano condiviso con Boetti i viaggi, il luogo può essere individuato nella Panshir Valley, spesso visitata dall'artista quando si trovava a Kabul.

L'impossibilità per l'artista di realizzare il lavoro nel paese, e la conseguente ricerca di una persona a cui affidare la ripresa delle immagini, deve essere riportata all'interno di una più generale ripresa di strategie artistiche storicamente associate all'arte concettuale, elemento che non può non richiamare l'operare di Boetti che nei suoi lavori ha spesso utilizzato «a host of different professionals and amateurs» (Cooke 2012, p. 25). La scelta della persona a cui affidare le riprese è tuttavia necessariamente legata a condizioni contingenti: Mustafa Sahibzada viene individuato attraverso un contatto su internet, in cui semplicemente dichiarava di aver già collaborato alla realizzazione di un documentario, e solo attraverso alcune e-mail e telefonate viene organizzata la spedizione. Non ci sarà mai un incontro, la galleria e l'artista gli forniranno tutte le indicazioni e alcune foto della zona scattate nel 2003, e gli invieranno semplicemente una videocamera super 8 con sei pellicole, nove album fotografici e negativi. Una volta realizzata la spedizione le pellicole e la

¹ Nella seconda edizione di questo volume l'autrice pone Jonathan Monk, insieme a Maurizio Cattelan, nella discendenza spirituale di Boetti, riportando inoltre all'interno del libro un breve testo dell'artista italiano e alcune immagini tratte dai film di Monk.

videocamera saranno rispediti - non prima di aver cercato attraverso fogli di alluminio e scatole di metallo di proteggere le pellicole dai raggi x presenti nei controlli di sicurezza degli aeroporti - e sarà lo stesso Jonathan Monk a trasferire i cinque film in video prima e quindi in 16 millimetri, e a stampare le cinque serie di fotografie in formato 10x15 cm.

In tutto questo è perfettamente rispettata la volontà dell'artista di far realizzare una serie di inquadrature statiche, ognuna della durata di pochi minuti con la videocamera posizionata su cavalletto rivolta verso diverse prospettive dei laghi e delle montagne circostanti. Scartata da subito la possibilità di utilizzare materiale di archivio o preesistente, con la possibilità di un minimo editing e del trasferimento del girato in 16 mm per un effetto di leggero ingrandimento.

Monk non sembra interessato a ritornare sulle ragioni che avevano inizialmente portato Boetti in Afghanistan, ricostruite in relazione al contesto storico e a partire da dati biografici da Mark Godfrey (2012, p. 155) o semplicemente ricollegate nella loro indeterminazione a un contesto culturale più ampio alternativo a quello occidentale e scelto dall'artista secondo logiche difficilmente ricostruibili (Cerizza 2009, p. 20), né sullo scarto temporale e sulle differenze rispetto all'odierno Afghanistan, piuttosto rimane legato all'idea di ottenere un film della durata complessiva di circa dieci minuti del luogo in cui Boetti avrebbe voluto essere dopo la sua morte, un luogo che - secondo Monk - doveva necessariamente preferire all'Italia.

Proprio lo scarto tra una visione personale e la volontà di una ricostruzione storica rappresenta l'elemento attorno al quale viene costruito questo lavoro, tanto in riferimento all'archivio - o a una forma archivistica di ricerca artistica - quanto in relazione a un aspetto più generale e prevalente nelle ricerche contemporanee, ovvero l'inclusione di precisi riferimenti a opere d'arte realizzate tra il 1965 e il 1975 (Godfrey 2007). È Adam Carr, che ha curato il volume *From A to B & back again*, libro d'artista in cui vengono schedati e catalogati tutti i lavori di Jonathan Monk che abbiano un riferimento diretto ad Alighiero Boetti, a parlare esplicitamente di ricerca nel passato, e in particolare all'interno delle strategie di alcuni artisti concettuali, a fianco dell'inserimento di una serie di riferimenti personali e autobiografici. All'interno di questo volume il progetto *Untitled and Unfinished (Afghanistan)* è riportato con alcuni fotogrammi ripresi dal film, due fotografie di viaggio e una panoramica dei laghi, all'interno di una serie che permette di tracciare una mappa del rapporto tra i due artisti.

Tuttavia è difficile fare rientrare questo progetto in schemi interpretativi del lavoro di Monk che prevedano l'ironia come fondamentale ponte tra riferimenti personali e biografici e riprese e citazioni di diversi momenti e opere dell'arte

concettuale (Hoffmann 2003); rimane significativo il fatto che il viaggio ritorni in forme così diverse, nella sua assenza, nell'impossibilità come nel racconto dello stesso, mentre la scelta di delegare la ripresa dell'immagine comprende una consapevole possibilità di errore e di imprevedibilità, caratteristica che si inserisce all'interno di una pratica - comune nel lavoro di Monk - che affronta diversi tipologie di media e supporti.

Pur nell'assenza così di elementi che vengono frequentemente indicati come chiavi di lettura privilegiate per il lavoro dell'artista, il riferimento a un momento preciso della storia dell'arte è riportato a un piano personale nel suo non riferirsi a un'opera ma piuttosto a un dato biografico di Boetti; o ancora meglio all'interpretazione e all'importanza che questo dato viene ad assumere per Jonathan Monk. È questo che porta alla ricostruzione di un viaggio che non è mai avvenuto in passato, che l'artista stesso non potrà fare al momento della realizzazione dell'opera e che sarà documentato attraverso video e foto, esposte in diverse occasioni², ma anche attraverso un libro d'artista³.

Proprio il complesso sistema di riferimenti tra i due artisti ci riporta a un lavoro, - introdotto in apertura di questo saggio e citato da Godfrey (2012) tra le opere paradigmatiche di una rilettura contemporanea dell'Afghanistan di Boetti - di Mario Garcia Torres, *Tea*, documentario commissionato e presentato nel 2012 in occasione di documenta 13, che racconta un viaggio frutto di anni di ricerca. Attraverso un percorso che, come raccontato nel volume pubblicato per l'occasione, muovendo da una riflessione sul significato del ruolo di ospite e ospitante (Torres 2012, p. 5) ripercorre le esperienze di Daniel Buren a St. Croix nel 1965, di Allen Ruppersberg con il progetto *Al's Grand Hotel* a Los Angeles nel 1968, di Martin Kippenberger alloggiato al Chelsea Hotel di Colonia, per arrivare al boettiano *One Hotel* nella Kabul degli anni Settanta e alle sue tracce oggi, tema affrontato già in lavori come la sequenza di immagini *¿Alguna vez has visto la nieve caer? (Have you ever seen the snow?)* (2010).

Per citare le sue stesse parole (2012, p. 13):

² Il progetto è stato esposto inizialmente alla British School at Rome (10.02-10.03.2005) e quindi all'interno delle monografiche *Jonathan Monk - Continuous Project Altered Daily* (ICA London, 14.10-4.12.2005), *Jonathan Monk, Yesterday today tomorrow* (Kunstverein Hannover, Kunstmuseum St. Gallen and Kunsthalle Nurnberg 2006, Haus am Waldsee, Berlin, 2007) e quindi in apertura alla recente monografica dedicata a Boetti presso il Maxxi di Roma (22.01-06.10.2013).

³ Il libro d'artista, e catalogo dell'esposizione, *Winged Mirror*, è stato realizzato in occasione della mostra Jonathan Monk 'Untitled and unfinished [Afghanistan]', a cura di Cristiana Perrella, The British School at Rome, 10 Febbraio - 10 Marzo 2005.

the business of inviting, of hosting, and of playing the role of the guest is a delicate one. One always has to negotiate between how one is expected to behave in somebody's else place and the limits of an invitation. At the same time, one needs to define the thin line between one's generosity and what one expects from the encounter with the others. I wonder wether all artist's see it like that, at least the ones who have engaged in a direct way with these activities

Ma come definire precisamente l'esperienza del *One Hotel*?

Per anni è rimasto, tra i tanti dettagli biografici di Boetti riportati da fonti differenti, un luogo quasi immaginario che aveva assunto «a mythic character, the Shangri-La for Boetti disciples, younger artists, and critics» (Francis 2009), e che solo l'accesso diretto all'Afghanistan ha permesso di indagare a fondo.



Fig. 3: One Hotel, Kabul, 1971-1977 circa.

Courtesy: Fondazione Alighiero e Boetti - Archivio Alighiero Boetti, Roma.

L'articolo pubblicato da Tom Francis sulla rivista *Bidoun* (2009) ha rappresentato una prima ricostruzione completa, a partire dal lavoro postale *20 Letters from Afghanistan* e dal ruolo centrale di Gholam Dastaghir, a cui da semplice assistente verrà affidato il compito di gestire l'hotel - e i soldi per aprirlo - direttamente da Boetti. Le immagini degli spazi, conservate presso l'archivio Alighiero Boetti, sono state oggi pubblicate diffusamente, e possiamo ricostruire con precisione la divisione degli spazi interni come il piccolo giardino sul retro, in cui a fianco del samovar era possibile vedere il gufo Memé, e lo spazio di lavoro che Boetti aveva riservato per se stesso - e per lavorare - quando ritornava a Kabul, circa due volte all'anno. Alla definizione di questo quadro ha contribuito in prima persona anche Annemarie Sauzeau, prima moglie di Boetti, sempre in occasione di Documenta 13, con una memoria personale (2012) della città e del *One Hotel* nei primi anni settanta, fino alla sua chiusura - probabilmente nel 1978 - e alla sparizione di Dastaghir dopo l'invasione sovietica, mentre sempre Godfrey (2012) ha riportato un sistema di dati e informazioni all'interno di un panorama critico più ampio, in particolare in relazione alla produzione di Boetti.

Le ricerche di Torres - ricostruite nelle motivazioni profonde dallo stesso artista (2012, p. 13), arrivato nella Kabul contemporanea a ritrarre la facciata ancora intatta di quello che era il *One Hotel* nel mezzo del distretto dello Shar-e Naw - hanno le proprie radici tuttavia tanto in una serie di riflessioni personali quanto in un complesso sistema di racconti e informazioni:

As I started to put the narrative together, I began encountering short tales about it, some published, some referred to by the artist's acquaintances; I realized most of them were surrounded by mythic gossip and circulated by rumours.

L'Afghanistan di Boetti ritorna d'altra parte in maniera quasi ossessiva in diversi lavori di Mario Garcia Torres, a partire dall'installazione del 2006 presso la Meyer Rigger Gallery di Karlsruhe, *Paradoxically, It Doesn't Seem That Far From Here*, che già nel titolo riprende uno dei nodi fondamentali nella ricerca dell'artista, quello della distanza geografica e temporale, e mette in scena la ricerca che porterà al film *Tea*, di cui sono esposti i primi appunti di sceneggiatura. Le connessioni a una dimensione personale come a una storia universale sono presenti in *The Kabul Golf Club: Open in 1967, Relocated in 1973, Closed in 1978, Reopen around 1993, Closed Again in 1996, and Reopen in 2004*, un *mobile* che citando modelli formali della storia dell'arte del Novecento ricostruisce la mappa e la storia del golf club attraverso le vicende storiche del paese; così allo stesso modo in *Today (Latest News From Kabul)* Torres

rimette in scena una performance di Boetti sostituendo il testo con le notizie in arrivo dell'Afghanistan del 2006.

La messa in discussione della natura stessa dell'hotel è fondamentale. Lo status di opera d'arte del *One Hotel* è difficile da definire: non pensato come tale, è tuttavia parte integrante della vita e dell'operare artistico di Boetti, e lo stesso artista lo inserirà successivamente nel suo portfolio (Godfrey 2012, p. 159). Inevitabilmente questo ha portato a interrogarsi, da parte di diverse generazioni successive di artisti e a partire dai materiali di volta in volta raccolti, sulla consapevolezza del suo ruolo di ospite e di artefice all'interno del gioco costituito dalle sue strategie progettuali.

Sarà ancora Jonathan Monk con il *Lira Hotel*, aperto in occasione della mostra omonima nel 2007 a Torino negli spazi della Galleria Sonia Rosso, a riappropriarsi di un modello all'interno della propria ricerca. Questo nome è infatti rintracciabile tra gli appunti scritti da Boetti sull'ultima pagina del libro di Norman O. Brown *Love's Body*, in cui ipotizzava i diversi nomi per il suo hotel: One Hotel ovviamente, e quindi ES Hotel, El Mansour Hotel⁴, Ghilim Hotel, Letohotel e appunto Lira Hotel. Monk ricostruisce un progetto lontano da Kabul, sovvertendo le funzioni di uno spazio espositivo, portando al suo interno nuove strutture per l'ospitalità il cui confine con le opere in mostra sia impossibile da percepire: il visitatore può passare la notte in una camera progettata dall'artista, entrando nelle dinamiche del lavoro e portando con sé un'edizione.

È importante fare nuovamente riferimento all'articolo di Francis per affrontare al significato del viaggio per Boetti, e in particolare del viaggio verso l'Afghanistan come fuga dall'Italia, in un paese raccontato dall'artista con uno sguardo decisamente idealizzato: «I considered traveling from a purely personal, hedonistic point of view...I was fascinated by the desert...the bareness, the civilization of the desert» (Francis 2009). Il dibattito sul rapporto dell'artista con l'Afghanistan, ricostruito da Godfrey (2012, p. 157) a partire dalle testimonianze dirette interpretate alla luce dei testi di Segalen e Glissant (2007), a confronto con i contemporanei studi di Said, e le ricostruzioni contrapposte di Boetti come ultimo orientalista (Lendon 2012), hanno solo impostato una lettura tra esotismo e orientalismo. Già Nicolas Bourriaud d'altra

⁴ Questo nome è un chiaro riferimento a uno dei tanti alias di Giambattista Boetti, antenato dell'artista e viaggiatore Settecentesco in oriente, che rappresenta uno dei modelli ideali per l'artista anche nel suo ruolo di leggendario capo della resistenza cecena contro Caterina di Russia. Per un approfondimento storico sulla figura rimandiamo a D'Ancona, A 1912, *Viaggiatori e Avventurieri. Montaigne, Rucellai, Locatelli, Pignata, Vitali, Casanova, Du Boccage, Dutens, Boetti, Malaspina, i romantici*, Sansoni, Firenze.

L'artista Francis Alys inoltre ha esposto all'Emergency Biennale in Cecenia nel 2005 *Tapestry by Alighiero e Boetti (Italian artist, 1940-1994) titled Inaspettatamente* come tributo all'artista e al suo interesse verso questa figura.

parte, che aveva avuto l'occasione di confrontarsi con Boetti in un'intervista sul tema dell'Afghanistan (Boetti 1992), aveva messo in luce (Bourriaud 2002, p. 68) le possibili ambiguità dell'applicazione di un modello occidentale nello studio della figura dell'artista:

When Alighiero Boetti gets 500 weavers in Peshawar, Pakistan, working for him, he represents the work process of multinational companies much more effectively than if he merely portrayed them and described how they work.

Affrontando la ricerca di Jonathan Monk sarà quindi necessario riportare il valore e il significato del viaggio all'interno di dinamiche che connettono precise attività sociali con il mondo dell'arte (Monk & Gordon 1994), al significato quindi che la figura di Boetti e la sua ricerca vengono ad assumere all'interno del proprio sistema culturale, come riferimento tanto per le proprie strategie di produzione artistica quanto come ideale modello di cui riappropriarsi:

Boetti? I am not sure what I can add. Alighiero made Conceptual art more human and perhaps less complicated. It sounds simple, and might be - but probably isn't. His influence is as strong today as it has always been. He is like the fifth Beatle or even the sixth...his life seemed to follow a similar path? northern lad meets Asian mysticism in the late 1960s. I think young artists find his humble and straight forward approach very appealing like navigating the thousand longest rivers in the world without a map but with the idea that there will be something magical around the next corner stop me⁵.

L'autore

Dottorando in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma, è curatore e storico dell'arte contemporanea. Si occupa inoltre di progettazione e comunicazione di eventi culturali. Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: in particolare si interessa di cinema, di pubblicità e, collaborando al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura di Francesca Zanella, dell'immagine e del progetto videoludico di cui si occupa anche all'interno del gruppo di ricerca 'Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life'. Insegna inoltre Sceneggiatura per il videogioco presso l'Accademia Santa Giulia di Brescia, e ha recentemente lavorato come curatore al progetto personal effectsonsale presso il padiglione l' Esprit Nouveau di Bologna e alla XXXII edizione della Biennale Roncaglia.

Web: <http://twitter.com/marcoscotti>
e-mail: marco.scotti1@nemo.unipr.it

⁵ Questa lunga citazione di Jonathan Monk è riportata sul retro di copertina del volume From A to B.

Riferimenti bibliografici

- Bennet, C 2012, *Order and Disorder: Alighiero Boetti by Afghan Women*, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles.
- Berg, S et al. 2006, *Jonathan Monk: Yesterday Today Tomorrow Etc.*, Revolver, Frankfurt.
- Boetti, A 1992, 'Afghanistan. Interview with Nicolas Bourriaud', *Document*, 1, p. 50.
- Bourriaud, N 2002, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Paris.
- Cerizza, L 2009, *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milano.
- Cooke, L, Godfrey, M & Rattemeyer, C (ed.) 2012, *Alighiero Boetti. Game Plan*, The Museum of Modern Art, New York.
- Cooke, L 2012, 'Boetti's game plan' in Cooke, L, Godfrey, M & Rattemeyer, C (ed.) *Alighiero Boetti. Game Plan*, The Museum of Modern Art, New York.
- Francis, T 2009, 'One Star is Enough to Make a Cosmos: Alighiero e Boetti and the One Hotel', *Bidoun*, Winter 2009/2010, pp. 30-33. Available from: <<http://www.bidoun.org/magazine/19-noise/one-star-is-enough-to-make-a-cosmos-alighiero-e-boetti-and-the-one-hotel-by-tom-francis/>> [2 febbraio 2013]
- Garcia Torres, M 2012, *A few questions regarding the hesitance at choosing between bringing a bottle of wine or a bouquet of flowers*, Hatje Cantz verlag, Ostfildem.
- Glissant, E 2007, *Poetics of relation*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Godfrey, M 2007, 'The Artist as Historian', *October*, Vol. 120 (Spring, 2007), pp. 140-172.
- Godfrey, M 2012, 'Boetti and Afghanistan' in Cooke, L, Godfrey, M & Rattemeyer, C (ed.) *Alighiero Boetti. Game Plan*, The Museum of Modern Art, New York.
- Hoffmann, J 2003, 'In search of trivialities and other important details' in Higgs, M (ed.), *Jonathan Monk*, Lisson Galley, London, Yvon Lambert, Paris.
- Hoffmann, J & Fitzsimmons, C, (ed.) 2006, *Jonathan Monk. Continuous project altered daily*, Revolver, Frankfurt am Main, ICA, London.
- Holz, J (ed.) 2011, *(From A To B & Back Again) by Jonathan Monk*, Archive Books, Berlin.
- Kaspar, T 2009, *Studio visit. Jonathan Monk*, JRP/Ringier, Zürich.
- London, N. 2012, Was Alighiero Boetti the last Orientalist?. 20 Dicembre 2012. *iconophilia.net: Blog*. Available from: <<http://www.iconophilia.net/was-alighiero-boetti-the-last-orientalist/>> [7 febbraio 2013]
- Monk, J & Gordon, D 1994, *Don't get shirty (with me) - Jonathan Monk in conversation with Douglas Gordon*, Galleri Nicolai Wallner. Available from: <<http://www.nicolaiwallner.com/texts.php?action=details&id=78>> [2 febbraio 2013]
- Monk, J, 2005, *Winged mirror*, British School at Rome, Roma.
- Rossi, V 2012, 'Stop Me If You Think You've Heard This One Before. Appropriation and repetition in the work of Jonathan Monk', *Fruit of the Forest*, issue #3, Autumn 2012, pp. 96-100.
- Rugoff, R (ed.) 2005, *A Brief History of Invisible Art*, California College of the Arts, San Francisco.
- Sauzeau, A 2001, *Alighiero e Boetti. Shaman/showman*, Umberto Allemandi, Torino.

Sauzeau, A 2006, *Alighiero e Boetti. Shaman/showman*, Luca Sossella editore, Roma.

Sauzeau, A 2012, *Alighiero Boetti's One Hotel*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern.

Segalen, V 2002, *Essay on exoticism*, Duke University Press, Durham.

Verwoert, J 2006, When an idea begins to cast a shadow - interview with Jonathan Monk, *Piktogram* No. 3, spring 2006.

Wiehager, R (ed.) 2007, *Minimalism and After. DaimlerChrysler Art Collection*, Hatje Catz Verlag, Ostfildern, pp. 366-36.



rappresentazioni di viaggio

IL VIAGGIO



Ugo Comollo – Matteo Gallo – Ursula Zich

Disegno e Camera Lucida nel *Carnet de voyage*



Abstract

Da sempre il viaggiatore disegna. Annota graficamente ciò che osserva per poterlo assimilare attraverso la traduzione in segni, estrapolando quei particolari che lo portano a sintetizzare la descrizione del reale. Gli strumenti del disegnatore in viaggio sono elementi che condizionano tempi e modi di realizzazione portando i diversi autori a scegliere modalità espressive nel rispetto delle differenti finalità. Nell'ottocento, le evoluzioni della Camera Obscura (la Camera Lucida e successivamente la Fotografia), in modo diverso, hanno portato a una velocizzazione della rappresentazione del reale. Proprio nell'era della fotografia digitale, che non obbliga l'autore all'analisi, la riscoperta di questo piccolo strumento ottico impone una relazione biunivoca tra conoscenza e sintesi attraverso il disegno. L'esperienza diretta ha portato a ridefinire i tempi di esecuzione delle vedute, dilatando quelli di progettazione e riducendo quelli della realizzazione. Operare sotto la guida dello strumento permette di mantenere rapporti proporzionali e prospettici, basi certe per la successiva implementazione con la vestizione grafica.

Nella dimensione del "*carnet de voyage*" dall'800 ad oggi, tale ridefinizione ha mostrato potenzialità che possono essere nuovi, attuali, veicoli di conoscenza.

The traveler has always drawn. Graphically marking what he looks at, in order to assimilate it through a translation into signs, extrapolating those details that allow him to synthesize the description of reality. The tools of the drawer on the road affect the time and the manner of realization, driving the different authors to choose different modes of expression with respect to their different purposes.

In the nineteenth century, the invention of the Camera Lucida and afterwards of the Photography (both evolutions of the Camera Obscura), in a different ways have led to a speeding up of the representation of reality. In the era of digital photography, which does not require the author to synthesize, the rediscovery of the Camera Lucida imposes a two-way relationship between knowledge and discretization, through ther process of drawing. Direct experience has led us to redefine the execution times of views, expanding the design part and reducing the production one. To operate under the guidance of the tool allows you to maintain proportional relationships and prospective, excellent bases for a later improvement by a graphic dressing.

In the dimension of the "*carnet de voyage*" from '800 to today, this redefinition has shown potential that may be new, current, vehicles of knowledge.



Introduzione

Il *carnet de voyage*, una raccolta di disegni, fotografie e annotazioni dalla forte connotazione personale, è lo strumento per raccontare l'esperienza di viaggio attraverso la visione, unica e sempre originale, dell'autore. Nella creazione di un

carnet, esistono tanti stili quante sono le indoli dei disegnatori, le necessità espressive e le possibili alternative a disposizione.

Nel Settecento, molti artisti che intraprendevano il Grand Tour in Italia, consideravano fondamentale esibire al loro ritorno una vasta collezione di tavole, acquerelli e tele che testimoniassero il percorso di avvicinamento alle opere maestre degli antichi.

Tradizionalmente i *carnet de voyage* rappresentavano la possibilità per l'autore di esprimere graficamente quanto osservava sentendosi libero di tradurre in segni la propria percezione della realtà che lo circondava: un contesto, quindi, entro il quale lasciare spazio alla soggettività; come si colloca allora la Camera Lucida (c.l.) in questo ambito? Carta, penna, lapis e acquerelli sono sempre stati fedeli compagni di ogni viaggiatore, ma spesso si ignora che a questi strumenti se ne siano affiancati altri durante i secoli passati, che conobbero, nei loro giorni di gloria, una grande fama e diffusione. La c.l. è uno di questi, creata e concepita proprio per rispondere alle esigenze di rappresentazione di una generazione dinamica di artisti itineranti e curiosi, fortemente influenzati da un clima culturale che ne facilitò la rapida diffusione in tutta Europa. I primi anni del XIX secolo furono infatti un momento di grande fervore culturale, caratterizzato da una profonda fiducia nell'osservazione scientifica ed un crescente interesse verso la natura e la sua raffigurazione, attraverso un approccio conoscitivo minuzioso tipico dello studioso. Improvvisamente dispositivi in uso già da diversi secoli, come la Camera Obscura, non furono più adatti a rispondere alle nuove esigenze di rappresentazione dell'esperienza percettiva, ostacolati dai difetti insiti nella loro lavorazione artigianale, dalla difficoltà e scarsa praticità di utilizzo sul campo e dalla rigidità del prodotto che anche un abile artista era in grado di ottenere con essi (Hockney, 2006).

La Camera Lucida

La prima patente della c.l. venne depositata a Londra nel 1806 da William Hyde Wollaston (1737-1815, chimico e fisico inglese, grande appassionato di Scienze e attento studioso dei fenomeni naturali), il quale aveva necessità di rappresentare al meglio ciò che osservava ma non poteva contare su abilità grafiche che lo appagassero; questo fu lo stimolo per inventare uno strumento in grado di compensare le proprie lacune e costruire il primo rudimentale prototipo del dispositivo. In un articolo sul *Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts* (Wollaston 1807), egli stesso spiega dettagliatamente il processo di creazione dell'oggetto, le numerose potenzialità e applicazioni, soffermandosi in particolare

sulla praticità e maneggevolezza dello strumento dovute alle sue ridotte dimensioni (confrontabili con quelle di una moderna macchina fotografica compatta) e lo presenta come nettamente superiore alla Camera Obscura (Fiorentini 2006). In pochissimi anni la c.l. si impose come lo strumento fondamentale per chiunque intendesse compiere uno studio approfondito di carattere naturalistico, scientifico o architettonico. Uno dei vantaggi che presentava infatti era l'enorme versatilità, che rendeva le sue applicazioni interessanti in numerose branche del sapere artistico e scientifico, due aspetti che sovente venivano accomunati dal medesimo metodo di analisi della realtà.

Gli strumenti del disegnatore in viaggio sono elementi che condizionano tempi e modi di realizzazione portando i diversi autori a scegliere modalità espressive nel rispetto delle differenti finalità e le evoluzioni della Camera Obscura (la c.l. e successivamente la Fotografia), in modo diverso, hanno portato a una velocizzazione della rappresentazione del reale; non solo, ne hanno anche ridefinito le possibilità. I viaggiatori dell'epoca non persero ovviamente l'occasione di inserire la c.l. tra i supporti per la realizzazione dei loro carnet, dal momento che le sue qualità ben si adattavano alle esigenze imposte dalle tempistiche spesso ridotte di un viaggio in terra straniera o di una semplice escursione in campagna. Ecco quindi come nacque la relazione tra c.l. e *carnet de voyage*, un binomio che per molti anni, prima dell'avvento della Fotografia, conobbe grande successo e diffusione.

Ma come funziona questo strumento? Cosa si sperimenta disegnando attraverso di esso, e perché fu tanto apprezzato in principio e tanto rapidamente dimenticato?

La c.l. è l'erede di una lunga e antica tradizione di dispositivi a supporto del disegno dal vero. In questo senso il suo più noto e illustre predecessore e prodromo della fotografia fu la già citata Camera Obscura, utilizzata nel corso dei secoli da grandi artisti quali Canaletto e Leonardo Da Vinci (Hockney 2006).

Sebbene ad un primo sguardo i due strumenti possano presentare alcune somiglianze, in realtà il fenomeno ottico che generano è molto diverso. Nella camera oscura l'immagine entra attraverso un foro e si proietta grazie alla luce su un foglio di carta disposto all'interno dello strumento. La c.l. invece, pur generando anch'essa una riflessione, non proietta alcuna immagine sul supporto da disegno, ma la riflette al suo interno direttamente sull'occhio dell'osservatore, il quale la mette in relazione al foglio di carta. Il procedimento alla base del suo funzionamento è basato su una doppia riflessione dell'immagine, osservata all'interno di un prisma di vetro triangolare, che fornisce una percezione dell'immagine che corrisponde quasi perfettamente all'osservazione diretta. La doppia riflessione è necessaria affinché l'immagine giunga raddrizzata sull'occhio.

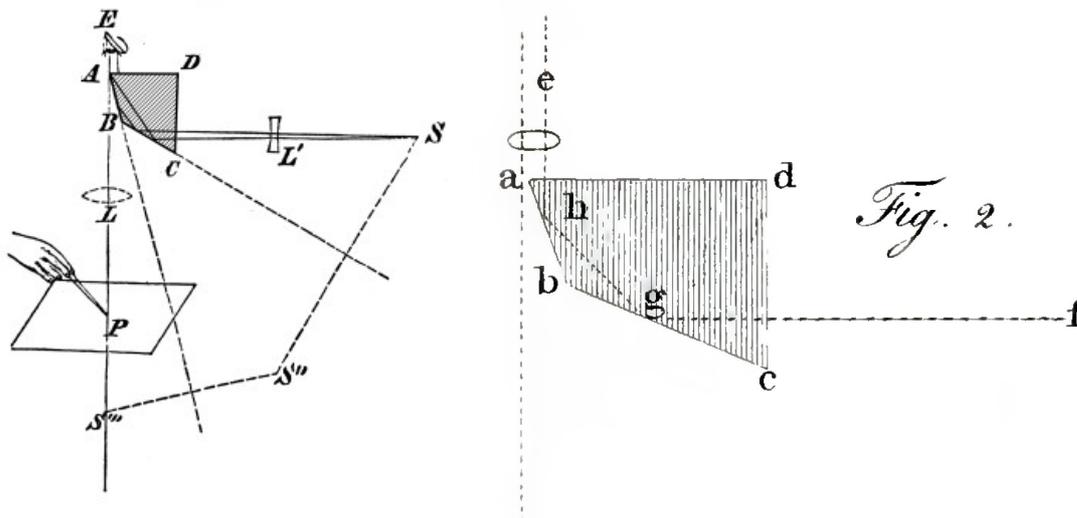


Fig. 1: Schema di funzionamento della camera lucida secondo il brevetto di Wollaston: «La Fig.2 rappresenta la sezione di un solido prismatico di vetro, nel quale i requisiti di riflessione sono perfettamente raggiunti sulle superfici ab e bc, in modo che il raggio fg, dopo essere stato riflesso nel punto g e in seguito in h, raggiunga l'occhio con una direzione he perpendicolare a fg» (Wollaston 1807, testo p.3, figura p.82).

Disegnare assistiti dalla c.l. significa usufruire di una guida che mostra la realtà e quindi le linee fondamentali dell'oggetto che si osserva; l'immagine doppiamente riflessa è infatti a disposizione di chi sta per tracciare le linee ma è come impalpabile ed è il segno che si va a tracciare sulla carta che la rende concreta. È un procedimento vicino, ma non identico, al “tracopiare”, ed è quindi facile intuirne l'apparente immediatezza d'uso anche da parte di un neofita. A prima vista simile, si diceva, in realtà molte sono le differenze: è facile infatti distinguere un disegno “tracopiato” (da fotografia o da precedente supporto grafico già realizzato), da un disegno realizzato con la c.l. e ancor più da uno realizzato a mano libera:

- particolari inutili e poca selezione caratterizzano l'elaborato di chi traccia segni per ciò che ha a disposizione, “pronto da ripassare”, ma denotano scarsa ovvero – è addirittura possibile – quasi nessuna conoscenza dell'oggetto rappresentato; inoltre, il disegnatore può anche dare spazio a tutta la propria criticità nell'interpretazione dei dati ma avrà a disposizione solo elementi già mediati da altro mezzo espressivo senza possibilità di integrarli; disegnare “avulsi dal contesto”; infatti, poiché non in loco, offre un disegno in parte snaturato poiché privo di alcune possibilità percettive – un po' come accade nel riprodurre disegni capovolti, suggerito come esercizio grafico al fine di abituarsi ad escludere la parte sinistra del cervello (Edwards 1982) –;

- il disegno mediato dalla c.i. mostra una interiorizzazione di ciò che si è osservato per passare dall'occhio alla carta: poche linee guidate dallo strumento permettono infatti di spostare il punto di osservazione e operare tra foglio e realtà confrontando e integrando gli elementi utili alla sintesi grafica rappresentando una plusvalenza rispetto alla dinamica offerta dal semplice "ripasso"; è come lavorare con un punto di osservazione privilegiato utilizzando la c.i. come strumento capace di mediare tra oggettività e soggettività;
- ancora diverso è l'elaborato a mano libera che mostra una ricchezza di dettagli che hanno catturato l'osservatore e che ne hanno alterato l'equilibrio in fase di discretizzazione dei dati da rappresentare – «Nel caso del rilievo significa ridurre, sintetizzare prima nel disegno, attraverso linee e segni, la complessità della materia al fine di elaborarne un modello; è chiaro che tale processo di riduzione della realtà impone delle scelte e prevede una profonda conoscenza del linguaggio architettonico» (Ippoliti 2000) –; è come operare “totalmente immersi nella realtà”, lasciando pieno spazio alla propria soggettività ma diventandone anche vincolati nei propri limiti espressivi.

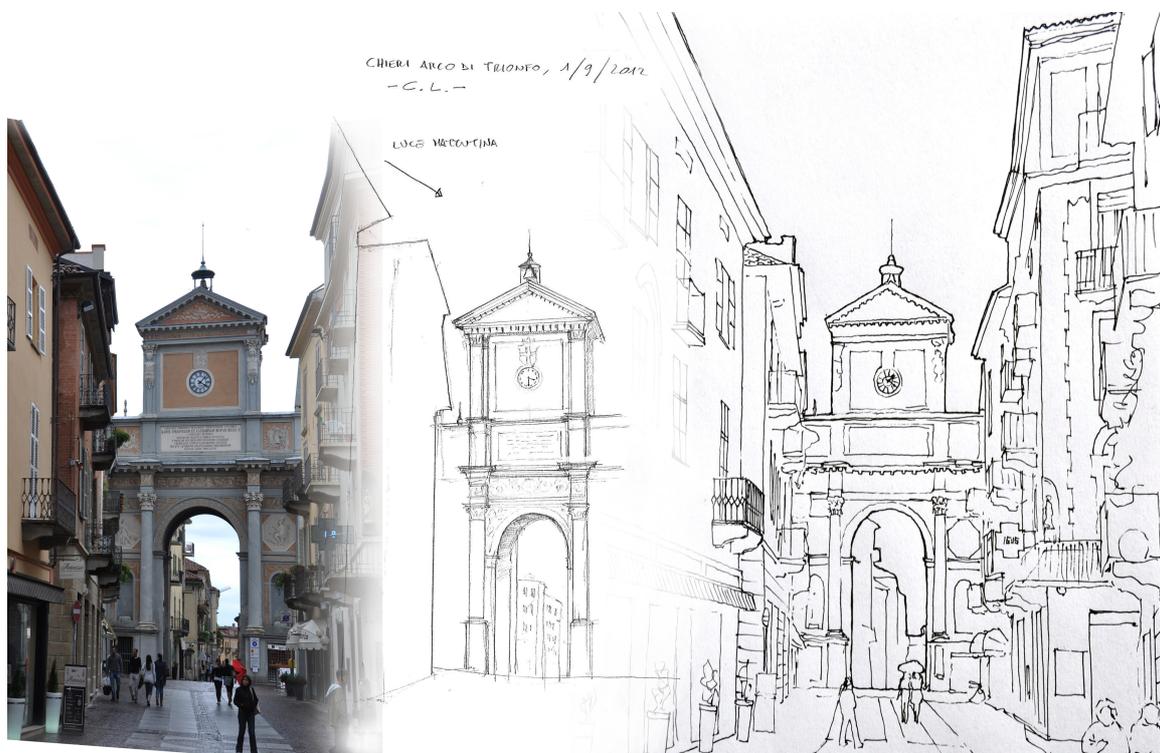
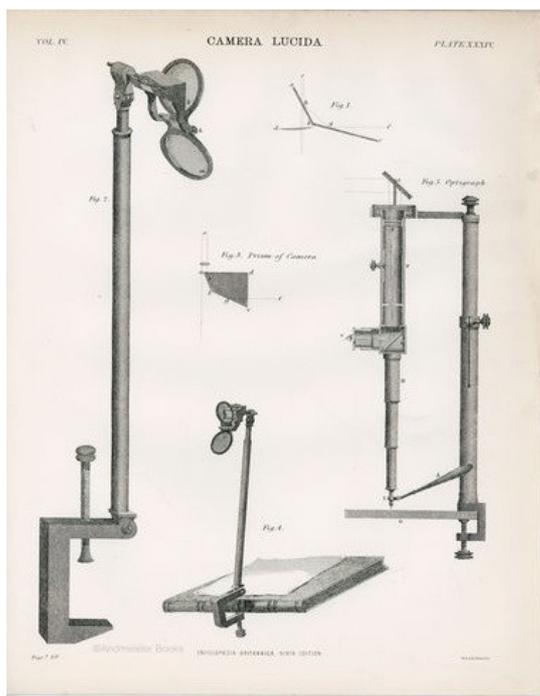


Fig. 2: Differenze tra una riproduzione di un monumento in Chieri a camera lucida - al centro - e una tracopiatura da foto - a destra - «*Non è con la penna, né con la matita che si disegna, ma con l'intelligenza*» diceva E. E. Viollet-Le-Duc (Young Lee 2000).

Il desiderio di superare i propri limiti e l'apparente semplicità d'uso dello strumento potrebbero far minimizzare l'impegno necessario in fase di utilizzo e la necessità di alcuni accorgimenti operativi:

- lo strumento deve essere solidale con un supporto rigido perché si possa guardare e disegnare contemporaneamente e il fissaggio deve rispondere a requisiti ergonomici (lato di fissaggio per destro/mancino e distanza occhio/mano che disegna in funzione dell'utenza bambino/adulto e, sebbene sul mercato esistano supporti per l'ancoraggio dello strumento, noi abbiamo preferito produrne artigianalmente più di uno, in maniera che rispondessero all'esigenza del viaggio aereo/zaino);
- il supporto deve essere stabile per assicurare la fattibilità delle operazioni grafiche;
- l'apparecchio offre una inquadratura fissa e pertanto è necessario identificare la collocazione idonea alla visuale che si intende rappresentare;
- il tempo di esecuzione è strettamente legato alla capacità di mantenere la concentrazione necessaria a “vedere” l'immagine che si crea sull'occhio e ogni battito delle palpebre obbliga a ricreare l'immagine attraverso punti di “ancoraggio”; operativamente è facile segnare alcuni punti noti sul foglio sui quali cercare di far collimare l'immagine con quanto già disegnato e riprendere la propria attività; traccia di quanto detto è visibile su molti disegni antichi, come ad esempio nei disegni di Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc e di John Herschel (Gallo 2012)
- la luce incide notevolmente sugli aspetti percettivi della forma e anche sul gioco di riflessione dell'immagine: occorre dunque trovare un punto di stazione da cui disegnare, sufficientemente distante dal soggetto e possibilmente in parziale ombra, in modo che la quantità di luce entrante nel dispositivo sia la più adeguata e si evitino fenomeni di abbagliamento - in molte delle camere lucide prodotte in Italia tra il 1820 e il 1850, ad esempio, si trovava una lente di vetro colorato, generalmente blu, interposta tra il prisma e la superficie del foglio da disegno; lo scopo di questo elemento era quello di filtrare la luce riflessa sul foglio di carta bianca, in modo da evitare l'abbagliamento all'interno del prisma-. Disegnare all'aperto in giornate molto soleggiate può, in effetti, rivelarsi difficile e, a tal proposito, esistono una serie di accorgimenti quali il disegnare su fogli di carta nera o di tonalità scure.



Figg. 3-4: Sistema di fissaggio proposto da Wollaston (Amici, 1819) e la nostra soluzione.

Il disegnatore/viaggiatore si trova dunque a poter scegliere l'inquadratura ma solo da una certa distanza e in determinate ore del giorno quando la luce gli è favorevole e non sempre è un "lusso" che può permettersi: a volte, il tempo e lo spazio per disegnare sono definiti da altri parametri e non dallo strumento che si sceglie di usare e quindi occorre cercare compromessi che ottimizzino le risorse. Il rapporto viaggiatore/c.l. è quindi un rapporto da valutare tra "pro e contro" cercando di individuare gli elementi che possono essere una plusvalenza e riconoscendo quelli che possono averne determinato il declino a favore della più moderna fotografia che storicamente l'ha seguita a breve. Ad esempio, la possibilità di disegnare ciò che si vede guidato dalla c.l. impone un tempo di analisi dell'oggetto che ha evidenti ricadute formative e sulla qualità del disegno: l'autore è infatti costretto a selezionare le informazioni che decide di rappresentare ed ha la possibilità di produrre rapidamente una immagine molto vicina al vero.

Nell'ottica di voler verificare direttamente quanto appena affermato e nella prospettiva di valutarne criticamente ascesa e declino come strumento per la rappresentazione, sono state avviate diverse applicazioni pratiche.

Camera Lucida e *carnet de voyage*

Per confrontarsi direttamente con la c.l. sul terreno dell'esperienza di viaggio, nella Primavera del 2012 venne scelta Buenos Aires per la creazione di un *carnet de voyage* incentrato sul confronto tra le possibilità offerte dal suo impiego e le debolezze rappresentative proprie della sua natura. Se inizialmente si è lasciato molto spazio al ruolo del viaggiatore delle epoche passate, vicino al *flaneur* descritto da Baudelaire, libero da vincoli e costrizioni di itinerari predefiniti, in un secondo momento si è verificato quanto una eventuale riscoperta odierna del dispositivo potesse essere parte della professione dell'architetto cercando di valutare criticamente quanto, come e in che occasioni potesse essere utilizzato.

Operativamente, l'osservazione venne focalizzata intorno alla forma urbana della città (quartieri, arterie di traffico principali, parchi urbani) e solo successivamente sui singoli edifici. Questa analisi è stata condotta a partire dal rapido tracciamento di cartografie delle zone visitate, integrate da schizzi e annotazioni utili per orientarsi nella città.

Le intenzioni originali del carnet furono stabilite in maniera abbastanza precisa prima della partenza: verificare la fattibilità dell'impiego della c.l., evidenziando vantaggi e svantaggi per la lettura della forma urbano/architettonica, creando sia disegni a mano libera che guidati dalla c.l. alle diverse scale di dettaglio.

Questa sperimentazione ha permesso di produrre un primo carnet redatto sul posto, il vero e proprio diario di viaggio, costituito da 18 disegni a c.l. ai quali se ne sono affiancati altri realizzati a mano libera, commentati a margine, e una sua successiva rielaborazione critica (tutto il materiale, completo della parte di progettazione del viaggio e di rielaborazione critica a posteriori è confluito nel volume di tesi di laurea di Matteo Gallo, 2012) lavoro che ha permesso di verificare come l'impiego del dispositivo influisca sulla percezione dello spazio e della sua rappresentazione e quanto l'esperimento *in toto* sia stato formativo per chi lo ha vissuto in prima persona:

- l'inquadratura "bloccata" impone la scelta del punto di stazionamento e permette di progettare il disegno nello spazio del foglio educando alla "progettazione della rappresentazione";
- la rapidità di esecuzione, imposta dalle modalità operative, è compatibile solo con una analisi della forma dal generale al particolare e pertanto stimola una strutturazione gerarchica delle informazioni;
- la dinamica della rappresentazione guidata offre sufficiente sicurezza al tratto da poterlo completare successivamente con una vestizione grafica - il

processo di aggiunta di tutte quelle peculiarità grafiche che sono volte ad una descrizione particolareggiata dei diversi elementi di dettaglio -, permettendo di organizzare tempi e modi nella scelta dei dettagli da rappresentare: se non si considerano i tempi tecnici di preparazione e ancoraggio del dispositivo alla superficie da disegno, uno schizzo si realizza in pochi minuti mentre la sua implementazione può avvenire in seguito.

La lettura critica degli elaborati grafici aveva quindi evidenziato una evoluzione negli stessi assolutamente correlata con l'applicazione effettuata, aprendo nuovi scenari che ci hanno spinto verso ulteriori sperimentazioni.

Dopo quella argentina, e parallelamente ad una serie di verifiche sul nostro territorio, ad inizio 2013 si è svolta una seconda esperienza nei paesi centrali del continente sudamericano: un viaggio in Argentina, Bolivia, Perù e Nord del Chile che ha prodotto *Tierra Andina*, un secondo diario di viaggio - o *carpeta de travesia*, come lo chiamano sul luogo - con una struttura e formato (10x15 cm. eventualmente concatenati in strisce) proposti dalla Scuola di Architettura di Valparaiso, in cui ogni disegno debba sempre essere accompagnato da una didascalia per spiegarne le specifiche, e nel quale tutti i disegni siano realizzati a mano libera (senza l'ausilio della c.l. quindi), a partire da schizzi realizzati sul posto ed eventualmente completati o sviluppati in momenti successivi.

Anche qui i precedenti esercizi con la c.l. hanno potuto dimostrare l'efficace capacità didattica dello strumento, mostrando una accresciuta attitudine al disegno da parte dell'autore.

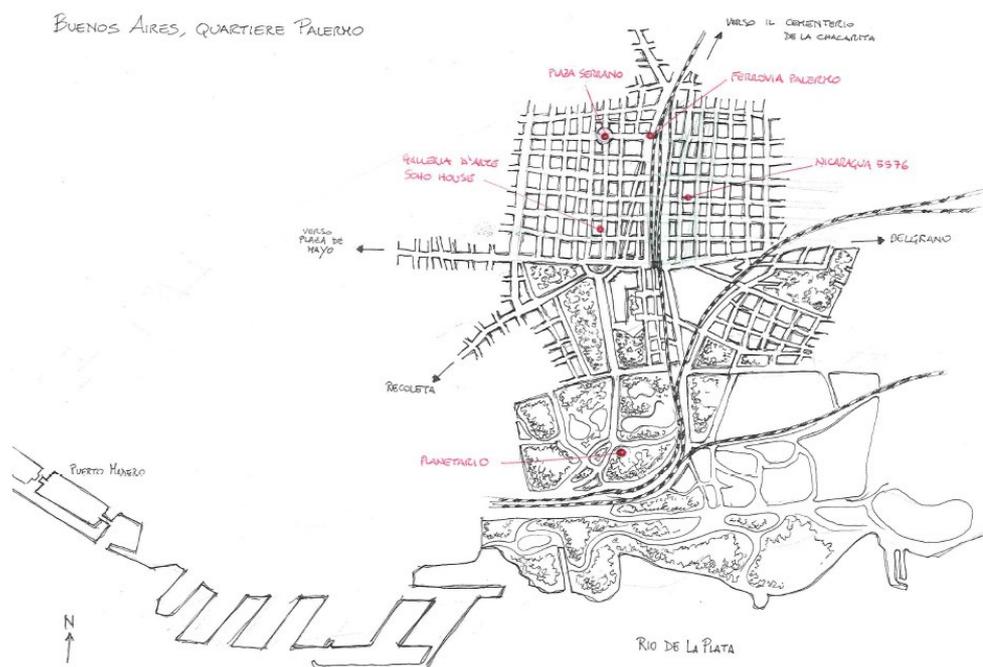




Fig. 5-7: mappa e immagini a c.l. (sinistra) e a mano libera (destra) del quartiere Palermo a Buenos Aires (nella pagina precedente una cartografia della zona).

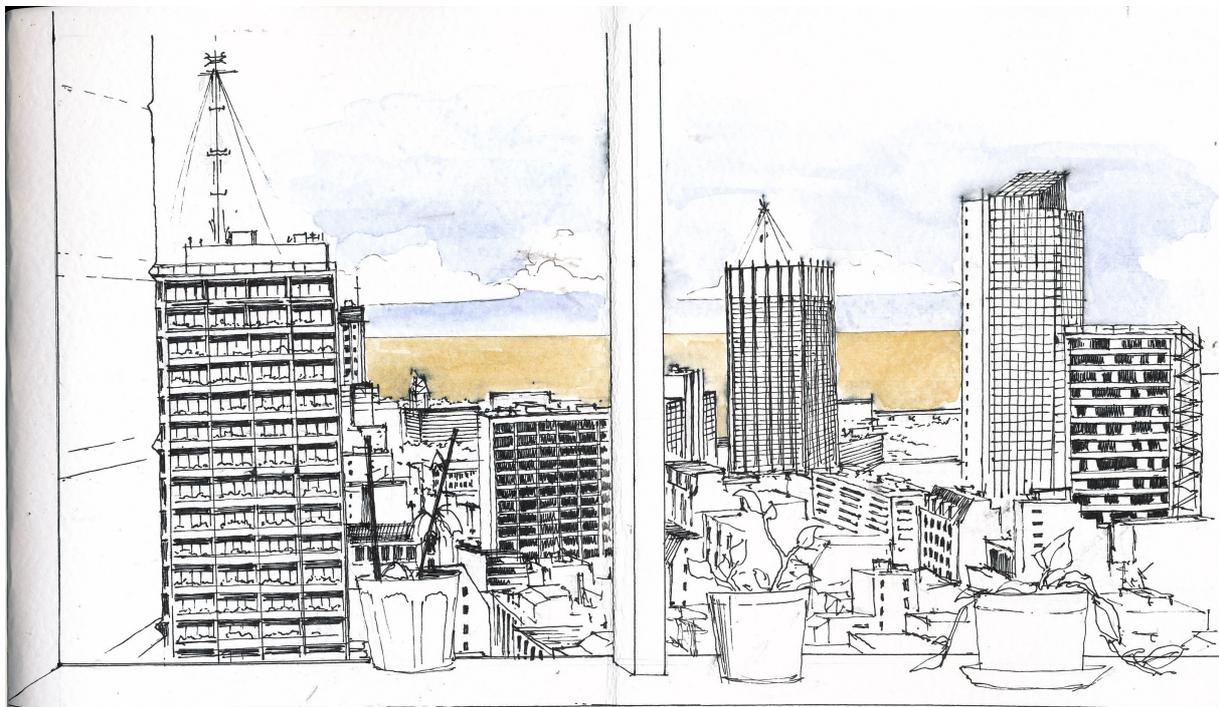


Fig. 8: disegno a mano libera di Buenos Aires da *Tierra Andina*.

Disegnare con la luce

Le sperimentazioni con la c.l. hanno evidenziato la sua duplice valenza: da una parte, il mezzo per produrre in modo facilitato e altresì conoscitivo un disegno capace di mantenere rapporti proporzionali e prospettici simili al reale, base certa per una successiva implementazione con la vestizione grafica; dall'altra un mezzo formativo didattico dalle potenzialità interessanti ed attualmente in fase di indagine. In questa direzione sono infatti state condotte alcune sperimentazioni applicative con una utenza non specialistica: esperienze ludico/didattiche con bambini e ragazzi dai 3 ai 12 anni hanno confermato quanto emerso nell'esperienza argentina e cioè che il mezzo si dimostra di facile utilizzo, molto intuitivo, utile alla lettura delle forme e di educazione alla sintesi, un mezzo che può quindi essere alla base di un percorso di approccio all'immagine e, nello specifico, di avvicinamento al disegno di architettura.

Imparare a disegnare bene è però spesso processo lungo e faticoso. Facile capire come la velocità e la possibilità di creare immagini realistiche abbia avuto e tutt'ora mantenga una attrattiva molto forte, e così come la c.l. aveva inizialmente avuto successo, così venne facilmente soppiantata dall'apparecchio fotografico.

La breve "vita" della c.l. comincia infatti il proprio declino con l'invenzione della fotografia: quando William Henry Fox Talbot (1800-1877, inventore inglese del procedimento negativo/positivo che ancora oggi è alla base della fotografia) scrive il suo libro *The Pencil of Nature* nel 1844 - il primo libro nella storia dell'editoria illustrato con fotografie, secondo la Glasgow University Library (Maley 2007) -, nel quale descrive *the new art of Photogenic Drawing*, sono proprio le difficoltà riscontrate dall'autore con la c.l. di Wollaston a spingerlo sulla via della ricerca di un modo in cui sia la Natura stessa, tramite la luce, a "disegnare" sulla lastra fotografica, limitando l'intervento dell'uomo al minimo, quindi anche per chi fosse privo della capacità di disegnare, e per dimostrarlo riproduce in foto non solo paesaggi ed oggetti, ma anche alcuni veri disegni altrui. E dire che lo "scattare" - termine in effetti improprio per la ancora lentissima tecnologia dell'epoca - una fotografia con i primi apparecchi richiedeva notevoli capacità manuali e conoscenze chimico-scientifiche non indifferenti. Lo scopo (come era anche nelle intenzioni di Wollaston per la c.l.) era dichiaratamente quello di facilitare la rappresentazione del reale senza la necessità di saper disegnare bene, nozione che si evince anche leggendo il contratto di collaborazione tra Joseph Nicéphore Niépce (1756-1833, fotografo e ricercatore francese, a lui è attribuita la prima fotografia nel 1826) e Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851, artista, chimico e fisico francese, inventore del processo fotografico chiamato dagherrotipo), nel quale si parla espressamente della nuova «scoperta ottico-pittorica», l'Eliografia (cioè il disegnare con il sole) che permette di

«fissare le immagini della natura senza dover ricorrere all'opera di un artista» (Goldberg 1988).

Già ai primordi della diffusione della fotografia, sebbene il peso (le prime attrezzature facilmente raggiungevano i 50 kg) e le complesse procedure per realizzarle circoscrivessero a pochi eletti la possibilità di utilizzare questa nuova "Arte", fu immediatamente evidente quanto potesse essere determinante in fase documentale e di supporto per le espressioni artistiche, chiaro come spopolassero i fotografi al servizio di pittori anche famosi. Eugene Atget a fine '800, ad esempio, fotografava gli scorci della città di Parigi ad uso degli artisti del tempo: l'insegna sulla sua porta di casa recitava *Documents pour artistes*, e Braque, Utrillo, Corot, Toulouse-Lautrec usarono le sue fotografie come "minuta" per le loro opere.

Sembra quasi che possa esistere una forma di collaborazione tra fotografia e pittura, l'una di supporto all'altra per integrare oggettività e soggettività nella riproduzione "artistica" e possiamo dunque provare a valutare quanto possa essere altrettanto costruttivo il sodalizio nelle dinamiche della costruzione di un *carnet de voyage*: quali sono le differenze tra un *carnet de voyage* fotografico e uno disegnato? La possibilità/capacità dell'apparecchio fotografico di memorizzare assai rapidamente l'ambiente attorno a sé tende a limitare il tempo di stazionamento di fronte a una realtà che si ritenga interessante; i pochi istanti necessari alla scelta dell'inquadratura, dal posizionamento dell'eventuale cavalletto, e dello scatto non permettono, o meglio postpongono magari al successivo momento di rilettura della foto (a casa, a fine viaggio, anni dopo o anche a mai più) l'osservazione generale e minuta dell'oggetto fotografato. La fotografia, quindi, sia essa analogica o digitale, non obbliga l'autore all'importante lavoro di sintesi. C'è quindi ancora tempo e spazio per disegnare in viaggio?

Sulla base della nostra esperienza la risposta è certa e positiva, e non solo a nostro parere, se ultimamente è stata addirittura rilasciata una applicazione per smartphone che, simulando il funzionamento della c.l. e riproducendone il principio di funzionamento, permette di fotografare un oggetto o ambiente con il proprio cellulare, per poi mostrare sul display l'immagine semitrasparente che può così essere "tracopiata" creando un disegno.

Il viaggiatore da sempre disegna e forse la possibilità di farlo con uno strumento che lo accompagni a superare il "blocco" tipico del foglio bianco diviene una buona occasione di riscoprire una propria "abilità". È innegabile però che la tentazione di lasciare alla macchina fotografica il ruolo di memoria storica di quanto vissuto in viaggio sia fortissima: è un mezzo rapido, potenzialmente di capacità infinita (tra schede di memoria e gestione dei dati non c'è più il "peso" di buona parte della strumentazione) e dà la sicurezza che gli esiti siano vicini al reale. D'altra parte

Salvatore Barba afferma che per A. Aalto i suoi disegni di viaggio «erano una visione più soggettiva della realtà, schizzi nati per “integrare” le fotografie, che acquistavano, perciò, una forza comunicativa irresistibile» (Barba & Messina 2005, p.48).

Confrontando le dinamiche di realizzazione di una fotografia e di un disegno con la c.l. possiamo notare quanto siano simili i tempi di preparazione e i problemi di posizione, come anche lo stretto rapporto con la luce ambientale; poi però, al momento di posare la matita sul foglio per la realizzazione, ecco la necessità per il disegnatore, non richiesta al fotografo, di conoscere meglio l'oggetto, le sue forme proprie, i volumi, le relazioni tra le parti, lo studio delle linee essenziali: fasi che permetteranno ai pochi tratti di definire quasi l'essenza stessa dell'oggetto reale tramite questo importante lavoro di sintesi. Si potrebbe quasi fare un parallelo con la differenza che esiste tra leggere e scrivere: per studiare si consultano molti testi ma per assimilare si prendono appunti e nel farlo si impara. È proprio questo processo analitico che permette al disegno di imprimere nella memoria forme e particolari, è una forma di conoscenza e documentazione determinata da percezioni fisiche e psicologiche che ne influenzano gli esiti.

Nuove prospettive

Parallelamente agli itinerari sudamericani, un altro percorso di conoscenza si sta sviluppando con dei “viaggi” all'interno della città, sperimentando particolarmente sul territorio di Chieri (in provincia di Torino) la riscoperta di punti di vista normalmente negletti ma molto significativi per lo studio dello spazio e della dimensione urbana.

Nel contempo ampliare il campo della ricerca al Sudamerica ha aperto interessanti possibilità di confronto tra la tradizione rappresentativa europea e le nuove, dinamiche tendenze che si stanno sviluppando in questo continente.

La partecipazione al convegno *EGraFIA 2102, grafica del diseño: tradición e innovaciones*, svoltosi a La Plata, in Argentina, nell'ottobre dell'anno passato, ha permesso di entrare in contatto diretto con alcune di queste realtà legate all'insegnamento e alla passione per il disegno e ha certamente confermato la forte relazione tra il viaggio e le forme di rappresentazione passate e presenti. La c.l. si è inserita bene in questo spazio di dialogo, suscitando la curiosità di professionisti e dilettanti, ma soprattutto di un gran numero di studenti di scuole di Architettura e Disegno Grafico, protagonisti in prima persona dei mutamenti prodotti nella disciplina rappresentativa dal costante avanzamento delle nuove tecnologie e dal confronto con le tecniche proprie della tradizione secolare che le precede.

Proprio all'interno di queste realtà universitarie infatti si stanno formando gruppi di giovani accomunati da una passione per il disegno e dal desiderio di fare di questo strumento un mezzo collettivo e diffuso di conoscenza del territorio, lasciandosi alle spalle la tradizionale concezione individualista di avvicinamento alla rappresentazione al computer come spesso viene insegnata negli Atenei di tutto il mondo.

Trovarsi insieme, riunirsi e condividere l'esperienza di una giornata trascorsa a piedi armati di carta, penna o matita, diventano la scusa ideale per brevi viaggi volti ad approfondire la conoscenza della propria città, esplorare e documentare attraverso il disegno i luoghi più e meno frequentati, confrontandosi continuamente con la visione di altri osservatori.

A Valparaiso in Cile, la Scuola di Architettura della Pontificia Università Cattolica fomenta questo genere di iniziative tra i suoi studenti, incoraggiandoli ad ampliare la propria formazione attraverso workshop di disegno e *tarèas de observaciòn* (uscite di osservazione), in cui lo schizzo è il principale strumento di documentazione degli spazi analizzati. L'interesse verso questi temi è tale in alcuni studenti che si formano naturalmente piccoli gruppi di *croqueros* (disegnatori), che trasportano gli insegnamenti della facoltà anche al di fuori delle ore di studio, dedicando il loro tempo libero ad organizzare brevi percorsi tematici di approfondimento per Valparaiso allo scopo - qui come a Chieri - di comprenderne e conoscerne anche le realtà meno evidenti o note. Grazie anche al crescente numero di studenti stranieri che prendono parte a queste iniziative nascono naturalmente interessanti opportunità di dialogo e discussione tra diverse scuole di pensiero e tendenze internazionali.

Questo clima di apertura e curiosità verso il tema della rappresentazione ha fatto nascere un nuovo terreno di confronto sull'argomento c.l., introducendola questa volta in un ambito dilettantistico formato da studenti di Architettura, dotati dunque di una certa visione critica nei confronti del disegno. Già dal primo incontro è emerso un acceso dibattito riguardo alle potenzialità e alle limitazioni del dispositivo, e sono state fatte osservazioni importanti. Ad esempio si è evidenziata la necessità della "progettazione preliminare" del disegno, costituita dall'individuazione di parametri geometrici o morfologici (ad esempio la cornice delle finestre o le rientranze volumetriche dell'edificio osservato) che sono poi fondamentali nella seconda fase di completamento dello schizzo. Curiosamente uno dei commenti è stato proprio la somiglianza tra questa maniera di procedere e il disegno assistito al computer, dove alcuni elementi ripetuti possono essere copiati, moltiplicati o riflessi semplicemente avendone individuato la matrice.

La sperimentazione con la c.l. ha trovato dunque ampio spazio per proseguire, e le prime esperienze sono già state documentate a partire dalla primavera 2013,

inaugurando, si spera, una nuova stagione di dibattito sulle sue applicazioni presenti e future in campo internazionale.

Il tempo per disegnare in viaggio

Tutte queste considerazioni ci permettono di ipotizzare la riscoperta del “tempo per disegnare” attraverso le potenzialità offerte da uno strumento capace di ridefinire i tempi di esecuzione delle vedute, dilatando quelli di progettazione e riducendo quelli della realizzazione. Il disegno con la c.l., mezzo che richiede pazienza e dedizione, nonché osservazione attenta, impone quindi tempi e scelte progettuali che insegnano a rapportarsi con l'oggetto disegnato in maniera evoluta, favorendo un percorso formativo che lascia un segno profondo in chi lo esegue. Se, come dice Vincenzo Iannizzaro (Barba 2005, p.179), «il viaggio come utopia dell'animo umano è legato alle immagini: i resoconti dei viaggi si leggono sulla carta, nelle note e nei diari, ma ciò che resta è visualizzato nella iconografia delle memorie di viaggio» allora trovare il tempo per soffermarsi ad osservare e avere il tempo per disegnare e costruire le proprie memorie grafiche può sempre rivelarsi come un profondo percorso di crescita dove il viaggio è per la scoperta e il disegno per la conoscenza.

Nella dimensione del *carnet de voyage*, dall'Ottocento ad oggi, l'uso della c.l. ci ha mostrato potenzialità che possono essere nuovi, attuali veicoli di conoscenza tanto che la nostra sperimentazione prosegue, percorrendo nuovi itinerari micro e macrourbani.

Gli autori

Ugo Comollo

Architetto e sognatore, collabora con passione alla didattica dei corsi dell'area della Rappresentazione e del Rilievo presso il Politecnico di Torino. Dottorando in Beni Culturali, si occupa di fotografia e video ed in questi ambiti è impegnato in progetti professionali e didattici. Da libero professionista è attivo nell'ambito del rilievo per l'architettura e per l'archeologia. Ancora indeciso fra orticoltura ed informatica per il momento si divide stagionalmente fra i due hobby.

Matteo Gallo

Nasce a Torino il 22/5/1988. Frequenta il liceo Classico V. *Gioberti*, dal quale ottiene il diploma superiore nel 2007. Terminato il liceo si trasferisce a Madrid, dove coltiva le sue passioni per il disegno, prima di rientrare a Torino nel 2009 e iscriversi alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Nel 2012 ottiene il diploma di Laurea in Architettura di 1° Livello, con un punteggio di 110/110. Lo stesso anno vince una borsa di studio e si trasferisce a completare gli studi alla *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, in Chile, dove risiede e studia tutt'oggi.

Ursula Zich

Nata a Torino nel 1969, Laurea in Architettura (1994, abilitato dal 1995), PhD in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente (2000), Ricercatore Confermato ICAR 17 DISEGNO al Politecnico di Torino (2001). Dal 1995 collabora a ricerche sui temi della rappresentazione, dalla percezione della forma alla misura del reale. Dal 2000 è docente di corsi di *Fondamenti e Applicazioni di Geometria Descrittiva* in diversi corsi di laurea delle Facoltà di Architettura (Disegno Industriale, Progetto Grafico e Virtuale, Storia e conservazione di beni Architettonici e Ambientali, Architettura e Architecture). Oggi è titolare del Laboratorio di Disegno al I anno del corso di Laurea in Architettura del Dipartimento Architettura e Design (DAD).

Riferimenti bibliografici

Amici, GB 1819, *Sopra le camere lucide*, Opuscoli Scientifici 3, Modena.

Barba, S & Messina, B (cur.) 2005, *Il disegno dei viaggiatori*, CUES, Salerno.

Comollo, U, Gallina, S, Gallo, M & Zich, U 2012, 'Edutainment e camera lucida: riscoperta di uno strumento ottico come medium tra architettura e rappresentazione rivolto ad esperienze didattico-culturali' in atti del IV Congreso Internacional De Expresión Gráfica En Ingeniería, Arquitectura y Areas Afines, EGraFIA 2012, La Plata, Argentina.

Edwards, B 1982, *Disegnare con la parte destra del cervello*, Longanesi, Milano.

Fiorentini, E 2006, *Camera lucida vs Camera Obscura - Distinguishing early nineteenth century modes of seeing*, Max Plank Institut fur Wissenschaftgeschichte, Berlin.

Gallo, M 2012, *Il tratto del viaggiatore: camera lucida e carnet de voyage*, tesi di Laurea in Architettura per il Progetto, Il Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino.

Goldberg, V (cur.) 1988, *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, Univ of New Mexico Press, Albuquerque.

Hockney, D 2006, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Viking Studio, New York.

Ippoliti, E 2000, *Rilevare*, edizioni Kappa, Roma.

Maley, S 2007, William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, *Glasgow University Library Special Collections Department Book of the Month*, [online] Disponibile presso: <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/feb2007.html>> [ultimo accesso 30 Gennaio 2013].

Talbot, W H F 1844, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London.

Wollaston, W H 1807, Description of the camera lucida, in Nicholson, W, 1807, *Journal of Natural Philosophy, Chemistry and the Arts, XVII*, London.

Young Lee, P 2000, 'The Rational Point of View: Eugene Emmanuel Viollet-Le-Duc and the Camera Lucida', in Birksted, J, *Landscapes of memory and experience*, Spon Press, London.



Michele Guerra

Lo sguardo smarrito: riflessioni intorno a *Il grido* di Michelangelo Antonioni



Abstract

L'articolo intende dimostrare il ruolo centrale che *Il grido* ha nell'evoluzione stilistica del cinema di Antonioni. La prima parte si sofferma sul tema del viaggio di Aldo che si lega saldamente ad una destrutturazione del paesaggio tale da impedire ai personaggi – e allo spettatore – di orientarsi al suo interno. Il tema dell'indebolimento della visione, dello sguardo sia dei personaggi che dello spettatore viene poi, nella seconda parte, analizzato sistematicamente con riferimento ad alcune sequenze del film.

This paper aims to emphasize the crucial role played by *Il grido* in the development of Antonioni's film style. The first part is focused on Aldo's absurd journey throughout the Po Valley, strictly tied to a deconstruction of the landscape. This narrative and stylistic choice prevents characters – and viewers as well – from orienting themselves within such a landscape and journey. This lack of vision and gaze, both related to characters and viewers, is systematically analyzed in the second part of the paper, referring to some sequences from the movie.



“Per un regista il problema è cogliere una realtà che matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parole, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. [...] Le persone che avviciniamo, i luoghi che visitiamo, i fatti cui assistiamo: sono i rapporti spaziali e temporali di tutte queste cose tra loro ad avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma.”

Michelangelo Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine* (Antonioni 2009, p. 50)

Adimensionalità di un viaggio

Nella carriera di Michelangelo Antonioni, *Il grido* (1957) può senz'altro dirsi un punto di svolta decisivo per dare nuova forma a quello che rimane uno dei temi fondamentali dell'autore: la perdita. Potremmo elencare un numero strepitoso di “perdite” nella filmografia di Antonioni: la perdita della speranza, che spesso si lega alla necessità di partire, di viaggiare (fin da *Gente del Po*, 1947, con la voce del narratore che dice: «È una vita dura, sempre uguale, ma chi dai campi guarda

passare il convoglio pensa forse alla felicità. Partire, viaggiare, cambiar vita; il mare è là, in fondo al viaggio»); la perdita dell'innocenza e dei sogni (*L'amorosa menzogna*, 1949, *Cronaca di un amore*, 1950, *I vinti*, 1952, *La signora senza camelie*, 1953, *Le amiche*, 1955); la perdita di una donna, che è quasi metafora del tutto (*L'avventura*, 1959); la perdita dei sentimenti (*La notte*, 1961, *L'eclisse*, 1962, *Il deserto rosso*, 1964). E potremmo continuare, dicendo ad esempio che *Blow-up* (1966) sarà allora il film sulla perdita della realtà, se non altro perché finisce con due strani personaggi che giocano a tennis senza palline, ma fermiamoci qua, lasciamo al lettore il gioco di trovare le perdite fino alla più duplicemente tragica che si condensa nel mal riuscito episodio di *Eros* (2004). Fermiamoci a capire perché *Il grido* potrebbe considerarsi il perno di un sistema di perdite che si iscrive, però, nella pelle del film, nello sguardo del film, che – caso strano – risulta irriducibile rispetto all'unico sguardo che è in grado di dargli forma, vita e senso, lo sguardo dello spettatore.

In breve, *Il grido* è la storia di un uomo, un operaio di nome Aldo (Steve Cochran) che improvvisamente viene a sapere che la sua donna, Irma (Alida Valli), ha una relazione con un altro uomo. I due hanno una figlia, Rosina (Mirna Girardi), ma non sono sposati, perché Irma è ancora ufficialmente moglie di un emigrato, la cui morte – comunicata ad Irma proprio all'inizio del film – sarà il motore della storia. Di fronte al disonore e al crollo delle sue certezze, Aldo lascia il paese di Goriano insieme a Rosina e comincia un assurdo viaggio, privo di mete, in cerca di affetti e di lavori che non lo soddisfano mai, in cerca di un "luogo" che per lui sembra non esistere più. Quando Aldo capisce che quel vagare è privo di senso, prima carica Rosina su un pullman e la rimanda dalla madre e poi – dopo altri vani tentativi di dare senso a quella che sembra assumere ormai i toni di una fuga – riprende la strada di casa, inverte la direzione del viaggio e stavolta si fissa una meta, Goriano, e un obiettivo, riprendersi la propria vita e insieme la propria donna. Tornato in paese, dopo aver visto che Irma ha cominciato una nuova vita senza di lui, si suicida.

Il plot potrebbe sembrare quello di un classico melodramma, ma l'obiettivo di Antonioni non è quello di raccontare una triste storia d'amore, c'è altro, come ad esempio la necessità di registrare un passaggio cruciale e decisivo nella storia italiana quale quello da un'economia e una socialità ancora rurale ad una industriale. Antonioni intende valutare e fare emergere gli effetti dell'improvvisa modernità sugli uomini, i luoghi e sulle identità degli uni e degli altri e vuole farlo non concentrandosi tradizionalmente sulla psicologia dei personaggi, ma facendo scaturire questa psicologia da scelte stilistiche molto particolari. Lo stile, in altri termini, deve seguire le necessità di un nuovo cinema, un cinema che, per usare le parole che Antonioni disse in un incontro con gli allievi del Centro Sperimentale proprio un anno dopo *Il grido* e alludendo al capolavoro di Vittorio De Sica, ha messo da parte «il problema

della bicicletta» per fronteggiare un altro genere di situazioni (Antonioni 2009, pp. 7-8). Queste scelte stilistiche devono suggerire il distacco da uno spazio antropologico – cioè relazionale, identitario – e il precipitare entro uno spazio geometrico le cui coordinate non sono però alla portata dei personaggi, ma restano esclusivo appannaggio del regista. La mediazione che il film opera tra le intenzioni del suo creatore e del suo fruitore trova nel *Grido* un banco di prova estremamente moderno e interessante. La tradizionale metafora del viaggio si capovolge in un *road movie* di anti-formazione, in una *flânerie* rude e distruttiva, nell'impossibilità di mappare gli spazi e misurare i tempi – chi sa dire con precisione quanta strada percorre Aldo e quanto tempo sta via? Il film blocca e imprigiona il movimento del viaggiare, il paesaggio non serve ad orientarsi o a interpretare, Giorgio Tinazzi scrive che «è come un personaggio, il suo permanere è un retaggio evocativo, che *si fissa*» (Tinazzi 2009, p. xviii). Il fatto che non ci sia relazione tra Aldo e i paesaggi che attraversa favorisce da un lato l'irrelazionalità di quei luoghi e di quel viaggio rispetto alle aspettative dello spettatore e dall'altro offre il vero tema del film: *Il grido* è un film sulla perdita di un posto in cui vivere. Dovunque Aldo si sposti non riesce a ritrovarsi, come fosse dentro un labirinto, ed anche lo spettatore perde l'orientamento; del resto, come scriveva Lorenzo Cuccu, il paesaggio «non è affatto funzione raffigurativa della psicologia dei protagonisti anzi entra con essi in contraddizione non a livello drammatico ma addirittura a livello strutturale, costituendo un centro, o il luogo di una serie di centri autonomi dalla vicenda rappresentata» (Cuccu 1973, p. 96).

Da un punto di vista storico e culturale, *Il grido* è un film sulla soglia del miracolo economico, che marca il confine tra una certa idea di cinema ancora in qualche misura legata a un neorealismo ormai finito ed un'altra ancora acerba, ma orientata verso una particolare forma di riflessione esistenziale intorno all'incipiente modernità del paese. *Il grido* è una sorta di addio al neorealismo (Zagarrio 1985), un movimento che Antonioni aveva seguito fin dalla sua fase di preparazione, prima come critico e poi come autore di documentari. Un addio che si consuma in un paesaggio altamente simbolico come quello della valle del Po vicino a Ferrara, dove agli inizi degli anni Quaranta Antonioni girava il suo primo documentario e Luchino Visconti il suo primo lungometraggio. Il melodramma freddo dell'Antonioni anni Cinquanta appare adatto a mantenere la storia ad una distanza di sicurezza che renda agevole l'accesso alle sottotracce di cui il film è cosparso. Un finto viaggio, le cui tappe – i cinque atti in cui il film è diviso – vanno via via perdendo, oltre che un senso, un nome. Il primo atto è a Goriano, dove tutto inizia e dove tutto finisce, ma dove il nome del paese è inventato, non esiste. Il secondo atto, cioè la seconda tappa del viaggio, è a Pontelagoscuro, dove Aldo spera – sbagliando – di poter

immediatamente ricostruirsi una vita con un amore passato, Elvia (Betsy Blair). Stavolta il paese è vero (era stato fotografato anche nel famoso articolo *Per un film sul fiume Po*, Antonioni 1939, p. 257) e questo è, dei cinque atti, quello che più costeggia il ritrovamento di un luogo, di una possibile identità, è l'atto dell'illusione, del falso approdo. Poi c'è la lunga tappa di Virginia (Dorian Gray), la prosperosa benzinaia che offre ad Aldo più sesso che lavoro e nuova vita e che sancisce il ritorno a casa di Rosina. Il quarto atto è quello di Andreina (Lynn Shaw), il punto di più alto abbandono e disperazione, il momento della paura del non-ritorno e che, proprio in quanto tale segna l'inversione di marcia che finirà circolarmente nel quinto atto, di nuovo a Goriano.

Ogni micro-episodio è attraversato dal cambiamento, senza che il passaggio dalla dimensione rurale a quella industriale sia offerto didascalicamente, ma piuttosto attraverso un «mutar di corda» (Tinazzi 2002, p. 71) che rimane iscritto nelle immagini più che nei dialoghi. Ogni tappa è una parte della dichiarazione d'intenti che Aldo farà ad Elvia: non star più in nessun posto, non legarsi più ad un luogo, spezzare l'antica identità del nesso terra-lavoro e andare alla deriva, per cui il viaggio del *Grido*, come ha suggerito Bernardi, avviene all'insegna della deviazione, del *détour* (Bernardi 2002, p. 119) – deriva, come *détournement* sono termini debordiani già teorizzati nel 1956 e il 1957 sarà l'anno di fondazione dell'Internazionale situazionista.

Ma se anziché provare a leggere il film semplicemente da un punto di vista storico e culturale, provassimo a studiarne i momenti salienti dal punto di vista stilistico cercando di coglierne le funzionalità narrative, ci accorgeremmo che Antonioni ci dice molto sul tipo di viaggio che ha in mente per il suo personaggio e per il suo spettatore e del modo di gestirlo attraverso la macchina da presa (mdp). In un recente studio sulle componenti *embodied* dell'esperienza filmica, insieme a Vittorio Gallese abbiamo deciso di analizzare le due sequenze cosiddette “della torre”, poste a inizio e fine del *Grido*, a stringerlo appunto circolarmente. L'idea era quella di dimostrare l'importanza delle relazioni sensori-motorie nella comprensione del film, relazioni che si fondano sia sulla resa delle azioni dei personaggi sullo schermo, sia – grazie ai meccanismi specchio e alle modalità della cosiddetta “simulazione incarnata” – sulla virtualità delle azioni dello spettatore. Oltre al *Grido* veniva presa in esame una famosa sequenza di *Notorious* (Hitchcock, 1946) e confrontando i due film sulla base del differente uso che fanno dello stesso stilema – la falsa soggettiva – si osservava il diverso effetto che avevano sullo spettatore: l'alto grado di *embodiment* ricercato da Hitchcock si stemperava invece nel film di Antonioni (Gallese, Guerra 2012, pp. 202-205).

In sostanza, il vagare di Aldo nella valle del Po, l'essenza del suo viaggio potremmo dire, offre anzitutto ad Antonioni la possibilità di riflettere sulla separazione tra l'essere umano e la realtà, così come viene a formarsi attraverso un'interruzione dei legami sensori-motori tra il corpo e l'ambiente – una delle cinque dimensioni dell'*embodiment* secondo Mark Johnson (2007, 2008). Aldo non è in grado di interagire né con l'ambiente, né con le persone che incontra, il suo è un ripiegarsi drammaticamente su se stesso, una sorta di viaggio autistico. Aldo è condannato a camminare in uno spazio-tempo che non riesce a condividere con nessuno e lo stile del film, le scelte di regia, rafforzano questo comportamento "disincarnato": potremmo dire che Antonioni sceglie di contrastare il mito della trasparenza filmica – che è fondato sull'*affordance* del film, cioè sulla "presa" che personaggi e spettatori hanno sul mondo virtuale che appare sullo schermo – rendendo consapevole lo spettatore della dimensione artificiale creata dalla mdp. Così come Aldo non ha il pieno controllo su ciò che vede, su ciò che ha "a portata di mano" e fluttua in questo paesaggio che porta Antonioni all'astrazione dall'interno di scelte certamente realistiche, così gli spettatori avvertono lo scarso controllo su ciò che vedono, una perdita di controllo della visione, cioè l'incertezza intorno a chi sia il reale possessore dello sguardo tramite cui loro stessi guardano. Tutto ciò, direbbe Torben Grodal, «elicits strong subjective feelings which also reflect that the experience is disembodied» (Grodal 2009, p. 241); Aldo, si legge nel trattamento del film, non è del tutto conscio del comportamento del suo stesso corpo (Chatman 1985, p. 40).

Questo effetto è raggiunto attraverso un doppio rifiuto (una doppia perdita?): da una parte il rifiuto della soggettiva e dall'altro della dialettica campo/controcampo, col risultato di distorcere le relazioni visive tra lo spettatore e l'oggetto del suo sguardo e di trancare la reciprocità tra gli individui. L'azione ne è come bloccata, ne è bloccato il senso di ogni movimento, è posto in scacco il significato del viaggio, o meglio ne è enfatizzata la sua surrealtà. Con questi rifiuti per lo spettatore si complicano le operazioni di proiezione e identificazione, la possibilità di condividere attitudini e comportamenti dei personaggi o di empatizzare con essi o con l'ambiente. Di nuovo – come accadeva anche per la falsa soggettiva di *Notorious* – si può dire che la macchina da presa, ben più dei personaggi, determini le relazioni all'interno del film, ma se nel caso di Hitchcock restavamo all'interno di un cinema dell'*affordance*, Antonioni gioca a separare le dimensioni dello spettatore e del film intervenendo sulla relazione personaggio/ambiente con due piccoli accorgimenti, proponendo una riflessione intorno alla tendenza tutta cinematografica di riprodurre e al contempo negare la realtà (Gallese, Guerra 2012, p. 205).

Tali rinunce rafforzano la posizione del *Grido* come vero punto di svolta, anche stilistico, nella carriera di Antonioni, tant'è che si ritroveranno riproposte in maniera

pressoché identica in alcuni momenti dell'*Avventura* (Vitella 2010, 217-218), che viene ritenuto più solitamente il *turning point* e che invece si pone molto chiaramente sulla scia del *Grido*. Noah Steimatsky, che si è principalmente soffermata sulle “prospettive aeree” del cinema di Antonioni, direbbe che il suo “*grasp of the landscape*” si fonda sulla distanziamento, l’alienazione, su principi trasformativi che certo si possono rintracciare in molti suoi film, ma che si radicalizzano a partire dal *Grido* (Steimatsky 2008: 38).

Questo discorso è in linea con le proposte “ecologiche” di Joseph Anderson, il quale a proposito delle “orientational relationships” presupposte dal film osservava che «the sense of these combinations of shots depends in large part upon the viewer’s correct recognition of the physical orientation of the characters to each other and to their environment» (Anderson 1996: p. 103). Nel suo libro su Antonioni, Seymour Chatman scrive che l’impressione che si ha è che Aldo «cannot move into dimension, into depth» (1985), il che corrisponde, per lo meno al cinema, a un blocco della visione strettamente collegato a un blocco del movimento. Separando il corpo del personaggio dal comportamento della mdp si svela la dimensione dell’enunciazione da cui lo spettatore è escluso e – facendogli esperire una relazione straniata con la mdp – la presenza di un narratore privo di corpo.

In un capitolo del suo *Perception-cinéma* – che si intitola peraltro *Traverser l’écran: la pathologie perceptive comme saut stylistique* – Clélia Zernik dedica qualche pagina ad Antonioni e osserva come il regista ferrarese tratti i suoi personaggi come spettatori, che guardano il mondo dall’altra parte dello schermo, annullando ogni distinzione tra questi diversi tipi di “guardanti” (Zernik 2010, pp. 67-68). Nel cinema di Antonioni l’azione sembra divenuta impossibile e ciò appare come il risultato dello scollamento rispetto al paesaggio, cioè della negazione del rapporto corpo/ambiente, che non possono essere pensati se non in continuità (Johnson 2008, pp. 162-163). Tale scollamento si ottiene attraverso la rottura della continuità e della reciprocità dello sguardo, l’unico elemento che al cinema può veicolare altre forme di cognizione che arrivino a coinvolgere motricità e tattilità. Proprio questo scollamento permette a Zernik di rileggere il procedimento antonioniano alla luce di autori in qualche modo complementari come il Merleau-Ponty della *Fenomenologia della percezione* e il J.J. Gibson di *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, fino a indicare un’unica via d’uscita dall’inafferrabile spazio disegnato dal regista: «réorganiser l’espace à partir de la perception e du vécu, c’est-à-dire retrouver un espace dont le sujet est le centre, passer d’un espace optique allocentré à un espace tactile égocentré» (Zernik 2010, pp. 73-74). Zernik si sofferma principalmente sul *Deserto rosso* come esempio di questo cinema, citando talvolta alcuni dei titoli della precedente trilogia dei sentimenti, ma di nuovo sembra essere *Il grido* la prima tappa

verso questa nuova idea di spazio e il primo “viaggio a vuoto” del cinema di Antonioni. Certamente *Il deserto rosso* potrebbe chiudere un percorso che magistralmente si compie a partire dal *Grido* e attraverso *L'avventura*, *La notte* e *L'eclisse*, un percorso che rivelerebbe dunque più vicini di quanto non si pensi questi due film. Si potrebbe anche dire che *Il deserto rosso* sarà, sette anni dopo, la premonizione della fine di una civiltà che nel *Grido* si stava affermando.

Guardare/vivere

«Cosa devo guardare?»

«Come devo vivere? È la stessa cosa.»

È uno scambio di battute tra Giuliana (Monica Vitti) e Corrado (Richard Harris) proprio nel *Deserto rosso*: l'impossibilità di concentrarsi su un oggetto, di dar forma allo sguardo, di giustificarlo, di ancorarlo a qualcosa di concreto e determinante, viene messa sullo stesso piano di una scelta di vita, di una linea di condotta dell'esistenza, costruita sulla coerenza a principi e ad idee. Nell'un caso e nell'altro si tratta di relazionarsi al mondo e agli altri. Prendiamolo come un viatico per scendere nel particolare del testo e verificare quanto fin qui sostenuto in linea teorica.

La debolezza dello sguardo equivale ad una debolezza del progetto di vita, che si esprime al massimo nella fuga/viaggio di Aldo e Rosina da Goriano. D'altra parte l'esternazione con la quale Antonioni rivelava donde gli era venuta l'ispirazione per il film, pur ammantata d'una certa filosofica ironia, recava già in sé sia l'impossibilità di uno sguardo (che non fosse in un qualche modo superiore, quale poteva essere lo *stravedere* di un artista o di una macchina), sia, soprattutto, la chiusura ad ogni reciprocità possibile:

Londra 1952. Un vicolo cieco. Case di mattoni anneriti. Un paio di persiane dipinte di bianco. Un fanale. Un tubo di grondaia verniciato di rosso, molto lucido. Una motocicletta coperta da un telo, perché piove.

Voglio vedere chi passerà per questa strada che ricorda Charlot. Mi basta il primo passante. Voglio un personaggio inglese per questa strada inglese.

Aspetto tre ore e mezza. Il buio comincia a disegnare il tradizionale cono di luce del fanale quando me ne vado senza aver visto nessuno.

Io credo che questi piccoli fallimenti, questi momenti vuoti, questi aborti d'osservazione, siano tutto sommato fruttuosi. Quando ne abbiamo messi

insieme un bel po', non si sa come, non si sa perché, viene fuori una storia. Il soggetto del *Grido* mi venne in mente guardando un muro (Antonioni 1964: p. x).

L'indagine socio-epistemologica antonioniana rimane dunque molto vincolata all'essenza del cinema secondo il regista, anzi trova lì il vero contenuto, proprio quello così decisivo negli anni in cui il film uscì e che non venne da tutti individuato. E questa indagine richiama e ripropone visivamente anche una speculazione fenomenologica di matrice sartriana¹, tutta volta a stabilire i processi di identificazione del sé e di altri che risiedono nello sguardo in quanto momento determinante non tanto per l'esistenza del per-sé, quanto del per-altri. Aldo si trova a vivere una situazione di grande incertezza che, come s'è detto, da personale diviene rivelatrice d'una instabilità sociale e storica. La deriva intrapresa dall'ex-operaio (o dal non-contadino) sconvolge i suoi rapporti col mondo che lo circonda, col suo stesso paesaggio padano. In altre parole, Aldo non è più in grado di organizzare ciò che vede e di conseguenza non è in grado di trovare una strada in un mondo che mischia realtà ancora lontane (il borgo rurale e lo stabilimento industriale, accorpati, in contrasto nella terza inquadratura del film): siamo tornati al dialogo tra Giuliana e Corrado, il "cosa guardare" equivale al "come vivere". Ma se nel *Deserto rosso*, come notò Pasolini in un noto intervento, Antonioni «guarda il mondo immergendosi nella sua protagonista nevrotica, rivivendo i fatti attraverso lo sguardo di lei» ed arriverebbe fino a sovrapporre «in blocco, la visione di una nevrotica, con la sua propria visione delirante di estetismo» (Pasolini 1972, pp. 184-185), nel *Grido* invece si mantiene una compattezza del visibile che trattiene uniti Aldo e il mondo, che non concede alcuna proiezione di sguardo che non sia quella definitiva della macchina da presa.

Eccoci dunque ai due procedimenti cui accennavamo: la rinuncia alla soggettiva (cioè la negazione di un *proprio sguardo*, la negazione della capacità di dare forma ad un mondo, di tenerlo a distanza, di porsi come Soggetto rispetto ad un Oggetto); la pressoché totale assenza del campo/controcampo (cioè la negazione di un *proprio spazio* nella reciprocità con un altro Soggetto-uomo, in un fondamentale regime di reversibilità del rapporto Soggetto-Oggetto nell'atto del vedere). Antonioni, poi, sfruttando la durata dell'inquadratura e la sua *resistenza*, preferisce seguire il personaggio in modo da mantenere in campo l'osservatore e l'osservato – sia esso un essere umano, un paesaggio o un edificio –, creando un'impossibilità di certezza

¹ Mi riferisco alle pagine dedicate allo sguardo in J.P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), EST, Milano 1997, pp. 298-300. Il famoso saggio di Sartre parrebbe piuttosto frequentato da Antonioni: il celeberrimo finale de *L'eclisse* non può infatti non far venire alla mente il passo riguardante la possibilità di apparizione del non-essere, intimamente legato al concetto di negazione come invenzione libera (pp. 43-46).

nell'identificazione dei ruoli; oppure lascia che il personaggio entri dal fuori campo in un'inquadratura già stabilita, togliendogli quindi ogni possesso di sguardo, finendo con lo sminuirne la portata visiva, ma soprattutto mettendolo in condizione, per usare un'espressione che Francesco Casetti ha coniato a proposito del Thomas di *Blow-up*, di essere «visto nel suo stesso sguardo, che diventa fatalmente il nostro» (Casetti 2005, p. 251). Oppure ancora, il regista, mantenendo a fuoco il personaggio, accetta che sia lui ad allargare l'inquadratura per lo spettatore, magari avanzando e, col favore del movimento di macchina, inglobando un altro personaggio: mai, comunque, gli permette di *vedere*, mai cioè raccorda due inquadrature in modo che lo spettatore possa dire di trovarsi di fronte a ciò che vede il personaggio (con la notevole e tanto più vistosa eccezione dello sguardo puro di Rosina che sorprende Aldo e Virginia che amoreggiano), anzi molto spesso il raccordo è volutamente scandalizzato e l'unico punto di vista in grado di far proseguire la narrazione rimane quello della mdp.

La perdita del paesaggio sembra quindi procedere da un'incapacità di riordinare categoricamente le "cose" spazio-temporali, e l'apparizione dell'uomo, per cui Jean-Paul Sartre parlava di «pura *disintegrazione* delle relazioni che io percepisco tra gli oggetti del mio universo» (Sartre 1997, p. 301), perde, proprio per la totale mancanza di relazioni anche primarie, la sua specificità e diviene ombra nella nebbia – come Irma nelle prime quattro inquadrature del film –, o riflesso vuoto di una reversibilità perduta – i folli nei campi che fissano senza vedere, ma anche Aldo nel finale del film. Cioè: l'uomo di Antonioni non *disintegra* la materia che gli resiste fieramente e per questo non costituisce un polo d'attrazione particolare per lo sguardo della mdp, che rimane l'occhio superiore del narratore e impedisce la proiezione dello spettatore.

La perdita dello sguardo si rivela dunque su più livelli: il regista non si confonde mai con un personaggio guardante e nemmeno ci lascia guardare un personaggio guardato (il che presupporrebbe un guardante interno alla diegesi per il quale il guardato si costituisce oggetto). L'unico punto di vista è quello della macchina da presa, cioè dell'istanza narrante di cui il regista-narratore è il solo possessore. E la sua capacità focale è tanto più profonda e problematica quanto più ridotta e vacua risulta quella dell'uomo, schiacciato tra un paesaggio in evoluzione che non riconosce e da cui è rigettato e uno sguardo che avverte come incombente alle sue spalle, al suo fianco o anche di fronte lui. Antonioni riesce a dar corpo nell'immagine alle infinite possibilità dello sguardo, che non è soltanto la convergenza verso un oggetto di due occhi, ma può «essere dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una

tenda [o da] un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo in cima alla collina» (Sartre 1997: p. 304) o dal mutismo incerto di un paesaggio ambiguo.

Riportiamo alcuni esempi concreti di questo sguardo smarrito, che testimonieranno dell'assoluta funzionalità tematica di un tale impiego, mosso lungo le due direttrici ricorrenti che vincolano ogni altro atteggiamento – il rifiuto della soggettiva e la rinuncia alla dialettica del campo/controcampo.

I due frammenti che potremmo definire “della torre”, richiamantisi ad inizio e fine film (la torre, da più parti, è vista come il *simbolo* socio-religioso del passaggio), sono la prima manifestazione dell'intenzione registica di Antonioni e segnano l'inizio e la fine del viaggio di Aldo. Il primo, posto immediatamente dopo la notizia della morte del marito di Irma, è risolto in quattro inquadrature. Nella prima inq. vediamo un operaio ripreso dall'alto in campo lungo (CL) che chiama Aldo [Fig. 1]: la sua posizione fa pensare che l'operaio sia guardato da Aldo, che rientri cioè in una sua probabile soggettiva. Ma mentre ancora sta parlando, ecco che dalla sinistra del piano appaiono prima le mani e poi la testa di Aldo, a dimostrazione che il punto di vista non è il suo ed è posto dietro e più in alto di lui [Fig. 1b]. «C'è Irma», gli dice l'amico e la seconda inq. ci mostra Irma ripresa dall'alto in CL, figurina nera su fondo grigio [Fig. 2], che avanza verso la base della torre su cui si trova Aldo: stavolta, considerata l'indicazione ricevuta e il lieve movimento di panoramica a sinistra con cui si chiudeva l'inq. 1 del frammento (come a voler seguire la torsione di Aldo), abbiamo ancor più d'un motivo per credere nella soggettiva. Ma d'un tratto Aldo irrompe in campo, stavolta da destra, attraversa il piano (oscurando per un attimo l'obiettivo) e va a posizionarsi di schiena sulla sinistra: di nuovo il punto di vista è posto dietro e sopra di lui [Fig. 2b]. La terza inq. riguarda Irma, che lascia il mangiare al compagno e si organizza a chiasmo rispetto alla precedente: la torre costituisce l'asse centrale dell'inquadratura, la donna si trova, ripresa come Aldo di schiena e poco sotto le spalle, sulla destra (l'uomo era a sinistra) e il punto di vista è arretrato e abbassato [Fig. 3]. Nel corso dell'inq. 3 Aldo scende le scale per raggiungere Irma, ma l'inq. 4 è una ripresa dall'alto identica a quella dell'inq. 2, cioè dalla falsa soggettiva di Aldo: il punto di vista è ancor più ingiustificato, dal momento che Aldo non è più sulla torre [Fig. 4]. L'incomunicabilità tra i due personaggi (infatti non si incontreranno) e la loro distanza, suggerita dal rapporto alto/basso acuito dalla posizione della mdp, crea subito una sfasatura dei rapporti, sfasatura accresciuta dall'occhio della camera che raddoppia, contiene e del tutto ignora l'occhio di Aldo o di Irma: lo scambio non è Aldo/Irma e Irma/Aldo secondo la normale dialettica del guardante/guardato e nemmeno si tratta di un normale campo/controcampo (che come si sa non necessita di soggettive e può anche accogliere in campo il guardante) dal momento che Aldo irrompe in un campo (in uno spazio) che gli pre-

esiste e il punto di vista è già fissato prima del suo arrivo, prima cioè che egli se ne appropri. Siamo di fronte a quello che puntualmente Sandro Bernardi ha definito «un doloroso principio di non transitività», ravvisando questa impossibile corrispondenza tra lo sguardo del narratore e dei personaggi, che segna l'illusorietà di un'armonia nel film (linguistica, ma certo anche tematica), in un altro frammento notevole al riguardo quale quello dell'addio a Goriano (Bernardi 2002, p. 154).



Le premesse sono dunque già presenti all'inizio e nascoste nella scelta significativa di un punto di vista, come dimostra la circolarità con cui il film si chiude. La torre non è più, ora, la promessa, cioè la trasformazione in positivo di un paesaggio, di una condizione sociale, ma il tradimento, cioè la sconsecrazione di un paesaggio mitico e la vanità di una condizione sociale. Stavolta il frammento gemello è più costruito: ne preleviamo le diciotto inquadrature decisive, che elenchiamo di seguito e che sanciscono la definitiva arbitrarietà e autonomia del regime scopico del *Grido*.

1. Aldo, mantenuto in campo medio (CM), entra nella fabbrica chiusa per sciopero [Fig. 5]: per lui nulla ha più significato, la violazione di quello spazio lavorativo non ha altro valore che il percorrere a ritroso un cammino che da lì è partito e lì finirà;
2. Irma, in CL e ripresa di spalle, si mescola alle donne che corrono nei campi per dar man forte ai contadini, ma poi devia verso lo zuccherificio [Fig. 6];
3. Aldo, in mezza figura (MF), si ferma e guarda verso l'alto [Fig. 7]: capiamo che guarda la torre, ma coerentemente l'oggetto di quello sguardo non ci viene dato;
4. Irma, in piano americano (PA), corre lungo la rete che delimita lo spazio industriale e scorge Aldo [Fig. 8];
5. Aldo continua a camminare fino alla base della torre e si ferma a osservarla [Fig. 9], quindi le si avvicina: la macchina, fissa, ne segue il movimento;
6. Aldo, in CM, comincia a salire la scala [Fig. 10], si guarda attorno di continuo, ma allo spettatore è concesso un unico punto di vista che mai si mescola a quello del personaggio;
7. Irma entra nello spazio dello zuccherificio [Fig. 11];
8. Aldo continua la sua salita [Fig. 12];
9. Irma, ora in CL e attesa dalla mdp già in posizione, corre e cerca di capire dove sia Aldo [Fig. 13];
10. Aldo continua a salire e Irma irrompe in campo da sinistra e guadagna la sua posizione "classica" (e chiastica rispetto alla classica di Aldo) nella quale si ferma per qualche secondo [Fig. 14]: il punto di vista è naturalmente arretrato e più basso, quindi corre più vicina alla torre e, ora in CL, chiama Aldo, mentre la mdp resta fissa panoramando verso il basso [Fig. 14b];
11. Aldo, in PA, si volta al richiamo [Fig. 15];

12. potremmo trovarci di fronte ad una sua soggettiva, dal momento che vediamo dall'alto Irma in CL [Fig. 16], ma Aldo entra in campo da destra e ce ne rivela la falsità, confermando il gioco di Antonioni [Fig. 16b];
13. Aldo viene ripreso dal basso in CM, non dal punto di vista di Irma dunque, ma da una posizione mediana tra la sommità della torre e il suolo [Fig. 17]: uno sguardo impossibile, sospeso in aria; Aldo barcolla;
14. primo piano (PP) di Irma che emette un gemito di spavento [Fig. 18];
15. tuttavia non ci è dato il controcampo di Irma, dal momento che il punto di vista che segue, per quanto dovrebbe essere quello della donna, è di nuovo quello superiore della mdp dietro e sopra Aldo [Fig. 19];
16. tale posizione dialoga chiasticamente con quella relativa ad Irma [Fig. 20], come già era stato all'inizio, Aldo barcolla e cade;
17. urlo di Irma che, seguita dalla panoramica e tenuta in FI, si avvicina al cadavere e si inginocchia [Fig. 21];
18. dalla torre, vuota, parte un altro sguardo, sempre lo stesso, che guarda in campo lunghissimo (CLL) il movimento ancora vivo verso i campi [Fig. 22] e poi, con movimento di panoramica a scendere, guarda, in CL, dal luogo dove stava Aldo, la tragica coppia, mentre appare la scritta "FINE" [Fig. 22b].

Il medesimo effetto della rinuncia alla soggettiva vuole sortire il rifiuto della dialettica campo/controcampo, che è in fondo conseguenza diretta di quella prima scelta. Tuttavia tale rifiuto rivela ancor meglio la decostruzione spaziale che caratterizza il film: ignorando questa regola che, come ha detto Raymond Bellour, non è altro che una ri-proiezione del confronto diretto tra spettatore e schermo e che quindi equilibra i valori di realtà e di spettacolo di ciò che si vede (Bellour 2005, p. 253), Antonioni oltre a interrogare i materiali grammaticali del cinema, pone lo spettatore in una posizione disagiata di fruizione rispetto agli standard linguistici classici e reinterroga il senso del film.

Coerentemente Antonioni pone il soggetto fuori dalla catena di quello che dovrebbe essere il suo stesso discorso e mette in crisi anche la presenza dello spettatore, il suo ruolo nella medesima catena. In altre parole, il rapporto dialettico fondato sull'assenza, reimpiegato al cinema molto suggestivamente ma con qualche aporia rispetto alla teorizzazione linguistica e lacaniana da Jean-Pierre Oudart (dodici anni dopo *Il grido*), viene respinto: l'eliminazione del campo/controcampo non permette di suturare un circuito discorsivo che iscriva lo spettatore, in quanto Assente, nella rappresentazione.



Le inquadrature del *Grido* sono dei “pieni”, porzioni di materia in cui il fuori campo non si pone dialetticamente nei confronti del campo, ma ne è un eventuale prolungamento che per nulla dipende (o è occupato) dallo spettatore. Antonioni resta fedele ad una segregazione spaziale che mette per forza in discussione il concetto di sutura, non lascia spazio per il gioco «entre les deux champs qui constituent la cellule élémentaire du Lieu cinématographique» (Oudart 1969, p. 39); del resto la perdita reale del Luogo è richiamata dalla perdita simbolica del tradizionale Luogo (*Lieu*) cinematografico.

La distanza che Antonioni sceglie di interporre tra i personaggi, tra essi e il paesaggio e tra entrambi questi elementi e lo spettatore vuole essere la base di un esperimento della visione che porta l'assenza dentro l'inquadratura, per cui la mdp può misurare l'estraneità dell'occhio umano rispetto alla rappresentazione. Il gioco di specchi d'altra parte è piuttosto scoperto: le semisoggettive, così insistite soprattutto nei frammenti fondamentali della torre (casi di campi/controcampi costruiti sull'ambiguità), mettono Aldo, l'eroe-antenato del “cosa guardare/come vivere”, nella stessa condizione di uno spettatore in sala: la macchina da presa sta dietro la sua testa, come il proiettore lancia il suo fascio di luce da dietro le teste del pubblico in sala; come ha detto Christian Metz, «durante la proiezione, [la] macchina da presa è assente, ma ha un rappresentante che consiste in un altro apparecchio chiamato esattamente “proiettore”» (Metz 1980, p. 61). Così Aldo è come uno spettatore in sala, che tenta di identificarsi in quel paesaggio e in quei personaggi “proiettati”, cerca di identificare, com'è noto, se stesso – si ritorna insomma a quell'identità percettiva tra spettatore e personaggio che, come abbiamo visto, caratterizza il cinema di Antonioni. Addirittura nella inq. 2 del primo frammento della torre Aldo passa davanti all'obiettivo, come uno spettatore in ritardo che ci ostruisce la visione per quell'attimo che ci sfilava davanti raggiungendo il suo posto. Come ogni spettatore Aldo, nei luoghi che attraversa, è potenzialmente *onnipercipiente*, eppure non ci è mai dato sapere con precisione cosa percepisca o in cosa possa identificarsi (cosa vedere/come vivere) – esattamente come non ci è dato sapere con precisione cosa percepisca o in cosa si identifichi il nostro vicino di poltrona.

Il rifiuto del campo/controcampo nega da una parte al personaggio il possesso di uno spazio e di un punto di vista ancorato a quella posizione spaziale, e dall'altra impedisce allo spazio, al paesaggio, di costruirsi attorno (o di uniformarsi) ad una figura umana che lo determina: in altre parole non permette la *disintegrazione* sartriana, ma abbandona i personaggi all'interno di uno spazio comune che non appartiene a nessuno ed è falsamente a disposizione di tutti; non esiste, come avremmo nel campo/controcampo, uno sfondo per Aldo e uno sfondo per Irma, o, meglio, un *quadro* di Aldo e uno di Irma, perché non ci è dato scambiarsi di sguardo

con loro (e nemmeno assumerne uno concretamente definito). Il raccordo non è un raccordo di sguardi (*eyeline match*). Ma vediamo qualche breve esempio. Prendiamo il frammento di cinque inquadrature, ancora nella parte iniziale, in cui Aldo e Irma continuano la loro discussione fuori casa.

1. Irma è già fuori, Aldo esce di casa e si avvia verso l'argine per cercarla, Antonioni lo segue con una panoramica verso sinistra mantenendolo in CM; terminato il movimento di panoramica la mdp si ferma e inquadra Aldo in PA che guarda fuori campo [Fig.23], quindi riprende la camminata ed esce alla sinistra del piano;
2. Irma in figura intera (FI) di spalle che guarda il fiume; dalla destra del piano entra Aldo [Fig.24] che le si avvicina e i due cominciano a parlare e si siedono;
3. CM di Aldo e Irma seduti; Irma evita lo sguardo di Aldo e gli dice che uno di loro due non è più vicino all'altro; «Irma, sei matta?» è la reazione di Aldo;
4. cambio di angolazione con la mdp che passa ad inquadrare frontalmente Aldo e Irma alla sua sinistra che guarda fuori campo [Fig.25]; Aldo nervoso si alza, si allontana e si riavvicina alla donna; Irma si alza e si muove verso la sinistra del piano, tenuta in CM;
5. ora Irma ed Aldo sono ripresi in CM, lungo una diagonale che prosegue nel tronco di un albero dietro l'uomo [Fig. 26]: Irma guarda fuori campo e Aldo guarda lei; le si avvicina e lei gli sfugge senza mai guardarlo; Aldo la prende per le spalle e cerca di costringerla a fissarlo negli occhi, ma Antonioni li mantiene sempre alla stessa distanza dalla mdp; Aldo oltrepassa Irma e va a ricostituire una nuova diagonale con un albero che ora sta tra i due personaggi [Fig. 26b]; quindi la prende violentemente per un braccio, ma una voce dal fuori campo frena la foga e i due si incamminano verso casa, seguiti in CL fino a sparire.

Questo lungo e concitato frammento è gestito in maniera impassibile: i personaggi sono tenuti costantemente a distanza, mai sono avvicinati più di quanto conceda un campo medio, mai è possibile cogliere ciò su cui i loro sguardi mobili e rabbiosi si posano. Nell'inq. 1 Aldo cerca Irma, esce e la scorge fuori campo, come i suoi gesti dimostrano, ma l'inq. 2 si rivela ancora una volta, dopo la torre, una falsa soggettiva, allorché Aldo irrompe nel piano da destra. Dunque Irma non era vista dallo spazio di Aldo. Una volta vicini, Antonioni non permette che nessuno dei due occupi un posto che lasci allo spettatore la possibilità di pensare che *da là* guardi Aldo oppure Irma.



Di preferenza li mantiene in campo entrambi e quando in campo resta uno solo è quello stesso personaggio, o l'altro, che col suo movimento recupera il suo compagno, per cui non c'è mai dialettica osservatore/osservato (anche altrove, nella scena degli schiaffi, Aldo guarderà con odio il fuori campo, ma a noi non sarà dato vedere Irma in controcampo, la vedremo solo quando Aldo, col suo incedere e accompagnato dal movimento di assestamento della mdp, la ingloberà nell'inquadratura). Evitando il ricorso all'uso tradizionale del campo/controcampo Antonioni ottiene una sdrammatizzazione del litigio volta a spostare, ad un'analisi

profonda, l'attenzione dello spettatore dalla rottura tra i protagonisti alla loro collocazione nello spazio del greto del fiume. L'inq. 5 è in questo senso emblematica, dal momento che i personaggi si ritrovano per ben due volte lontani, su scale diverse, a formare una diagonale che comprende in entrambi i casi anche un albero. Il loro rapporto, rispetto allo sguardo del narratore, è puramente addizionale, essi fanno parte del paesaggio come le piante, non sono in grado di disintegrarlo e di opporsi allo sguardo con un loro punto di vista, instaurando cioè quella reciprocità Soggetto-Oggetto che può realizzarsi in presenza di una figura umana in posizione di guardato, reciprocità che è essenziale nel campo/controcampo, appunto. L'azione, anche la più concitata come in questo caso, non ha la forza di modellare un linguaggio che vuole invece bloccarla, che vuole porla in crisi attraverso la sua attività su un determinato materiale.

Il succitato principio di non transitività degli sguardi è espresso nel frammento immediatamente successivo a quello appena analizzato: Aldo è seduto al tavolo di cucina, al centro della stanza; Irma ha appena ritirato il latte e si è messa ai fornelli per prepararlo a Rosina; Aldo, inquadrato frontalmente al tavolo in CM, guarda fuori campo verso la donna (alla sinistra del piano) e il controcampo, cioè l'oggetto di quello sguardo, Irma, viene sì dato, ma senza variare la posizione o l'angolazione della mdp, che resta nel medesimo luogo dal quale inquadrava anche l'uomo al tavolo. Si tratta di una semplice panoramica che mantiene i personaggi alla stessa distanza dallo spettatore, vietando ogni possibile prolungamento della quarta parete e impedisce ad essi stessi di interagire in alcun modo: l'istanza narrante possiede una posizione di favore e di intangibilità – in senso proprio –, dal cui raggio per i personaggi è impossibile sfuggire, una posizione che mantiene per tutta la scena, sia che Irma si rechi alla porta per accogliere il lattaio in cL, sia che Aldo si sieda al centro della cucina, sia che Irma tagli interamente la stanza per raggiungere i fornelli.

Conclusione

La strana forma del *Grido*, questa specie di *road movie* svuotato e impenetrabile, frustra l'idea della ricerca che pervade il tema del viaggio lavorando sulla relazione individuo/paesaggio e su quelle che sono le componenti decisive di questa relazioni, identificate nello sguardo e nella multimodalità delle forme di interazione che da lì si diramano. Lo sguardo non è più pensabile fuori dalla "prensilità" che l'esperienza filmica – e le esperienze estetiche più in generale – presuppongono e sollecitano. L'identificazione tra personaggio e spettatore, così ricercata da Antonioni, interroga la duplicità del viaggio cinematografico, la sua

virtualità, e pur in quella sovrapposizione comportamentale che viene misteriosamente a crearsi più che un aumento dell'empatia coi personaggi e con il film – come sostiene Clelia Zernik – si registra una distanziamento che procede dall'allentamento dei legami sensori-motori con l'immagine in movimento. Si torna, insomma, dalle parti di Deleuze, che di Antonioni scriveva che ci mette di fronte a «des paysages déshumanisés, des espace vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnage et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait» (Deleuze 1985, p. 12).

L'autore

Michele Guerra (Parma, 1982) è ricercatore all'Università di Parma, dove insegna Storia del cinema americano. Da alcuni anni si interessa alle relazioni tra cinema e neuroscienze cognitive, sia su basi teoriche che sperimentali, collaborando con il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università di Parma. A tale riguardo, nel 2011, ha beneficiato di una Fellowship presso il Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences at Stanford University sul tema "Cognitive Science and Neuroscience for the Humanities". Oltre che di numerosi articoli in rivista e volume, è autore dei libri *Il meccanismo indifferente. La concezione della Storia nel cinema di Stanley Kubrick* (2007) e *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta* (2010) e co-curatore di *Sequenze. Quaderni di cinema 1949-1951* (2009) e *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (2011). Attualmente è al lavoro con Vittorio Gallese su un libro relativo ai rapporti cinema/neuroscienze che uscirà per Raffaello Cortina Editore.

e-mail: michele.guerra@unipr.it

Riferimenti bibliografici

- Anderson, JD 1996, *The Reality of Illusion: an Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Antonioni, M 1939, □Per un film sul fiume Po□, *Cinema*, fasc. 68, 25 aprile.
- Antonioni, M 1964, *Sei film*, Einaudi, Torino.
- Antonioni, M 2009, *Fare un film è per me vivere*, Marsilio, Venezia.
- Bellour, R 2005, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino.
- Bernardi, S 2002, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- Casetti, F 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Chatman, S 1985, *Antonioni, or the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Cuccu, L 1973, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma.
- Deleuze, G 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les éditions de minuit, Paris.

- Gallese, V & Guerra, M 2012, □*Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*□, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, nr. 3.
- Grodal, T 2009, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, New York.
- Johnson, M 2007, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The Chicago University Press, Chicago.
- Johnson, M 2008, □*What Makes a Body?*□, *Journal of Speculative Philosophy*, vol. 22, nr. 3.
- Metz, C 1980, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia.
- Oudart, JP 1969, □*La suture*□, *Cahiers du cinema*, n. 211, avril.
- Pasolini, PP 1972, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Sartre, JP 1997, *L'essere e il nulla*, EST, Milano.
- Steimatsky, N 2008, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Tinazzi, G 2002, *Michelangelo Antonioni*, Il Castoro, Milano.
- Tinazzi, G 2009, *Lo sguardo e il racconto*, in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia.
- Vitella, F 2010, *L'avventura*, Lindau, Torino.
- Zagarrio, V 1985, "Il grido". *Verso gli anni Sessanta, e oltre*, in *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, a cura di G. Tinazzi, Pratche, Parma, pp. 139-146.
- Zernik, C 2010, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Vrin, Paris.



Il viaggio come metafora

IL VIAGGIO

Elisabetta Fadda

Ancora su Bartolomeo Cancellieri, pittore itinerante e sul ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino



Abstract

Nella seconda metà del XVI secolo in Italia e in Europa si diffonde, come noto, una particolare interpretazione della ritrattistica, definibile internazionale e di corte, in cui la persona rappresentata, in una messa in posa rigidamente aulica e stereotipata, si sottrae a una condizione temporale e diventa una sorta di stemma o emblema del ritratto (Jenkins 1977; Pommier 2003). Non affronteremo in questa sede gli esiti più elevati di tale tipologia, alla cui formazione concorsero in prevalenza gli artisti fiamminghi, ma anche italiani, romani e fiorentini, ma prenderemo in esame l'attività di un pittore – Bartolomeo Cancellieri – studiato per primo da Federico Zeri (1978) la cui attività, documentabile a Ferrara, Napoli, Roma, Parma, non doveva escludere, operando una sorta di traduzione semplificata, l'esercizio della copia.

In the second half of the sixteenth century in Italy and in Europe spreads, as is known, an international interpretation of court portraiture, in which the person represented, in a posing noble and rigidly stereotyped, escapes from a temporal condition and becomes a sort of crest or emblem of the portrait (Jenkins 1977; Pommier 2003). Omitting here the results of this higher type - the formation of which competed mainly Flemish artists, but also Italian, Roman and Florentine – we will examine the work of a painter – Bartolomeo Cancellieri - studied by Federico Zeri at the first place (1978). The activity of Cancellieri, documented in Ferrara, Naples, Rome and Parma, includes the exercise of the copy, in which he operates a sort of simplified translation.



Bartolomeo Cancellieri Ferrarese

Tra gli artisti ferraresi elencati dal Baruffaldi (Baruffaldi 1846, II pp. 390 – 391) è compreso un Bartolomeo di Guido Cancellieri, oriundo di Pistoia, trasferitosi con la propria famiglia a Ferrara nel 1550 e in amicizia con Rinaldo Costabili, l'architetto e pittore della scenografia dell'*Aretusa* di Alberto Lollio, rappresentata a Schifanoia nel 1563. Di questo pittore, Zeri pubblicò un [Ritratto femminile](#) [fig. 1] allora sul mercato antiquario (Zeri, 1978), firmato nell'angolo inferiore a sinistra "Bartolomeo Cancellieri\ Ferrarese F", proponendone una datazione agli anni tra il 1555 e il 1560. Ricordando inoltre che tra i documenti trascritti da Enrico Scarabelli Zunti a Parma, figurava, alla data 5 marzo 1555, un pagamento a «Ettore [sic] Cancellieri dipintor, che tanti sua

eccellenza ha fatti donare per haver fatto i ritratti di S. Eccellenza e de la Ecc.ma Madama e del Sig. Duca Alessandro» (Scarabelli Zunti, E., manoscritto, Memorie e documenti di belle arti parmigiane, III, c. 41, Soprintendenza BSAE per le Province di Parma e Piacenza, Parma) Zerri proponeva di attribuire al Cancellieri anche il ritratto di *Margherita d'Austria* [fig. 2] conservato alla Galleria Nazionale di Parma, descritto negli inventari farnesiani come opera di Tiziano (Bertini 1987, p. 99) e classificato poi come Sebastiano del Piombo da Armando Ottaviano Quintavalle (Quintavalle 1943).



Fig. 2 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Galleria Nazionale di Parma).

Tra le opere possibili del Cancellieri, Federico Zerri includeva anche un *Ritratto di Vittoria Colonna* della Galleria Colonna a Roma, quadro completamente ridipinto nell'Ottocento che la critica successiva si è astenuta dal giudicare (ed. Ferino Pagden 1997, p. 113).

Un ulteriore contributo al catalogo di questo pittore si è aggiunto nel 1978 (Klinger 1978, p.58) quando alla mostra *Raffaello in Vaticano* venne esposto un *Ritratto di Jacopo Sadoletto* [fig. 3] delle collezioni Pontificie, ugualmente firmato

“Bartolomeo Cancellieri\ Ferrarese F”, presentato come copia da un esemplare appartenuto a Paolo Giovio, inviato al suo Museo sul lago di Como nel 1547.



Fig. 3.



Fig. 4.

Nel 2005, è Carlo Falciani a dedicare un nuovo articolo all'artista (Falciani 2005) in cui dopo aver constatato l'origine toscana del cognome Cancellieri (storicamente diffuso nel pistoiese) porta all'attenzione degli studi anche alcuni suoi dipinti di soggetto sacro: fra questi una *Madonna col Bambino e Santi* [fig. 4] che sotto alcune ridipinture ha rivelato la scritta «(...) tolomeus/cela(ius)/ferra(...)/(...)ciebat/1526» e una pala raffigurante *San Giacomo e il padre Varrati* conservata a Ferrara nella chiesa di San Giacomo Maggiore, non documentata, ma stilisticamente accostabile alla stessa mano del Cancellieri. Meno convincenti altre sue proposte attributive, quali una *Madonna in trono tra i Santi Gerolamo e Giovanni Battista* conservata a Zagabria (Strossmayerova Galerija) e i *Santi Filippo e Giacomo* un tempo in collezione Kress già riferiti da Roberto Longhi a Battista Dossi (Longhi 1940, p. 159) e più recentemente a Jacopo Bertucci (Bliznikov 2001-2002, p. 132). Falciani escludeva infine dalle opere riferite all'artista il ritratto di *Margherita d'Austria* [fig. 2] della Galleria Nazionale di Parma, nell'errata convinzione che quell'unico documento relativo a un Cancellieri ferrarese, attivo per i Farnese, riferisse il ritratto della “Ecc.ma Madama” a un pittore chiamato Ettore e non

Bartolomeo, la cui personalità avrebbe dovuta pertanto andar distinta da quella di Bartolomeo anche in virtù della data 1526 che compare nel dipinto di collezione privata [fig. 4], troppo precoce per un pittore documentato a Parma nel 1555.

L'ultimo scritto in ordine di tempo dedicato al poco noto artista, si deve a Sylvie Béguin (Béguin 2007) che nel ribadire anche per ragioni stilistiche la paternità del Cancellieri del *Ritratto di Margherita d'Austria* [fig .2] conservato a Parma, ha poi aggiunto al catalogo del ferrarese un *Ritratto di Giovane* passato sul mercato antiquario italiano con l'errata attribuzione a Nicolò dell'Abate, proponendo di identificarlo con il ritratto «del Sig. Duca Alessandro» eseguito a Parma nel 1555.

Questo lo stato degli studi su questo «manieriste seduisant en depit d'une certaine monotonie et rigidité archaïque» (Béguin 2007) le cui opere fin qui illustrate mostrano una coerenza stilistica nel modo sempre identico di definire lo spazio, senza profondità, nel tracciare fisionomie prive di qualunque espressione, nel modo di disegnare goffamente le palpebre e le mani e nel modo di conferire alle immagini una luminosità dai toni argentati e dalla consistenza metallica.

Vista la ripetitività di questo stile, è possibile accostare ai dipinti elencati anche i seguenti: un *Ritratto virile* attribuito a Nicolò Dell'Abate (Scalini 2006, pp. 68-69) e conservato al Museo della caccia della Villa Medicea di Cerreto Guidi; un *Ritratto di Giovane* che scrive in deposito a Fontainebleau, già in collezione Farnese (Jestaz 1994, p. 174; Droguet 1998, p. 36); un [Ritratto di Dama](#) [fig. 5] della National Gallery di Londra attribuito anche a Gerolamo da Carpi e considerato dalla Pattanaro (Pattanaro 2000, pp. 156 -157) di un anonimo parmense; il *Ritratto di Pier Luigi Farnese* della Galleria Nazionale di Parma, giunto al museo da Caserta (Quintavalle 1943) assieme al *Ritratto di Margherita d'Austria* e attualmente classificato come di Gerolamo Bedoli (Moretti 1998, pp. 74-75) o copia da un suo originale perduto (Milstein 1978, pp. 235-237); [un ritratto di Vittoria Farnese](#) [fig. 6] della Galleria Borghese a Roma (Moreno-Stefani 2004, p. 13; un [Cupido](#) [fig. 7] delle collezioni di Sua Maestà la regina Elisabetta conservato ad Hampton Court datato da Shearman al 1550 (Shearman, 1983, p.186) e infine, su cui discuteremo più dettagliatamente, il *Ritratto di Carlo V* incoronato dalla Vittoria con Ercole che gli porge il mondo, attribuito a Parmigianino [fig. 8].

Prima di analizzare questi dipinti, dobbiamo fare alcune precisazioni: il documento del marzo 1555 citato da Enrico Scarabelli Zunti, parla proprio di un Bartolomeo Cancellieri a Parma e solo in una riga, ma parrebbe un *lapsus calami*, compare un diverso nome. Vengono infatti pagati: «ducati quindici moneta pagati al Sig. Gio Alfonso per le spese à fatto a Maestro Bartolomeo Cancellieri dipintore [...] e [...] ducati cento d'oro pagati a messer Ettore [sic] Cancellieri dipintor, che tanti sua eccellenza ha fatti donare per haver fatto i ritratti di S, Eccellenza e de la Ecc.ma

Madama e del Sig. Duca Alessandro» (5 marzo 1555, manoscritto, Mastro 1553-1556, cc. 140, 147, Archivio di Stato, Parma).

Anche un secondo dato importante non è stato ricordato negli studi dedicati a Bartolomeo Cancellieri, un documento, pubblicato da Leone De Castris, che attesta la presenza del pittore anche a Napoli nel 1541 e nel 1542. Il 27 settembre 1541 e il 21 giugno 1542 Cancellieri ricevette infatti due pagamenti, rispettivamente di 22 e 20 ducati, uno da parte della Principessa di Salerno «per sue spese» e un secondo da parte di un Don Pedro Gonzales «per sua fatica di un retratto fatto al medesimo» (1541-1542, *Banco Lercaro e Imperiale*, manoscritto, Banchieri Antichi, voll. 7, 16, Archivio di Stato, Napoli, in Leone de Castris 1996, pp. 10, 23).

La presenza di Cancellieri presso i principi di Salerno sembrerebbe dunque precedere, seppur di poco, quella documentata al loro stesso servizio del fiammingo Stephan van Calcar, che dopo essere stato nella bottega di Tiziano a Venezia (Dacos 2001, p. 59) nel 1545 era a Napoli insieme a Giorgio Vasari e a Leonardo da Pistoia (Leone de Castris 1996, p. 168). A sua volta Leonardo de Grazia, era stato tra i primi ad arrivare nel napoletano da Pistoia, sua città di origine. La sua attività precedente si era svolta invece a Roma dove, attorno al 1537, aveva stretto un sodalizio col pittore fiorentino Jacopino del Conte ed era stato maestro di Girolamo Siciolante da Sermoneta, il capofila dell'arte senza tempo (Zeri 1957), che nel 1545 lavora in Emilia al servizio di Pierluigi Farnese (Hunter 1996).

L'origine pistoiese di Cancellieri, la sua presenza a Napoli tra gli stessi committenti di Leonardo da Pistoia e la sua attività a Parma presso i Farnese (di poco successiva a quella del Sermoneta), sembrerebbe attestare una sua attività a Roma attorno alla bottega di Jacopino del Conte e dei suoi collaboratori. Tra le opere riferite dubitativamente a Jacopino del Conte o ai suoi allievi, abbiamo indicato il ritratto [Ritratto di Vittoria Farnese](#) [fig. 6] su lavagna conservato alla Galleria Borghese la cui attribuzione è oscillata per l'appunto tra i nomi di Jacopino, di Sebastiano del Piombo e di Agnolo Bronzino (Galleria Borghese 2004). Che Bartolomeo ferrarese fosse venuto in contatto con l'*entourage* di Jacopino, formato da artisti nati tra il 1515 e il 1520, oltre a motivi stilistici, sembrerebbe suggerirlo anche una lettera di Paolo Giovio ricordata a proposito del dipinto di Jacopo Sadoletto, firmato Cancellieri, delle collezioni Pontificie [fig. 3]. Paolo Giovio ammirava moltissimo il Sadoletto e in particolar modo il suo dialogo *Hortensius* (che Sadoletto ostenta nella mano nel ritratto del Cancellieri). Al momento della pubblicazione degli *Elogia* dei letterati, Giovio non era ancora in possesso di un ritratto del Sadoletto, nonostante ne avesse commissionato uno a Jacopino del Conte, il quale tuttavia lasciò Roma senza averlo eseguito. Tutto ciò si ricava dalla sua corrispondenza con Alessandro Farnese e da una lettera del 4 settembre 1545

(Giovio 1958, Lettere II, pp. 16 – 17) in cui scrive: «Gaddi è ito a Fermo, e ha menato via Jacopino pittore, talché io posso desiderare fino a Santo Martino il ritratto del Sadoleto» (Minozio in Giovio 2006, p. 398).

Durante il quinto decennio del Cinquecento Paolo Giovio aveva continuato ad accrescere la sua collezione di ritratti anche procurandosi copie di esemplari già esistenti. Tra i suoi pittori di riferimento a Roma c'era Jacopino del Conte, ma sappiamo che nel 1543, al cardinale Alessandro Farnese, che Giovio aveva accompagnato all'incontro tra Paolo III e Carlo V in «quel fetente buso di Bussetto» (Giovio 1956, Lettere I, p. 317), aveva chiesto anche una copia del *Ritratto di Paolo III* di Tiziano (il celebre quadro ora a Capodimonte) chiedendogli «Di farla cavare da qualche ferrarese». Si è ipotizzato che costui potesse essere Battista Dossi (Agosti 2008, p. 122) poiché è quest'ultimo che nel 1543 eseguì, sempre per Giovio, su intercessione di Ercole II d'Este, una copia di un ritratto di Andrea Alciato delle collezioni estensi; ma visti i diversi ritratti farnesiani eseguiti dal Cancellieri, ci si chiede se fra i copisti ingaggiati da Paolo Giovio, il ferrarese non potesse essere lui. Lo stile di Bartolomeo Cancellieri risulta infatti la semplificazione di quello di altri pittori sotto i cui nomi i suoi quadri sono stati classificati - Jacopino del Conte, Sebastiano del Piombo, Nicolò dell'Abate, Gerolamo Bedoli - quasi a suggerire che questo autore, non fosse tanto influenzato dall'opera di questi altri pittori, ma copiasse piuttosto da loro ritratti preesistenti. Il *Ritratto di Margherita d'Austria* della Galleria Nazionale di Parma [fig. 2], che stilisticamente è assolutamente identico alle opere firmate Bartolomeo Cancellieri, è stato più volte escluso dal catalogo del ferrarese soprattutto per via della data 1555 riportata nel documento dell'archivio di Stato di Parma, data che mal si concilierebbe con il ventre rilevato della principessa (Giusto 1998, p. 61), apparentemente ritratta durante la gravidanza dei suoi gemelli, Carlo e Alessandro, figli del marito Ottavio Farnese, nati nell'agosto 1545. Ma evidentemente, non siamo in presenza di un ritratto dal vivo, ma di un vero e proprio ritratto politico e dinastico, che celebra la diretta discendenza farnesiana da quella imperiale, e vista la sua funzione, avrebbe potuto benissimo venire replicato. Margherita, come figlia illegittima di Carlo V era priva – per sua fortuna- della cosiddetta «bocca di casa d'Austria» (Bodart 2011, p. 224), la mostruosa malformazione al labbro che contraddistingueva l'imperatore e in genere la sua progenie e in mancanza di quello che era considerato un vero e proprio attributo dinastico, per rimarcare la diretta parentela con suo padre, posa accanto al suo busto ritratto. Margherita è descritta seduta, come nella celebre effigie che per Carlo V eseguì Tiziano, artista a cui era riferito anche il quadro nelle collezioni farnesiane, quando era esposto nella camera dei ritratti di Palazzo Farnese a Roma, accanto al *Ritratto di Giovane* in deposito a Fontainebleau (Jestaz 1994).

Il ritratto di Carlo V attribuito a Parmigianino

Un ritratto di Carlo V fu eseguito da Parmigianino a Bologna in occasione dell'incoronazione dell'imperatore tra l'autunno del 1529 e il mese di marzo del 1530, quando con altri artisti, anche Francesco Mazzola faceva a gara per definire un modello che stabilisse un'immagine ufficiale e promuovesse il suo artefice a ritrattista imperiale (Sassu 2007; Bodart 2011). Vasari a questo proposito nel 1550 scriveva: «andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine sua a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la fama che lo coronava di lauro, et un fanciullo che gli porgeva il mondo, figurato per il dominio. Il quale donandolo a sua Maestà n'ebbe premio onorato: e quel ritratto per un grandissimo favore, fu donato al signor Duca di Mantova, et ancora oggi si trovava nella sua guardarobba». Nelle Vite dell'edizione 1568 viene invece aggiunto: «Quando l'Imperatore Carlo V fu a Bologna perché lo incoronasse Clemente VII, Francesco andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di Lauro et un fanciullo in forma di un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. La quale opera finita che fu, la fece vedere a Papa Clemente, al quale piacque tanto che mandò quella e Francesco insieme, accompagnati dal vescovo di Vasona, allora datario, all'imperatore. Onde essendo molto piaciuta a sua Maestà, fece intendere che la si lasciasse: ma Francesco, come mal consigliato da un suo poco fedele o saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così sua Maestà non l'ebbe et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato. Questo quadro essendo poi capitato nelle mani del cardinale Ippolito de' Medici, fu donato da lui al cardinale di Mantova, et oggi è in guardaroba di quel Duca, con molte altre belle e nobilissime pitture» (Vasari IV, p. 542). Il quadro del Parmigianino viene identificato con un dipinto conservato negli Stati Uniti [fig. 8], ma se per alcuni è questa l'opera autografa eseguita a Bologna da Francesco Mazzola (Bologna 1956, Chiusa 2001, pp. 95 – 96; Fornari Schianchi 2003, p. 226) la maggior parte degli specialisti la ritiene invece una copia (Freedberg 1950, p. 207; Vaccaro 2002, p. 213; Fadda 2003, p. 176; Ekserdjian 2006, p. 142). Anche alcuni di coloro che ne hanno accettato l'autografia, la considerano comunque un' incompiuta, in cui la testa ritratto dell'imperatore sarebbe stata eseguita da un'altra mano (Freedberg 1966, p.87). Sebbene le opere incompiute di Francesco Mazzola siano diverse (essendo caratterizzate da pennellate filamentose, come ad esempio si nota nella *Adorazione dei Magi* di Taggia o nella *Madonna col Bambino* del Courtauld Institute di Londra)

limitandoci ad esaminare il ritratto del sovrano o lo sfondo [fig. 8], è evidente che il pittore che ha eseguito questi dettagli non ha la qualità sublime del Parmigianino.



Fig. 8.

Anche il soggetto non è esattamente lo stesso descritto da Vasari: se un giovane Ercole offre all'imperatore seduto un globo, simbolo dell'estensione del suo potere, la Fama citata nel testo sembrerebbe piuttosto una Vittoria (della fama non c'è l'attributo della tromba, ma solo le ali che hanno sia l'allegoria della Fama che quella della Vittoria) e nel quadro non è dipinta la corona di alloro che ricorda Vasari

con cui Carlo V avrebbe dovuto essere incoronato, ma al suo posto figura un ramo di palma (che è ancora attribuito della Vittoria) e uno di ulivo, simbolo di pace. Vasari dunque non descrive bene il quadro che apparentemente ha visto, anche se di fretta, ma bisogna considerare che durante il suo unico viaggio documentato in Lombardia, tra l'edizione del 1550 e quella del 1568, come lui stesso dichiara: «in pochi giorni vidi in Modena et in Parma l'opere del Correggio, quelle di Giulio Romano in Mantoa, e l'antichità in Verona» (Vasari 1568, VI p. 383).

Secondo l'edizione del 1550, Parmigianino avrebbe ottenuto un «prezzo onorevole» per il dipinto e l'imperatore ne avrebbe fatto poi dono al Duca di Mantova Federico Gonzaga. Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari dice invece che l'opera «finita che fu» venne mostrata a Clemente VII e al papa piacque talmente che la fece vedere, accompagnato da Parmigianino, a Carlo V. Anche Carlo V ne fu entusiasta, ma stranamente, Parmigianino a quel punto disse che non era finita e l'imperatore non ebbe il quadro, che sarebbe così passato nelle mani di Ippolito de' Medici che successivamente lo avrebbe regalato al cardinale Ercole Gonzaga. In entrambe le versioni del racconto, Vasari cerca di spiegare il motivo per cui ai suoi tempi il quadro si trovasse a Mantova e non nella collezione imperiale cui era destinato, anomalia che nel 1550 è attribuita alla generosità dell'imperatore e nel 1568 allo strano carattere del pittore di Parma. Nel 1530, Parmigianino doveva comunque aver ottenuto un incarico da Carlo V, se è vero quanto riportato da Negri (Negri 1680) che l'imperatore commissionò al pittore la decorazione di una cappella intitolata a San Maurizio in San Petronio a Bologna.

Clifford Malcolm Brown (1991), pubblicando l'inventario dei beni del «reverendissimo signore Hercule Gonzaga, già cardinale di Mantova» proponeva di identificare un'opera inventariata al numero 16 e descritta come «Un quadro de l'imperatore Carlo con la Vittoria» col Carlo V del Parmigianino ricordato da Vasari e col dipinto ora negli Stati Uniti (fig. 8) che pochi anni prima era stato esposto alla mostra *Nell'età di Correggio e dei Carracci* (Oberhuber 1986, pp. 172-174). I lunghi elenchi dell'inventario dei beni del cardinale, compilato il primo aprile 1563, un mese dopo la sua morte, a Trento, dove presiedeva l'ultima sessione del Concilio, comprendeva infatti anche i quadri della sua collezione personale. I beni di Ercole Gonzaga furono ereditati e divisi tra i suoi due nipoti: Federico (morto nel 1565) e Francesco (morto nel 1566) e nel documento relativo alla divisione dei beni l'opera è descritta più precisamente come: «Un quadro de l'imperatore Carlo con la figura della Vittoria». Il nome dell'artefice dell'opera però non compare mai, fatto curioso per una tela enorme e della mano di uno dei pittori più ricercati dai collezionisti. Il quadro si ritiene sia successivamente passato dai beni di Ercole a quelli di Federico che, deceduto a sua volta, lo lasciò in eredità a Guglielmo Gonzaga nella cui

collezione presumibilmente lo vide Vasari. In seguito Raffaella Morselli (2002) riportando quanto scritto da Brown, aggiungeva che dell'opera si sarebbero poi perse le tracce (non risultando censita nell'inventario di Ferdinando Gonzaga del 1627) ma che la sua presenza a Mantova viene comunque provata, seppure in maniera indiretta, da un dipinto di Rubens conservato attualmente a Salzburg (ora declassato a prodotto di bottega- Wood 2010, pp. 432-433) che Rubens doveva aver dipinto intorno al 1603 quando appunto soggiornava a Mantova. Il quadro non si rintraccia infine tra quelli della quadreria venduta all'Inghilterra.

Sappiamo oggi che la quadreria Gonzaga non possedeva opere originali del Parmigianino, ma alcune erano comunque considerate tali, precisamente la [Sacra Famiglia col gallo](#) [fig. 9] di Dosso Dossi ora nelle Collezioni reali inglesi (Humfrey 1998, p. 203), che fu fatta copiare nel 1602 dal pittore Bernardino Malpizzi incaricato da Vincenzo I di eseguire copie dei dipinti ducali per inviarli in Spagna al seguito di una missione diplomatica di Rubens (Morselli 2002, p.256; Fadda 2010, p. 13). Gli altri dipinti erano poi copie da quadri noti: una di queste, il [Cupido](#) [fig. 7] conservato ad Hampton Court, attualmente riferito a Gerolamo Mazzola Bedoli (Lapenta 2006, p. 247) e assai rovinato (Rinaldi 1997, p. 269) abbiamo suggerito in questa sede che possa essere attribuito a Bartolomeo Cancellieri. Il suo autore infatti, nell'imitare semplificando l'arte dei Mazzola, traduce tutto in una composizione rigida e arcaica, non diversamente da chi ha eseguito il cosiddetto Carlo V del Parmigianino, che a nostro avviso, si può identificare con Bartolomeo Cancellieri [fig. 8]. Ma è anche altro dato, oltre a quello formale, che supporterebbe ulteriormente un'attribuzione al Cancellieri di quest'ultima opera controversa [fig. 8].

Presentando *La Madonna col Bambino e Santi* di collezione privata [fig. 4], Carlo Falciani (2005) non mancava di osservare come questa pala, firmata e con la data 1526, derivasse la sua composizione da altre due celebri opere, *La Madonna del Gallo* di Dosso Dossi e [La Madonna della gatta](#) [fig. 10] di Giulio Romano, a Capodimonte.

Ritenendo che il dipinto presentato da Falciani [fig. 4] sia opera del Bartolomeo Cancellieri documentato a Napoli e a Parma a metà secolo, non vogliamo ribadire ancora una sua probabile attività di copista, ma su dove potesse essere l'artista al momento dell'esecuzione di questo quadro firmato, la cui data, letta come 1526, non è però plausibile [fig. 4].

Abbiamo già ricordato che nel Cinquecento la *Madonna del Gallo* di Dosso si trovava a Mantova e che nel 1602 ne fu fatta una copia; ma anche la *Madonna della Gatta* di Giulio Romano era a Mantova (così come un Carlo V incoronato dalla Vittoria). Anzi la *Sacra famiglia col gallo* di Dosso Dossi, secondo Alessandro Ballarin

(Ballarin 1995 II, p. 104) sarebbe da considerarsi proprio “una risposta”, ma eseguita dopo il 1527, alla *Madonna della gatta* di Giulio Romano.

Sappiamo per certo, diversamente da quanto spesso scritto (Lo Bianco 1988, pp. 123 - 127; Leone de Castris 1995, pp. 121 - 122) in che data la *Madonna della gatta* fosse giunta nelle collezioni mantovane. Una lettera di Gregorio Comaini del 1591 pubblicata da Luzio (Luzio 1913, p. 48; Bertini 1977, p. 48), racconta infatti che *La Madonna della Gatta*, allora ritenuta opera di Raffaello, era stata acquistata a Roma nel 1537 da Ferrante Gonzaga. Ferrante I l’aveva poi lasciata in eredità a Cesare Gonzaga, che l’aveva ceduta a Ferrante II di Guastalla, che nel 1589 l’aveva regalata alla moglie di Giberto Sanvitale, la bella Barbara Sanseverino.

Coinvolta nella cosiddetta Gran Congiura del 1612 (Cadoppi 2012), i beni di Barbara Sanseverino furono requisiti da Ranuccio Farnese e tra le opere a lei confiscate (Bertini 1977, pp. 31-32) è compresa infatti la *Madonna della Gatta*, ma non solo. Al numero 23 di un elenco di ventiquattro quadri inventarianti i beni della contessa nella Rocca di Colorno è descritto anche: un «retrato di Carlo quinto incoronato dalla fama in fondo la calunnia mano di Pomponio da Correggio» (Congiure e confische, b37, Archivio di Stato, Parma). Se consideriamo il riferimento all’assai mediocre Pomponio da Correggio come una generica attribuzione priva di ulteriori riscontri da parte del compilatore dell’inventario (così come spesso si verifica), non ci sono ostacoli per identificare l’opera presente tra i beni della Sanseverino con il quadro [fig. 8] di cui abbiamo fin qui discusso. La menzione inventariale di un simile soggetto non può tra l’altro essere una prova della fortuna dell’opera, in quanto si può dire sia questo un quadro privo di fortuna, al punto che in una recente pubblicazione lo si è definito un quadro invisibile (Bodart 2011). Infine il soggetto descritto corrisponde al nostro: la Calunnia è infatti una figura femminile ritratta accanto a un sovrano seduto e delle varie versioni di questo soggetto, che di fatto è un’eccfrasi, in ambiente farnesiano si doveva avere notizia della *Calunnia* di Federico Zuccari, dipinto conservato in più versioni (una a Roma in Palazzo Caetani) in cui la figura dell’Invidia ha il volto di Jacopo Bertoja perché costui aveva sostituito lo Zuccari al lavoro a Caprarola e in cui il pittore infamato (Zuccari autoritratto) ottiene la sua Vittoria proprio con la Fama (Acidini 2009).

L’autrice

Elisabetta Fadda è ricercatore di Storia dell’arte moderna presso il Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società (LASS) dell’Università degli Studi di Parma.

Si è laureata a Bologna, si è specializzata in archeologia e storia dell’arte presso l’Università degli Studi di Siena e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nella Seconda Università degli Studi di

Napoli. Borsista alla Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi, per otto anni è stata docente nel settore Sculture lignee policrome all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Ha partecipato a diverse mostre (Nicolò dell'Abate, Modena 2005; Correggio e L'Antico, Roma 2008) e suoi contributi sono stati pubblicati sulle riviste *Arte Lombarda*; *Nuovi Studi*; *Proporzioni*; *Master Drawing*; *Rivista d'Arte*. Autrice della monografia su *Michelangelo Anselmi* (Umberto Allemandi, 2004) e del catalogo completo del Parmigianino (Rusconi, 2003), è stata tra i curatori della mostra *Parmigianino e la pratica dell'alchimia* (Casalmaggiore, 2003). Di recente ha pubblicato: (con M. C. Bandera) *Roberto Longhi – Giuseppe Prezolini Lettere (1909 – 1927)*, (MUP 2011); e (con Andrea Muzzi) *Percorsi del collezionismo. Le tappe di una raccolta: da Mantegna a Natalija Goncarova*, (Le Lettere, 2012).

e-mail: elisabetta.fadda@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Acidini, C 2009, 'Una vendetta d'artista', in *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi 6 dicembre 2009-28 febbraio 2010, ed. Acidini, C & Capretti, E, Giunti, Firenze, pp. 26-45.

Agosti, B 2008, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Olschki, Firenze.

Ballarin, A 1995, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Bertinello artigiane, Cittadella (Padova), 2 voll.

Baruffaldi, G 1846, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, II.

Bologna, F 1956, 'Il Carlo V del Parmigianino', in *Paragone* 7, 73, pp. 3-16.

Béguin, S 2007, 'Pour Bartolomeo Cancellieri et Nicolò dell'Abate', in *Artibus et Historiae*, 56, pp. 27-31.

Bertini, G 1977, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, tipografia La Nazionale, Parma.

Bliznikov, A 2001-2002, 'Precisazioni per Jacopo Bertucci', in *Proporzioni* II-III pp. 123 – 138.

Bodart, HD 2011, *Pouvoirs du Portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, INHA, Paris.

Brown, CM 1991, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangiolo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto* in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale di studi, Mantova 1-5 ottobre 1989, pp. 203-226.

Cadoppi, A 2012, *La gran congiura. Il processo di Ranuccio I Farnese contro i feudatari parmensi (1611-1612)*, Monte Università Parma.

Chiusa, M. C. 2001, *Parmigianino*, Electa Milano.

Dacos, N 2001, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli, Roma.

Della Pergola, P 1955, *Galleria Borghese, I dipinti*, vol. I, Roma.

Di Giampaolo, M 1997, *Girolamo Bedoli 1500 – 1569*, Firenze.

Droguet, V 1998, in ed. Véron-Denise D. , Droguet V. *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVIe - XIXe siècle) des collections du château de Fontainebleau*, Musée National du Château de Fontainebleau ; 15 décembre 1998 - 15 mars 1999, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

- Dalla Pergola, P 1962, *La Galleria Borghese in Roma*, Poligrafico dello Stato, Roma.
- Ekserdjian, D 2006, *Parmigianino*, Yale University Press, New Haven.
- Fadda, E 2003, in Di Giampaolo, M & Fadda, E, *Parmigianino. Il catalogo completo delle opere*, Rusconi, Rimini.
- Fadda, E 2010, *Con Parmigianino a Viadana: Gerolamo Bedoli (1508? – 1569) nella bottega dei Mazzola*, in *Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po. Bollettino della Società Storica Viadanese*, V, pp. 11 – 34.
- Falciani, C 2005, 'Una traccia per Bartolomeo Cancellieri, pittore ferrarese', in *Les cahiers d'Histoire de l'Art* 3, pp. 23-29.
- Ferino Pagden, S (ed.) 1997, *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos* catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum 25 febbraio – 25 maggio 1997), Vienna.
- Fornari Schianchi, L & Ferino Pagden, S (ed.) 2003, *Parmigianino e il Manierismo europeo*, Parma Galleria Nazionale 8 febbraio – 15 maggio 2003, Silvana ed., Cinisello Balsamo.
- Freedberg, SJ 1950 *Parmigianino, His Works in Painting*, Harvard University Press, Cambridge.
- Freedberg, SJ 1966, 'Parmigianino', *Encyclopedia of World Art* XI, London, pp. 98-103.
- Giordani, G 1842, *Della venuta e dimora del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore*, Bologna.
- Giovio, P 1956, *Pauli Iovii Opera. Lettere I, 1514 - 44* ed. G. Guido Ferrero, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Giovio, P 1958, *Pauli Iovii Opera. Lettere II, 1544 - 52* ed. G. Guido Ferrero, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Giovio, P 2006, *Elogi degli uomini illustri*, ed Franco Minozio, Einaudi, Torino.
- Giusto, M 2010, 'Margherita d'Austria', in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli argenti 25 marzo – 27 giugno 2010, Sillabe 2010, Firenze, scheda 67, p. 172.
- Humfrey, P 1998, in *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara 26 settembre – 14 dicembre 1998, ed. Lucco, M, Humfrey, P, Ferrara.
- Hunter, J 1996 *Girolamo Siciolante: pittore da Sermoneta (1521-1575)*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Jenkins, M 1977, *Il ritratto di stato*, Roma.
- Jastaz, B 1994, *Le Palais Farnese III, 3 L'inventaire du palais et des propriétés Farnese à Rome en 1644*, Roma.
- Klinger, L 1984, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra Città del Vaticano, 16 ottobre 1984 – 16 gennaio 1985, Electa, Milano.
- Lapenta, S 2006, in *La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, ed. Lapenta, S, Morselli, R, Silvana, Milano.
- Leone de Castris, P 1995, *La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, veneti, liguri, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Electa, Napoli.

- Leone de Castris, P 1996, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540 – 1573 Fasto e devozione*, Electa, Napoli.
- Lo Bianco, A 1988, 'La 'Madonna della gatta' di Giulio Romano, precisazioni e ipotesi', in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Electa, Napoli.
- Longhi, R 1940, *Officina Ferrarese*, Firenze.
- Luzio, A 1913, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627 – 28*, Milano.
- Milstein, AR 1978, *The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, New York – London.
- Moreno, P & Stefani, C 2004, *Galleria Borghese*, Milano.
- Moretti 1998, in *Galleria Nazionale di Parma : catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, ed. Fornari Schianchi, L, Ricci, Milano.
- Morselli, R 2002, 'Parmigianino nelle collezioni Gonzaga di Mantova: presenze, acquisti forzati e doni' in *Parmigianino e il manierismo europeo* atti del convegno internazionale di studi, Parma 13 – 15 giugno 2002, ed. Fornari Schianchi, L, Silvana, Cinisello Balsamo pp. 252 - 262.
- Oberhuber, K 1986, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci, pittura in Emilia nei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra, Bologna –Washington.
- Pattanaro, A 2000, *Girolamo da Carpi: ritratti*, Bertinocello artigrafiche, Cittadella.
- Pommier, P 2003, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'età dei lumi*, Torino.
- Quintavalle, AO 1943, *Nuovi ritratti farnesiani nella Galleria Nazionale di Parma, Aurea Parma XXVII IV-V-VI*, pp. 59-82.
- Rinaldi, S 1977, 'Il primo restauro seicentesco della collezione Gonzaga venduta a Carlo I d'Inghilterra' in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, ed. Marconi, S, Roma , pp. 259 – 270.
- Sassu, G 2007, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, editrice Compositori, Bologna.
- Scalini, M 2006, in *Ospiti inattesi - opere inedite o poco note dalla Raccolta Statale Bardini*, ed. Scalini, M, Cammarota, GP, Silvana Editoriale, Milano.
- Shearman, J 1983, *The Early Italian Picture in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge – New York.
- Vaccaro, M 2002, *Parmigianino i dipinti*, Umberto Allemandi, Torino.
- Wood, J 2010, *Rubens. Copies and adaptation from Renaissance and later Master. Italian Artists. Titian and North Italian Art, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* Harvey Miller Publisher.
- Vasari, G 1966-1987, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle edizioni del 1550 e 1568*, ed. Barocchi, P, Bettarini, R, Firenze.
- Zeri, F 1978, 'Un pittore del Cinquecento ferrarese: Bartolomeo Cancellieri', in *Antologia di Belle Arti*, II (rist. 1994, *Giorno per giorno nella pittura, Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Umberto Allemandi Torino).
- Zeri, F 1997, *Pittura e Controriforma*, Neri Pozza, Vicenza.



Chiara Trivisonni

Escursioni virtuosistiche tra tecniche artistiche e fonti figurative: il caso settecentesco di Pietro Giacomo Palmieri



Abstract

Nato a Bologna nel 1737, Pietro Giacomo Palmieri si trasferisce a Parma, dove, grazie alla protezione accordatagli dal primo ministro Du Tillot, viene nominato professore di disegno in Accademia per l'anno 1771. Al principio del 1773 l'artista segue il suo mecenate a Parigi, dove si trattiene fino al 1778, quando, dopo aver viaggiato in vari paesi europei, si stabilisce definitivamente a Torino. Quello di Palmieri è quindi un viaggio in senso spaziale, ma lo è anche in termini culturali; infatti la frequentazione degli ambienti più aggiornati del collezionismo bolognese, parigino e torinese, induce l'artista a coltivare un gusto per lo scambio delle tecniche e per il *pastiche*, che guarda in particolare alla tradizione artistica seicentesca.

Born in Bologna in 1737, Pietro Giacomo Palmieri moved to Parma where in the year 1771 was appointed professor of drawing at the Academy thanks to the protection afforded by the Prime Minister Du Tillot. At the beginning of 1773 the artist follows his patron in Paris, where he stayed until 1778, when, after having traveled to various countries in Europe, he settled in Turin. But his journey must also be understood in terms of culture, in fact, the attendance of the most important connoisseurs in Bologna, Paris and Turin, leads the artist to cultivate a taste for the exchange of technical and *pastiche*, looking in particular at the eighteenth-century artistic tradition.



Bolognese di nascita e protetto dal cardinal Lambertini, il disegnatore, incisore e pittore Pietro Giacomo Palmieri riceve la sua formazione nell'ambito dell'Accademia Clementina e sotto la guida di Ercole Graziani; verso la fine degli anni sessanta si trasferisce a Parma e in seguito a Parigi fino al 1778, anno in cui, dopo aver viaggiato per qualche tempo in Europa, si stabilisce definitivamente a Torino. Fonti principali per conoscerne la biografia sono due manoscritti raccolti da Alessandro Baudi di Vesme e compilati il primo da un anonimo, probabilmente Giovanni Francesco Regis, il secondo da Roberto d'Azeglio, entrambi torinesi; attendibili per l'ultima fase della carriera di Palmieri, sono piuttosto imprecisi riguardo ai periodi precedenti, ad esempio il soggiorno parigino dell'artista durerebbe otto anni, secondo quanto riportato dal Vesme, mentre, come si vedrà meglio, altre fonti permettono di collocarlo tra la metà di gennaio del 1773 e la primavera del 1778. Le notizie fornite

da Vesme circa la formazione clementina di Palmieri possono essere confermate dall'analisi delle opere riconducibili al periodo bolognese, che permette di verificare il debito dell'artista nei confronti di Graziani e in generale del filone classicista bolognese che rimonta a Donato Creti e Marcantonio Franceschini [figg. 1, 2].

I paesaggi rivelano invece - a partire dal primo disegno datato dell'artista, il *Paesaggio con filatrice* del 1762, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (n. inv. 3811; Faietti 2002, pp. 56, 66, fig. XXXII) - la conoscenza dei modelli veneti di Marco Ricci, Francesco Zuccarelli e Giuseppe Zais, avvenuta probabilmente soprattutto per il tramite di Carlo Lodi e Bernardo Minozzi. Quest'ultimo in particolare firma le prime due tavole della serie *Scelta di Paesi inventati...*, costituita da trentasei incisioni all'acquaforte realizzate per la quasi totalità da Palmieri e stampata da Luigi Guidotti nel 1760 (ed. Gaeta Bertelà 1973).

L'esercizio di copia dalle stampe dei maestri, propedeutico all'educazione impartita presso l'Istituto accademico, trasmette a Palmieri una consuetudine all'imitazione dello stile altrui - in particolare, oltre ai modelli classici, quelli nordici, soprattutto olandesi del Seicento -, un'attitudine che diventerà cifra caratteristica del suo linguaggio, nutrito di un gusto divertito per il *pastiche*, fatto di rimandi e citazioni colte, che si compiace dell'uso virtuosistico della penna, strumento che Palmieri domina con una disinvoltura che gli consente di fingere lo scambio tra le tecniche.

Nel 1770 riceve, per l'anno seguente, la nomina a professore di disegno dell'Accademia di Parma, ottenuta grazie alla protezione accordatagli dal primo ministro del piccolo ducato borbonico Guillaume Du Tillot, marchese di Felino, a seguito del quale il bolognese si recherà poi a Parigi (1770, manoscritto, Atti delle sedute accademiche, c. 11, Accademia di Belle Arti, Parma; Baudi de Vesme 1968; Testi 1982). Il rapporto tra i due è stato verosimilmente intrapreso qualche anno prima: secondo Chiara Gauna (2012, p. 224) andrebbero letti in relazione al *cabinet d'amateur* del marchese di Felino i due *trompe-l'oeil* del Metropolitan Museum di New York datati 1766 (nn. inv. [Roger Found 69.14.1](#), [Roger Found 69. 14.2](#); Dalmasso 1972; Bean-Griswold 1990, pp. 157-158, nn. 148-149). I due disegni, esuberante sfoggio di virtuosismo tecnico, si configurano quasi come un catalogo dei modelli appresi dall'artista grazie alla frequentazione dell'ambiente artistico bolognese e del circolo di Lambertini (Biagi Maino 1989; Biagi Maino 1998) e rivelano una comunanza di interessi culturali tra Palmieri e Du Tillot che è certamente all'origine del rapporto tra i due e del trasferimento del bolognese a Parma. Un soggiorno che tuttavia dura poco tempo, in quanto, in seguito ai ben noti eventi che portano alla sua caduta in disgrazia presso la corte, Du Tillot si trasferisce prima in



Fig. 1: P.G. Palmieri, *Loth angelis hospitium exhibet*, acquaforte, 305 x 220 mm.



Fig. 2: M. Franceschini, *Loth e gli angeli*, olio su tela, 149 x 194 cm, Credito Emiliano (immagine tratta da ed. Bonvicini 2010, pp. 160-161).

Spagna e in seguito a Parigi, dove, nel gennaio 1773, chiama presso di sé Palmieri e il pittore di origine faentina Vincenzo Valdrè, concedendo loro un alloggio nella propria casa e una rendita (Dall'Acqua 1993; Cirillo 1995).

Come dimostrato dalla corrispondenza tra Benigno Bossi e Liborio Bertoluzzi, *valet de chambre* del marchese di Felino, Palmieri viene accolto nella casa di quest'ultimo principalmente allo scopo di copiare per lui, con la tecnica del disegno, dipinti appartenenti alla sua collezione o ad altri (*Bossi Benigno comasco*, manoscritto, Autografi Illustri, b. 4394, fasc. 40, Archivio di Stato, Parma; febbraio-aprile 1772, *Carteggio dell'Azienda borbonica*, lettere, mss. Glauco Lombardi, cartella 194, Archivio Giovanni Godi, Parma; *Carteggio frammentario*, lettere, Epistolario Parmense, cass. 152, Biblioteca Palatina, Parma). Questa esperienza va a mio avviso messa in relazione con le due analoghe commissioni ricevute da Gaetano Gandolfi da parte del mecenate bolognese Antonio Buratti e di Richard Dalton per conto di Giorgio III d'Inghilterra (Kurz 1955, p. 110; Caracciolo 1993, p. 28), ma soprattutto con quelle ricevute da Jean-Robert Ango da parte del balivo di Breteuil (Dearborn Massar 1999; Guichard 2008, p. 205), in stretto contatto con Du Tillot (Travisonni in corso di stampa). Palmieri, già versato in questa pratica grazie alla sua formazione accademica e già avvezzo allo studio delle opere del Seicento olandese e naturalmente bolognese, si specializza nell'attività di copia da artisti apprezzati dal suo protettore, attento alla scena di genere e al paesaggio olandese seicentesco, ma anche all'arte contemporanea francese e in particolare ad artisti come Vernet e Manglard (ed. Fiaccadori, Malinverni, Mambriani 2012). Nel catalogo della vendita della collezione del marchese di Felino figurano infatti disegni di Palmieri alla maniera di Manglard e La Croix de Marseille ed è forse a questa fase che vanno ricondotti ad esempio due disegni conservati al Louvre ([nn. inv. 9539, Recto, 9543 Recto](#)) e [due del Fine Arts Museum di San Francisco](#). Un gusto, quello di Du Tillot, che va messo in relazione con le più aggiornate esperienze collezionistiche parigine (Pomian 1987, pp. 185-222), in particolare con le scelte operate in questo campo da Marigny e Wille (sugli interessi collezionistici di Marigny si vedano: Gordon 2002; ed. Morin 2012. Su Wille: ed. Décultot, Espagne, Martin 2009).

È probabilmente grazie al suo protettore che l'artista entra in contatto con importanti personaggi, come l'incisore di corte Johann Georg Wille (Duplessis 1857, p. 1), François Basan e con un ambiente internazionale che gli permette di approfondire certe tematiche delle proprie ricerche. Come dimostrano i cataloghi di vendita di [importanti collezioni parigine](#), nei quali le opere di Palmieri figurano numerose, alla morte di Du Tillot, avvenuta alla fine del 1774, l'artista si è ormai guadagnato una certa fama tra i conoscitori, che apprezzano in lui soprattutto la

capacità di imitare la maniera altrui e la “facilità” del tratto a penna, che gli consente di riprodurre quello incisivo e di fingere quindi lo scambio delle tecniche (si vedano ad esempio le valutazioni critiche espresse a proposito del lavoro di Palmieri nei cataloghi delle seguenti vendite parigine: 26 novembre 1776 (Basan), lotto 146; vendita Devouge, 15 marzo 1784 (Paillet), lotto 240; vendita Landgraff, 21 dicembre 1784 (Paillet), lotto 172; vendita Belisard, 15-19 marzo 1785 (Paillet), lotto 230; vendita Lafite, 9 marzo 1786 (Verrier), lotto 15; vendita del duca di Chabot e di La Mure, 17-22 dicembre 1787, lotti 49-50).

Una delle rare incisioni eseguite dall’artista dopo la sua partenza da Bologna, *L’occupation champêtre* (Dalmasso, in ed. Castelnuovo, Rosci 1980, p. 84), reca l’iscrizione «A Paris chéz l’Auteur, rue des Pouli vis-a-vis le Louvre, et chez Isabey, Maison d’Estampes rue de Gévres. à present chez Crépy rue St. Jaques» (l’ultima parte, presente nell’esemplare conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, è aggiunta in uno stato ulteriore rispetto al resto dell’iscrizione) e attesta quindi che Palmieri aveva bottega di fronte al Louvre. Un’altra incisione, realizzata da Palmieri nello stesso periodo, reca in basso l’iscrizione «LA VIEILLE LABORIEUSE / Se vend à Paris, chez Basan et Poignant». Le sue stampe - e verosimilmente anche i suoi disegni - venivano quindi vendute sia nella bottega dell’artista, sia da importanti librai parigini.

Nonostante il successo conseguito, Palmieri lascia Parigi e, dopo aver viaggiato in Inghilterra, Spagna e Svizzera (*Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri* 1805; Baudi de Vesme 1968), nel 1778 si stabilisce a Torino. La data del trasferimento nella capitale sabauda attestata dalle fonti trova conferma nella notizia fornita dalla vendita parigina anonima del 25 gennaio 1779, nella quale i molti lotti relativi a Palmieri sono accompagnati da una nota nella quale si afferma che l’artista si trova all’estero da otto mesi. A Torino riceve commissioni dalla corte e tiene bottega, intrattenendo rapporti con artisti importanti, soprattutto con Bagetti. Esercita inoltre una profonda influenza sul gusto per la grafica nordica alla corte sabauda e tra i collezionisti privati (Paroletti 1819; Sciolla 2007) e dà un apporto di stampo internazionale alla pittura di paesaggio (Natale, in Bertone (ed.) 2009, pp. 3-9), ancora tradizionalmente ancorata a un linguaggio arcadico diffuso dalla bottega dei Cignaroli (Cottino 2001). Si deve in grande misura a Palmieri anche l’importazione a Torino della nuova attenzione alla tecnica del disegno impostasi a Parigi tra gli *amateurs*, nelle cui collezioni si raccolgono disegni finiti, che vengono messi sotto vetro ed esposti come quadri (Guichard 2008, pp. 150-153. Sull’attenzione al disegno da parte dei collezionisti nel Settecento si rimanda a Tordella 2012). A questo proposito è significativo il caso dei due ben noti fogli provenienti dalla serie di trentadue disegni in cornici Bonzanigo commissionati al bolognese da Vittorio

Amedeo III in occasione del matrimonio del suo secondogenito Vittorio Emanuele, poi duca d'Aosta, con Maria Teresa d'Asburgo-Este nel 1789 e destinati ad adornare il gabinetto di lavoro del duca nel castello di Moncalieri (ed. Bertolotto, Villani 1989, pp. 131-132; Dalmaso, Bertolotto 1991-92) [fig. 3]. I disegni sono realizzati a penna e acquerello con un tratto che imita quello incisivo, come se si trattasse di fac-simile di stampe, ma è chiaro che il loro utilizzo non è finalizzato alla riproduzione incisa: al contrario essi vengono incorniciati ed esposti e il loro valore è dato soprattutto dal gusto per lo scambio delle tecniche, volto al gioco e al disorientamento dello spettatore.



Fig. 3: G.M. Bonzanigo (cornice), P.G. Palmieri, penna e acquerello su carta, 360 x 470 mm, collezione privata.

Due fogli realizzati da Palmieri nel 1773, quindi durante la sua permanenza a Parigi, forniscono un esempio del modo di lavorare dell'artista (Van Ooteghem, in ed. Van Vliet 2012, pp. 169-172; Christie's Paris, 2005, lotto 310): il passaggio dall'uno

all'altro dà la misura di come Palmieri mirasse a giungere da uno schizzo condotto con un tratto assai libero, a una forma finale che imita le stampe nella rigidità del segno e rimanda nei dettagli iconografici a modelli olandesi [figg. 4, 5].



Fig. 4: P.G. Palmieri, *Studi di varie figure*, 1773, Gesso nero, penna e inchiostro ferrogallico bruno, acquerello bruno, 442 x 333 mm, Christie's Paris, *Dessins Anciens du 18ème et du 19ème Siècle*, 17 marzo 2005, lotto 310.



Fig. 5: P.G. Palmieri, *Il passaggio del fiume*, 1773, Penna e inchiostro ferrogallico su carta, 500 x 349 mm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, n. inv. 4060 / 2814 (immagine tratta da Van Vliet (ed.) 2012).

In Italia esistono esempi di disegni che imitano nel tratto gli effetti dell'incisione in ambito architettonico: è il caso ad esempio di un album realizzato da Filippo Juvarra nel 1732 e attualmente conservato presso la Staatlichen Kunstsammlung di Dresda, nel quale tale virtuosismo è volto a una sorta di "dignificazione" dei fogli e ad aumentarne l'*appeal* (Ruggero 2010). Si tratta di un atteggiamento, che va messo in relazione con certi ambienti culturali parigini, dove l'invenzione di nuove tecniche incisive - la *manière de crayon*, la *manière de pastel*, la vernice molle, la *manière de lavis* e l'*acquatinta* - è connessa agli interessi collezionistici per il disegno e quindi alla volontà di diffondere i modelli grafici dei maestri attraverso una tecnica in grado di riprodurre il segno nella maniera più fedele (ed. Delapierre, Raux 2006; Borea 2009, pp. 415-437, 531-557; Schwaighofer 2010). Vittorio Natale ha suggerito che sia stata la frequentazione del circolo di Wille - della cui cerchia faceva parte Jean-

Baptiste Le Prince, che ha sviluppato, a partire dal 1768, la *maniere de lavis* - a spingere Palmieri a realizzare acquerelli dall'aspetto estremamente pittorico (Natale, in ed. Bertone 2009, pp. 3-9): ne costituiscono un buon esempio due paesaggi conservati al Musée Atger di Montpellier (Loisel, in Maïthé Vallès-Bled 2008, nn. 82-83) [fig. 6].

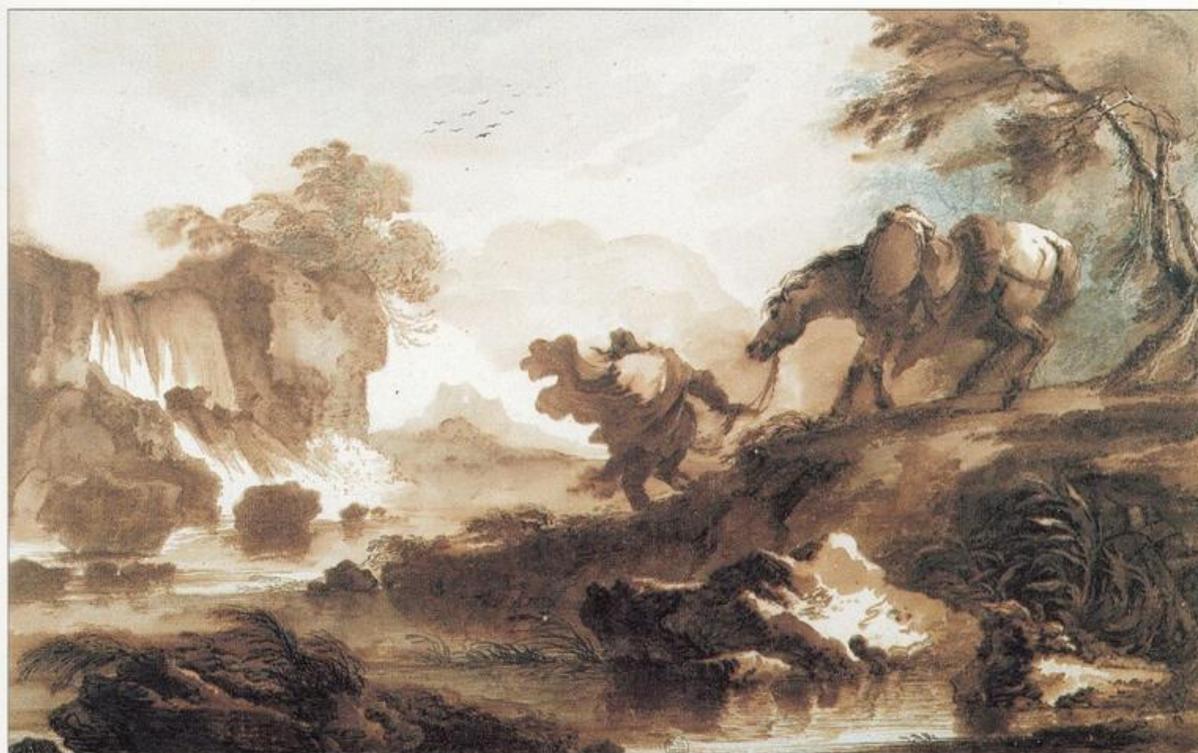


Fig. 6: P.G. Palmieri, *Paesaggio con cascata*, Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio, 375 x 580 mm, Montpellier, Musée Atger, n. inv. 218 (immagine tratta da Vallès-Bled 2008, n. 82).

Quattro fogli databili per ragioni stilistiche agli anni settanta rimandano nella resa dei cieli alla maniera di Vernet e a Simonini nella scelta dei soggetti [figg. 7-10]; come rende noto il già citato carteggio tra Bossi e Bertoluzzi, Du Tillot commissiona a Palmieri disegni che copino dipinti di Simonini ed è possibile che i quattro fogli che qui si vanno a esaminare risalgano a quel periodo. Il gruppo di disegni acquerellati può costituire un ulteriore esempio del gusto del bolognese per l'imitazione delle tecniche calcografiche: i due *pendant* recentemente acquistati dalla Galleria Colnaghi di Londra presentano un uso del tratto lineare che vuole ricordare la scioltezza dell'acquaforte e che si combina alle stesure di inchiostro diluito degli sfondi (Travisonni, in Bellinger, Haerb 2013, n. 21, pp. 54-55) [figg. 7, 8]. Altri due fogli passati sul mercato antiquario, giocano invece con campiture "a macchia", che si

avvicinano maggiormente a un effetto di acquatinta, che a sua volta era usata come "surrogato" dell'acquerello (Zabert 1972, n. 34; Sotheby's New York, 1986, lotto 153)



Figg. 7-8: P.G. Palmieri, *Sosta di cavalieri con animali da cortile*, 1773-1774 ca., Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone e grigio, 329 x 462 e 324 x 466 mm, Londra, Galleria Colnaghi.





Fig. 9: P.G. Palmieri, *Soldati intenti ai preparativi per la partenza*, 1773-1774 ca., Penna, inchiostro nero e acquerello bruno su carta grigia, 365 x 495 mm, ubicazione ignota.



Fig. 10: P.G. Palmieri, *Sosta di cavalieri*, 1773-1774 ca., Penna, inchiostro marrone e acquerello grigio, 372 x 534 mm, Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotto 153.

[figg. 9, 10]. Si tratta quindi di disegni che imitano delle tecniche incisorie inventate per poter meglio imitare i disegni, una ricerca della quale il pubblico e la critica contemporanea sono ben consapevoli, come dimostra un giudizio espresso da Alexandre Joseph Paillet in relazione a un'opera dell'artista nella già citata vendita Belisard del 1785:

Un autre Dessin [Palmieri] rendu avec le plus grand intérêt, imitant parfaitement la gravure (1785, 15-19 marzo, Parigi, lotto 230).

Ma Palmieri è venuto a contatto con il gusto per lo scambio delle tecniche ben prima del suo arrivo a Parigi, come attesta la sua produzione bolognese, nella quale già si individua un uso di tratti a penna incrociati a imitazione degli effetti dell'incisione che rimarrà cifra stilistica dell'artista durante tutta la sua carriera. Questa tecnica – che pare una citazione della *Federkunststück* adottata da Hendrik Goltzius e Bartolomeo Passarotti (Van Ooteghem, in ed. Van Vliet 2012, pp. 169-172) - va messa in relazione con la tradizione del disegno a penna bolognese, largamente influenzata dalla consuetudine con l'acquaforte, della quale costituiscono un valido esempio nel Settecento soprattutto fogli di Donato Creti, Ludovico Mattioli e Gaetano Gandolfi (Caracciolo 1993, pp. 40-41; Riccomini 2012, pp. 13-14). I disegni di Palmieri – il quale ha realizzato molte incisioni ad acquaforte su commissione di Luigi Guidotti - si distinguono a mio avviso da quelli degli altri bolognesi per la maggiore finitezza e per l'aspetto assunto dal foglio, che sembra rimandare al modello incisivo anche negli elementi per così dire "estrinseci" quali la quadratura del disegno e la firma, che pare riproporre il modello formale delle iscrizioni delle stampe (si veda ad esempio il paesaggio datato 1762 del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, n. inv. 3811, in Faietti 2002, pp. 56, 66, fig. XXXII). Se è possibile postulare la conoscenza da parte dell'artista di testi letterari francesi e di opere provenienti da Parigi, è pure necessario guardare all'ambiente a lui più strettamente legato: Gaetano Gandolfi realizza un gruppo di incisioni ad acquaforte e acquatinta, che, fino a pochi anni fa, sono state considerate dei disegni (ed. Gozzi 2002, 2, 12, 17). Come sottolineato da Giorgio Marini, risulta difficile valutare quale fosse lo scopo di questi fac-simile, ma, nell'ottica del collezionista, l'ambiguità tecnica doveva risultare funzionale a un maggior pregio del foglio (Marini, in ed. Ericani, Millozzi 2008, pp. 233-234). Inoltre Mario Goffi ha ricordato come questa ricerca di effetti basati su contrasti fra realtà e apparenza siano congeniali all'ambiente di Parma e al sensismo diffuso da Condillac alla corte di Parma e sarà poi per le stesse ragioni ben recepita a Torino (Goffi 2004).

Quello di Palmieri è quindi certamente un viaggio in senso spaziale - in quanto l'artista peregrina per molti luoghi europei prima di stabilirsi definitivamente a Torino - ma è anche un viaggio tra le tecniche e le tradizioni artistiche, in particolare quelle seicentesche (Delogu 1935; Romano 1978, pp. 133-138).

L'origine dell'ecllettismo palmieresco va rintracciata nell'attenzione rivolta dall'ambiente bolognese all'*aemulatio* e alla capacità di «variar le maniere» e di sviluppare quel naturale «buon Gusto» che permette di selezionare dai grandi modelli del passato gli elementi atti a creare un nuovo linguaggio (Benassi 1988, p. 114; Nicosia 1989, pp. 580, 582; Emiliani 1990, p. XXV). Condizionato dalle richieste del mercato, l'artista continuerà durante tutta la sua carriera a fondere e collazionare in un nuovo insieme modelli stilistici, iconografici, compositivi, sempre attraverso imitazioni o citazioni ben riconoscibili dal pubblico di conoscitori che costituiva la sua principale clientela. La capacità di emulare le maniere dei maestri è dimostrata con orgoglio in particolare in quelle straordinarie creazioni che sono i suoi *trompe-l'oeil* (Dalmasso 1972). I già citati datati 1766, quello della Biblioteca Reale di Torino del 1780 (n. inv. 16220 D.C.; Ward Neilson, in ed. Sciolla 1990, pp. 316-317), il piano di tavolino di Palazzo Madama (n. inv. 1418/L; Paolini, in ed. Giusti 2009, pp. 197-198, n. IV.15) sono insieme uno sfoggio virtuosistico di capacità prospettica e di abilità nel variare lo stile.

Talvolta la citazione di un modello appare quasi casuale, come il riemergere di un ricordo visivo, ad esempio nel caso del foglio della Pinacoteca Nazionale di Bologna con *Diana e Nettuno*, datato 1770 (Testi 1982, pp. 11-12, fig. 6), nel quale la posa delle gambe dei personaggi pare recare memoria di alcune stampe della serie delle *Lascivie* di Agostino Carracci o di una delle tante versioni del dipinto di Simon Vouet raffigurante *Loth e le figlie*.

In altri casi invece la citazione è precisa e si può quindi presumere che l'artista si aspettasse che venisse recepita dal fruitore dell'opera: è il caso ad esempio del bellissimo disegno con *San Gerolamo nel deserto* conservato all'Albertina di Vienna, nel quale il corpo del santo e la figura del leone sono ripresi con precisione da una nota stampa di Agostino Carracci, mentre il viso del personaggio rimanda a modelli guercineschi [figg. 11, 12]. È il caso ancora di Nicolaes Berchem, citato ad esempio in un foglio conservato alla GAM di Torino, databile al 1780 circa [figg. 13, 14], o in due disegni della Biblioteca Reale della stessa città (De Fanti 2000; per la fortuna delle incisioni di Berchem si veda Wuestman 1996). Lo stesso cavallo semi-sdraiato già utilizzato in uno dei fogli palmiereschi della Reale pubblicati dalla De Fanti e derivato da un modello di Berchem, viene ripreso in un disegno databile ad anni successivi per il forte sentore stilistico neoclassico, un esempio che fornisce ancora elementi per comprendere il metodo di lavoro di Palmieri, il quale, specializzato in



Fig. 11: P.G. Palmieri, *San Gerolamo nel deserto*, Penna e acquerello su carta, 402 x 322 mm, Vienna, Graphische Sammlung der Albertina, n. inv. 2919 (immagine tratta da Birke-Kertész 1995, pp. 1623-1624).



Fig. 12: Agostino Carracci, *San Gerolamo*, bulino, 384 x 276 mm.

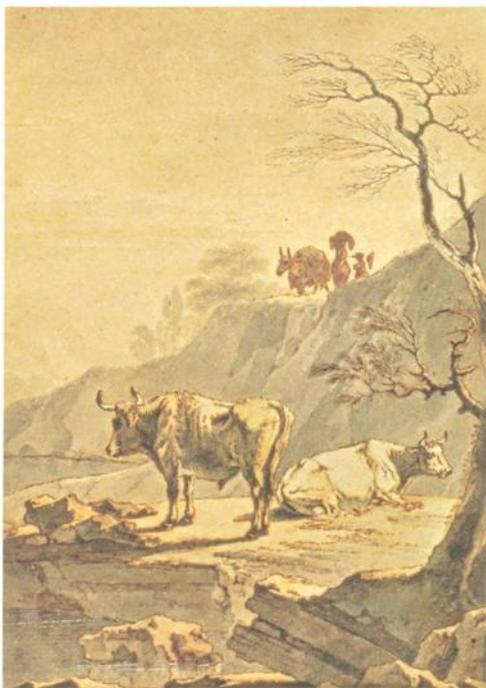


Fig. 13 (a lato): P.G. Palmieri, *Mucche a riposo presso un lago*, Penna e acquerello su carta, 381 x 282 mm, Torino, GAM, n. inv. fl/327 (immagine tratta da Wunderkammer 2009).

Fig. 14 (sotto): P. Potter da N. Berchem, acquaforte, 180 x 265 mm.



ben determinati soggetti richiesti dal mercato, continua ad attualizzare il suo linguaggio al fine di rendere le sue composizioni maggiormente appetibili [figg. 15, 16].

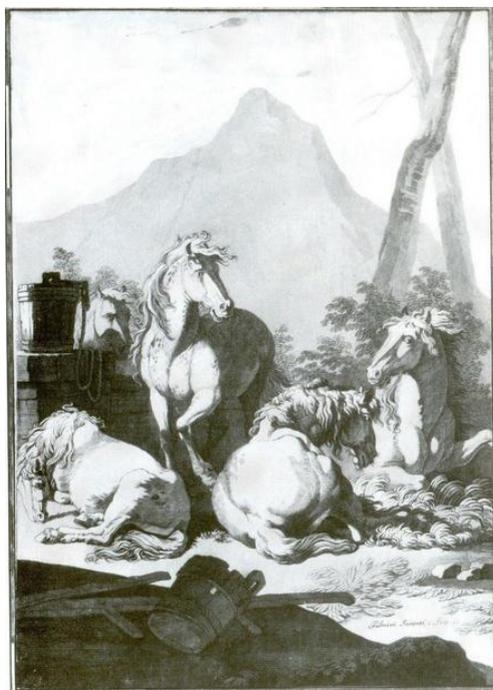


Fig. 15 (a lato): P.G. Palmieri, *Cavalli presso un pozzo*, Penna a inchiostro bruno, acquarello grigio e bruno su carta, 510 x 358 mm, collezione privata.



Fig. 16 (sotto): N. Berchem, acquaforte, 119 x 171.

Una operazione analoga viene svolta dal bolognese nei quattro disegni di Palazzo Madama datati 1793 (nn. inv. 2625-2628/DS), un vero e proprio *collage* di figure e animali tratti da incisioni di Londonio - in particolare dalla serie dedicata al Cardinal Pozzobonelli; ancora una volta Palmieri ricomponne le sue fonti in un nuovo insieme, in questo caso sullo sfondo di paesaggi resi con un acquerello molto pesante, adottato anche nei già citati fogli della Reale, che andranno quindi datati intorno agli stessi anni (uno dei fogli è pubblicato in Bertone 2009, p. XIX; per le incisioni di Londonio si veda Scola 1994).

Il foglio con l'*Adorazione dei pastori* conservato presso la Biblioteca Reale di Torino e realizzato dall'artista a Parigi, è invece una copia dell'affresco perduto dipinto da Carlo Cignani sotto il portico della Galleria Davia a Bologna (Bertini 1958, p. 78, n. 663; a testimonianza dell'affresco restano un disegno - per il quale si veda ed. Thiem 1983, pp. 98-99, n. 48 - e un'incisione - per la quale si rimanda a Buscaroli Fabbri 2004, p. 120, s. 11); la composizione viene tuttavia riproposta da Palmieri attraverso la tecnica a penna già descritta, fatta di tratti sottili e incrociati che riproducono gli effetti dell'incisione. È databile all'ultimo periodo trascorso da Palmieri a Parigi il foglio della *Graphische Sammlung* di Linz-Nordico, che replica con alcune

varianti una stampa di Jan Visscher da un'invenzione di Nicolaes Berchem (Widauer 1997, pp. 120-121, n. 48). In questo caso il modello compositivo e iconografico ripreso nel suo complesso viene attualizzato sotto l'aspetto stilistico: Palmieri infatti semplifica la composizione attraverso la modificazione dei rapporti luce-ombra, e la rende più ariosa eliminando gli alberi che nella stampa seicentesca vanno a fare da sfondo alla scena. Allontana ulteriormente la linea dell'orizzonte ponendo sul piano di fondo una cima montuosa che va sfumando nel cielo luminoso; l'ariosità è accentuata da un uso fluido dell'acquerello e della linea di contorno. Palmieri realizza la stessa operazione nel paesaggio databile agli anni novanta conservato presso la GAM di Torino, nel quale il modello di Berchem - trasmesso tramite l'incisione di Le Bas, *Le matin* - è attualizzato in chiave neoclassica: la composizione è semplificata e strutturata su direttrici geometriche più chiare rispetto al modello, i contrasti luce e ombra sono resi con acquerellature a macchie, la statua barocca è sostituita da una scultura classica [figg. 17, 18].



Fig. 17: P.G. Palmieri, *Vecchio ponte diroccato, rovina con statua di Ercole*, 370 x 543 mm, Torino, GAM, n. inv. fl/2198 (immagine tratta da Natale 2009, n. 6).



Fig. 18: J.-Ph. Le Bas da N. Berchem (*Paesaggio italiano con ponte*, San Pietroburgo, Hermitage), 1741.

Si è poi già accennato al fatto che nel gennaio 1775 a Parigi l'incisore di corte Johann Georg Wille registra nel suo diario di aver commissionato a Palmieri l'esecuzione di due disegni *à la manière de* Guercino, artista ben noto a Palmieri fin

dagli anni sessanta - come dimostra uno dei già menzionati *trompe-l'oeil* di New York - e proprio agli anni settanta è riferibile, sulla base di alcuni disegni datati, un nutrito gruppo di fogli dell'artista che guardano all'artista di Cento. Tra quelli firmati, un buon numero rimanda direttamente a modelli diffusi dal Guercino o dai suoi incisori e imitatori, sebbene Palmieri faccia uso di un tratto più libero e morbido, meno inciso rispetto a quelli del Barbieri [fig. 19] (si vedano anche un disegno ora al Museum of Fine Arts di Boston, [n. inv. 2011.108](#), e uno del Département des Arts graphiques del Louvre, [n. inv. 9545 recto](#)).



Fig. 19: P.G. Palmieri, *Paesaggio*, 1774, penna e inchiostro marrone, 157 x 233 mm, Galerie Gabor Kékkö, Luzern, *Meisterzeichnungen VI*, 1975.

Questo gruppo di disegni guarda a Guercino per quella “gustosa facilità” di cui parla Jacopo Alessandro Calvi - e che la critica tende oggi a ridimensionare - e nello schema compositivo, che ricorda in particolare quella del raro esempio di paesaggio a sanguigna in collezione privata (Bagni 1985, p. 54, n. 35; Faietti 2008, pp. 7-8). Un secondo gruppo di fogli rimanda ai modi di Guercino, in particolare per i caratteri stilistici del tratto a penna, ma recupera strutture compositive e modelli figurativi di altro tipo – da Marco Ricci, a Stefano della Bella a Vernet, alla grafica nordica -, ecletticamente fusi in un'unità nuova e personale [fig. 20] (si vedano anche un foglio conservato al GDSU di Firenze, n. inv. 12290 S, e quattro disegni del Département

des Arts graphiques del Louvre, nn. [Inv. 9540 recto](#), [9541 recto](#), [9542 recto](#), [9544 recto](#)).



Fig. 20: P.G. Palmieri, *Paesaggio con pastore*, 1774, Penna e inchiostro nero, 240 x 360 mm, Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotto 81.

Si tratta di un'operazione da leggersi nel contesto della grande richiesta di fogli del Centese da parte dei collezionisti, che, subito dopo la morte di Guercino, scatena il proliferare di rielaborazioni o *pastiche* liberamente ispirati ai suoi disegni di paesaggio (Prosperi Valenti Rodinò 1992, p. 180. Sulla fortuna di Guercino in Francia nel Settecento si vedano: Loire (ed.) 1990; Loire 2000; Di Giuseppe Di Paolo 2010).

L'uso spregiudicato che Palmieri fa delle sue fonti figurative va letto nell'ottica delle logiche del mercato d'arte settecentesco, in cui i disegni - esposti in cornice e apprezzati come opere finite, delle quali vengono valorizzate le prerogative artistiche delle tecniche adottate - acquisiscono sempre maggior importanza e visibilità (Sciolla 1992; Guichard 2006, pp. 151-152; Tordella 2012). Le fonti iconografiche di Palmieri, ecletticamente fuse in *pastiche* che guardano sotto l'aspetto stilistico ai pittori (contemporanei e non) più apprezzati dai *connoisseurs*, sono scelte tra quelle più ricercate negli ambienti collezionistici nei quali l'artista si trova via via a operare; i soggetti vengono miscelati in una "immagine nuova, perfettamente proporzionata, in

cui tutti gli elementi compositivi vengono sapientemente riadattati, mentre l'inventiva dell'artista risulta consegnata [...] alle parti connettive, coloristiche e di paesaggio” (De Fanti 2000, p. 350).

Anche quando i disegni di Palmieri non recano firme, non paiono rivelare l'intento di ingannare l'acquirente riguardo all'autografia; infatti molti fogli non firmati – nei quali la mano del bolognese resta sempre ben riconoscibile - sono contrassegnati sul verso da un'attribuzione antica a Palmieri, segno che l'*amateur* sapeva cosa aveva acquistato. Lo dimostra anche il carteggio intercorso tra Giuseppe Bertoluzzi e il marchese Turinetti di Cambiano. Quest'ultimo in una lettera datata 6 gennaio 1802 afferma:

“[...] il medesimo Palmieri tante e tante volte me lo concesse anco lui che avea imitato dei Guercini etc. [...] di qualcuno di questi pezzi gli acquisterei non per Guercino, non per Berghem, ma per belle copie di Palmieri [...] mi pare di vederlo a ridere, e dire sono dei Guercini, sono dei Berghem, Castiglione etc. Non passa mai settimana quando sono a casa che lo vada a trovare due o tre volte; lo veduto tanto a lavorare, che conoscerei non so dove [...]: questi sono due bei Palmieri originali e non copie, e [...] sono dei più bei che abbi fatto, perché adesso a diversi non a me lavora meno a penna ma occupa molto bistro e acquerello nei celi [...]” (Scarabelli-Zunti, E., *Lettere artistiche*, manoscritto, Memorie e documenti di belle arti parmigiane, 117, cc. 120r-120v, Soprintendenza BSAE per le Province di Parma e Piacenza, Parma; Cirillo, Godi 1991, p. XVII; Gauna 2012, p. 233, nota 9).

Bertoluzzi infatti proponeva al marchese l'acquisto di una cartella di disegni, che, in quanto evidentemente non firmati, venivano dall'artista parmigiano più o meno ingenuamente riferiti a Guercino, Berchem, etc. Turinetti vi riconosce invece la mano di Palmieri, adducendo a sostegno della propria attribuzione la profonda conoscenza della persona e dell'opera del bolognese. I fogli in questione, realizzati, come si apprende, diversi anni prima rispetto al momento in cui la lettera viene scritta, sono verosimilmente databili al periodo parmense o parigino di Palmieri – in particolare le due composizioni “originali” a penna -, ed è probabile pertanto, che giungessero nelle mani di Giuseppe Bertoluzzi tramite il padre Liborio. Le derivazioni da Guercino e da Berchem erano forse quel genere di copie che Du Tillot richiedeva a Palmieri, che si caratterizzano – come si è visto ad esempio nel caso dei quattro fogli da Simonini [figg. 7-10] – come un *divertissement* atto a mettere in luce le abilità tecniche dell'artista. La modernità e la riconoscibilità dello stile escludono la possibilità che un intento falsificatorio sia sotteso alla produzione di questi fogli,

mentre è probabile che un tentativo di frode, diversi decenni dopo, animasse Giuseppe Bertoluzzi. I disegni di Palmieri ben si collocano nel contesto di un ambiente dei *connoisseurs* desiderosi di ampliare le proprie raccolte con copie o disegni *à la manière de*, con riferimenti colti a opere di artisti che non sempre sarebbero stati in grado di procurarsi in originale (Prosperi Valenti Rodinò 1992. Sul problema si vedano Ferretti 1982; Perini 1999; Mazzarelli 2006). Ma i fogli di Palmieri vanno anche oltre, in quanto il gusto per lo scambio tra le tecniche e la continua attualizzazione del linguaggio adottato nel riproporre le diverse fonti sono indicativi della precisa volontà dell'artista di superare il modello, attirando l'*amateur*, forse anche in un'ottica sensista, grazie a un continuo gioco di equivoci tra realtà e apparenza, tra incisione e disegno, tra arte moderna e quella del passato.

L'autrice

Chiara Trivisonni (21 giugno 1980) si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma (2006) con una tesi in Storia della Miniatura dedicata ai corali quattrocenteschi di San Sisto di Piacenza. Nel 2009 ha conseguito il diploma di Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, con uno studio sulle edizioni illustrate parmensi della prima metà del Seicento. Nel 2011 ha terminato la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica e nel 2013 ha conseguito il Dottorato di ricerca con una tesi su Pietro Giacomo Palmieri.

e-mail: chiaratruvis@libero.it

Riferimenti bibliografici

Alla memoria di Pier Giacomo Palmieri pittore. Epicedj, Torino 1805

Bagni, P 1985, *Il Guercino e il suo falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna.

Baudi de Vesme, A 1968, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal sec. XVI al sec. XVIII*, III, Torino.

Bean, J, Griswold, W 1990, *18th Century italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.

Bellinger, K, Haerb, F, 2013, *Master Drawings*, Colnaghi, London.

Benassi, S 1988, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna.

Bertini, A 1958, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma.

Bertolotto, C, Villani, V (ed.) 1989, *Giuseppe Maria Bonzanigo. Intaglio minuto e grande decorazione*, Catalogo della mostra. Asti, Pinacoteca Civica, ottobre 1989-gennaio 1990, Torino.

Bertone, V (ed.) 2009, *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, Tomo I, Firenze.

Biagi Maino, D 1989, *La pittura in Emilia Romagna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, tomo I, Milano 1989, pp. 276-301.

- Biagi Maino, D 1998, *Magistero e potestà pontificia sull'Accademia Clementina di Bologna. Per una indagine sulle congiunture tra cultura artistica bolognese e romana*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno, Bologna, 28-30 novembre 1994, ed. Biagi Maino, D, Roma, pp. 323-356.
- Birke, V, Kertész, J 1995, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, Vol. III, Wien-Köln-Weimar.
- Bonhams 1793 London, Knightsbridge, *Old Master Drawings*, 7 luglio 2004, lotto 23.
- Bonvicini, F (ed.) 2010, *Le collezioni artistiche del Credito Emiliano. Storia del palazzo Spalletti Trivelli di Reggio Emilia*, Milano.
- Borea, E 2009, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa.
- Buscaroli Fabbri, B 2004, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Milano.
- Caracciolo, MT 1993, *Dessins du Settecento bolonaise au musée des Arts décoratifs de Lyon. Œuvres inédites ou nouvellement attribuées*, in *Revue du Louvre*, v. 43, 4, pp. 25-43.
- Christie's Paris, *Dessins Anciens du 18ème et du 19ème Siècle*, 17 marzo 2005, lotto 310.
- Cirillo, G, Godi G 1991, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma.
- Cottino, A 2001, *Vittorio Amedeo Cignaroli. Un paesaggista alla corte dei Savoia e la sua epoca*, Torino.
- Dalmasso, F 1972, *Trompe-l'oeil di Pietro Giacomo Palmieri e la cultura figurativa in Piemonte a fine '700*, in *Commentari*, pp. 131-138.
- Castelnuovo, E, Rosci, M (ed.) 1980, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, Catalogo della mostra. Torino, maggio-luglio 1980, Torino.
- Dalmasso, F, Bertolotto, C 1991-92, *Palmieri in cornici Bonzanigo*, in *Antologia di Belle Arti*, n.s., vv. 39-42, pp. 73-79.
- De Fanti, L 2000, *Citazioni da Nicholaes Berchem in disegni del Palmieri bolognese*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, ed. V Terraioli, Milano, pp. 347-351.
- Dearborn Massar, Ph 1999, *Drawings by Jean-Robert Ango after Paintings and Sculpture in Rome*, in *Master Drawings*, v. 37, pp. 35-46.
- Décultot, É, Espagne, M, Martin F-R(ed.) 2009, *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle*, atti del convegno, École du Louvre, 19-20 gennaio 2007, Parigi.
- Delapierre, E, Raux, S (ed.) 2006, *Quand la gravure fait illusion. Autor de Watteau et Boucher: les dessins gravés au XVIIIe siècle*, Catalogo della mostra. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007, [Montreuil].
- Delogu, G 1935, *Pietro Giacomo Palmieri*, in *Pantheon*, v. 16, pp. 385-390.
- Di Giuseppe Di Paolo, 2010, *La fortuna di Guercino in Francia e la copia del Seppellimento e Assunzione di santa Petronilla di Jean-Antoine Théodore Giroust*, in *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio, Roma, 17-18 maggio 2007, ed. C. Mazzarelli, San Casciano V.P. (FI), pp. 291-305.
- Duplessis, G 1857, *Mémoires et journal de J.-G. Wille, Graveur du Roi. D'après les manuscrits atographiques de la Bibliothéèque Impériale*, Paris.

Emiliani, A 1990, *Sentimento dell'essere e tempo ritrovato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Catalogo della mostra. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Palazzo Pepoli Campogrande, 7 settembre-11 novembre 1990, ed. A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna, pp. XV-XLII.

Ericani, G & Millozzi, F (ed.) 2008, *Il Piacere del Collezionista. Disegni e dipinti della Collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa.

Faietti, M 2002, *Una storia recente e i suoi protagonisti. La collezione del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *I grandi disegni italiani della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, ed. M. Faietti, Milano, pp. 11-85.

Faietti, M 2008, «*gustosa facilità*» e «*pittoresca fantasia*» nei disegni del Guercino, in *Guercino: la scuola, la maniera. I disegni degli Uffizi*, Catalogo della mostra. Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, 17 dicembre 2008-2 febbraio 2009, Berna, Kunstmuseum, 11 settembre-22 novembre 2009, ed. N. Turner, Firenze, pp. 7-10.

Ferretti, M 1982, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'Arte Italiana. Conservazione, falso, restauro*, X, ed. F. Zeri, Torino, pp. 118-195.

Fiaccadori, G, Malinverni, A, Mambriani, C (ed.) 2012, *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi*, Catalogo della mostra. Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013, Parma.

Gaeta Bertelà, G (ed.) 1973, *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe*, vol. IV, *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVIII*, Bologna.

Meisterzeichnungen VI 1975, Galerie Gabor Kékkö, Luzern.

Gauna, C 2012, *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in Dardanello, G (ed.) *Di Modello, di Intaglio e di Cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Torino.

Giusti, A (ed.) 2009, *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Catalogo della mostra. Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 2009-24 gennaio 2010, Firenze.

Goffi, M 2004, *Un disegno a "trompe l'œil" di Carlo Antonio Porporati*, in *Studi Piemontesi*, v. 33, pp. 417-420.

Gordon, AR 2002, *The Houses and Collections of the Marquis de Marigny*, Los Angeles.

Gozzi, F (ed.) 2002, *Ubaldo, Gaetano e Mauro Gandolfi: le incisioni*, Catalogo della mostra. San Matteo della Decima, 28 aprile-30 giugno 2002, San Giovanni in Persiceto (BO).

Guichard, C 2008, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel.

Kurz, O 1955, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Century at Windsor Castle*, London (ed. cons. Bologna 1988).

Loire, S (ed.) 1990 = *Le Guerchin en France*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, Paris.

Loire, S 2000, *Le Guerchin et les peintres français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, ed. Bernardini, MG, Danesi Squarzina, S, Strinati, C, Milano.

Mazzarelli, C 2006, «*Più vale una bella copia che un mediocre originale*». *Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, v 90, pp. 23-31.

Morin, C (ed.) 2012, *Le naturel exalté: Marigny Ministre des arts au château de Menars*, catalogo della mostra, Blois, 30 giugno-16 settembre 2012, Milano.

Nicosia, C 1989, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, ed. G Briganti, tomo II, Milano, pp. 577-595.

- Paroletti, M 1819, *Turin et ses curiosités ou description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs par Modeste Paroletti. Ouvrage composé à l'usage des Étrangers, et orné de gravures en taille-douce et du plan de la Ville*, Torino.
- Perini, G 1999, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il «parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in *Atti e memorie dell'Accademia Clementina*, 28/29, pp. 169-208.
- Pomian, K 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris (ed. cons. Milano 1989).
- Prosperi Valenti Rodinò 1992, *Forme, funzioni, tipologie*, in Petrioli Tofani, A, Prosperi Valenti Rodinò, S, Sciolla, GC, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano, pp. 93-184.
- Riccomini, M 2012, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo ragionato*, Torino.
- Romano, G 1978, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino.
- Ruggero, C 2010, "piacciate [...] dare al presente mio tenuissimo Dono un luogo nel suo clementissimo gradimento". Filippo Juvarras "Disegni di Prospettiva Ideale" als Gabe für die königliche Kunstsammlung in Dresden (1732), in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, pp. 37-46.
- Schwaighofer, C-A 2010, *Collection de dessins originaux? Considerazioni sulle stampe facsimile delle opere dei maestri italiani nel XVIII e XIX secolo*, in Valtolina, A (ed.) *La questione dello stile*, Macerata.
- Sciolla, GC 1992, '«Schizzi, macchie e pensieri»: il disegno negli scritti d'arte dal Rinascimento al Romanticismo', in Petrioli Tofani, A, Prosperi Valenti Rodinò, S, Sciolla, GC, *Il Disegno: forme, tecniche, significati*, Milano, pp. 11-89.
- Sciolla, GC 2007, *I disegni fiamminghi e olandesi della Biblioteca Reale di Torino con un saggio sulle carte e filigrane di Piera Giovanna Tordella*, Firenze
- Scola, M 1994, *Catalogo ragionato delle incisioni di Francesco Londonio*, Milano.
- Sotheby's New York, *Old Master Drawings*, 16 gennaio 1986, lotti 81, 153.
- Swann Auction Galleries New York, *Old Master Drawings*, gennaio 2012, lotto 45.
- Testi, T 1982, 'I rapporti con Parma di Pietro Giacomo Palmieri disegnatore bolognese del Settecento', in *Parma nell'Arte*, v. 2, pp. 7-24.
- Thiem, C (ed.) 1983, *Disegni di Artisti Bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Catalogo della mostra. Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, dicembre 1983-febbraio 1984, Bologna.
- The Illustrated Bartsch* 1978, New York.
- Tordella, PG 2012, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Ragioni teoriche ragioni critiche*, Firenze.
- Travisonni, C in corso di stampa, 'Du Tillot, Valdrè e Palmieri: un collezionista e i suoi pittori tra Parma e Parigi' in Mambriani, C, Fiaccadori, G. & Malinverni, A (ed.) *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi*, Atti del convegno. Parma, 25-27 ottobre 2012.
- Vallès-Bled, M (ed.) 2008, *Dessins du Musée Atger: chefs-d'oeuvre d'une collection*, Catalogo della mostra. Musée de Lodève, Bez-et-Esparon.

Van Vliet, S (ed.) 2012, *Disegno & Couleur. Dessins italiens et français du XVIe au XVIIIe siècle des Musée des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles*, Catalogo della mostra. Maastricht, 27 novembre 2012-17 febbraio 2013, Tours, 16 marzo-27 maggio 2013, Bruxelles, 25 febbraio-18 maggio 2014, Cinisello Balsamo (MI).

Widauer, H 1997, *Italianische Zeichnungen des 16. Bis 19. Jahrhunderts. Katalog der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico*, Linz.

Wuestman, G 1996, 'Nicholaes Berchem in print: fluctuations in the function and significance of reproductive engraving' in *Simiolus*, v. 24, pp. 19-53.

Wunderkammer. Pietro Giacomo Palmieri, Torino 2009.

Zabert, G 1972, *Disegni antichi di maestri italiani e stranieri dal XVI al XIX secolo*, Torino, Galleria Dipinti Antichi Gilberto Zabert, v. 4



Elisa Bini

Il viaggio di Samuel B. Morse: da Parigi a New York e la fotografia sbarca in America



Abstract

Samuel Morse, l'inventore del telegrafo, compie un viaggio a Parigi dove conosce Jacques Louis Mandé Daguerre. In seguito, al suo ritorno negli Stati Uniti, Morse pubblica un articolo sul giornale *Observer* il 20 aprile del 1839 nel quale racconta questo incontro e la visione dei primi dagherrotipi. Lo stesso Morse inizia a fare esperimenti fotografici, viene considerato una figura fondamentale nella diffusione della fotografia. Il *Mercantile Journal* di Boston e il *National Intelligencer* di Washington pubblicano particolari della scoperta di Daguerre già nel marzo del 1833, il resoconto ufficiale e lo scritto di Daguerre arrivano nello stesso anno con la nave *British Queen* e a partire da questo momento le copie dell'opuscolo si diffondono negli Stati Uniti. Infine un terzo viaggio porta François Gouraud, agente di Daguerre e Giroux, da Parigi a New York dove, a Broadway, espone trenta dagherrotipi presentando un ciclo di lezioni e dimostrazioni pratiche per realizzare lastre fotografiche. La storia della fotografia negli Stati Uniti inizia con un viaggio verso l'Ovest dal quale ne scaturiscono molti altri destinati a inaugurare la civiltà dell'immagine americana.

Samuel Morse, the inventor of the telegraph, went to Paris where he get to know Jacques Louis Mandé Daguerre. After his return to the United States, Morse published an article on the *Observer* on 20 april 1839 where he tells about his encounter with Daguerre and his view of the first daguerrotypes. Morse began to make photographic experiments and is considered an important figure in the diffusion of photography. *The Mercantile Journal*, Boston and the *National Intelligencer* of Washington have published details of the discovery of Daguerre as early as March of 1833, the official report written by Daguerre arrives on 20 september 1839 on board with the *British Queen* and, from this moment, the copies of the book spread on the United States.

Finally a third trip, François Gouraud, agent of Daguerre and Giroux, goes from Paris to New York, where he presented in Broadway thirty daguerreotypes and a series of lectures and practical demonstrations to realize photographic plates. The history of photography in the United States began with a trip towards the West from whom many others were born, that will usher the civilization of the american image.



1. La ricerca parigina di Samuel B. Morse

La storia della fotografia americana ha inizio con un viaggio o, per essere più precisi, una serie di viaggi che hanno permesso all'invenzione di Daguerre di giungere negli Stati Uniti. Beaumont Newhall è stato il primo studioso ad occuparsi di dagherrotipia americana. Egli, affrontando la questione nel 1937, inserisce la vicenda

della dagherrotipia americana in un capitolo, intitolato *Il dagherrotipo: lo specchio dotato di memoria*, riprendendo la definizione di Oliver Wendell Holmes (Holmes in *Atlantic Monthly*, Boston, vol. 8, 1861, pp.13-29), nel quale racconta la storia del procedimento fotografico (Newhall 1984, pp. 11-23). Newhall in questo testo non si sofferma però a lungo sulla figura dell'inventore del telegrafo Samuel Morse, il primo a servirsi della dagherrotipia negli Stati Uniti, al quale, invece, negli scritti successivi e monografici, dedicherà ampio spazio (Newhall 1961). Morse conosce Daguerre a Parigi nel corso del viaggio che egli compie nella primavera del 1839. Egli, pittore e uomo di scienza, è desideroso di conoscere Daguerre che, al momento dell'incontro con l'inventore americano non ha ancora ufficializzato la sua scoperta, resa pubblica il 19 agosto di quello stesso anno (Newhall 1984, p. 30). La stampa americana ha però già da mesi pubblicato alcuni opuscoli contenenti dettagli della scoperta di Daguerre: nel marzo 1839, infatti, il *Mercantile Journal* di Boston e il *National Intelligencer* di Washington pubblicano il resoconto dell'avvenuta scoperta di Daguerre. Con tal proposito Robert Taft (1938, p. VIII) sottolinea l'importanza delle fonti e dei giornali dell'epoca per riuscire a ricostruire la storia della fotografia americana, aprendo così ad un dibattito che si è fatto poi ampio ed articolato. Taft, professore di chimica e autore di un testo fondamentale sulla storia della fotografia americana, si concentra in particolare sullo studio degli aspetti sociali, tenendo però sempre come linea guida la storia della tecnica. Gli studi di Taft trovano un seguito interessante negli anni settanta ed in particolare nella ricerca di Richard Rudisill (1971). Taft non manca di mettere in risalto il ruolo chiave di Morse e l'importanza del suo viaggio in Europa (Taft 1938, p. 8), anche in virtù del fatto che Morse stesso pubblica il 20 aprile 1839 un lungo articolo sull'*Observer* di New York nel quale definisce la scoperta di Daguerre una delle più grandiose del suo tempo e celebra la bellezza delle lastre fotografiche che ha potuto ammirare nello studio di Daguerre al Diorama:

You have perhaps heard of the Daguerrotipe, so called from the discoverer, M. Daguerre. It is one of the most beautiful discoveres of the age. I don't know if you recollect some experiments of mine in New Haven, many years ago, when I had my painting room next to Professor Silliman's – experiments to ascertain if it were possible to fix the image of the Camera Obscura. I was able to produce different degrees of shade on paper, dipped into a solution of nitrate of silver, by means of different degrees of light; but finding that light produced dark, and dark light, I presumed the production of a true image to be impracticable; and gave up the attempt. M. Daguerre has realized in the most exquisite manner this idea. A few days ago I adressed a note to Mr. D. requesting, as a stranger, the favor to see his

results, and inviting him in turn to see my Telegraph. I was politely invited to see them under these circumstances, for he had determined not to show them again, until the Chambers had passed definitively on a proposition for the Government to purchase the secret of the discovery, and make it public. The day before yesterday, the 7th, I called M. Daguerre, at his rooms in the Diorama, to see these admirable results. They are produced on a metallic surface, the principal pieces about 7 inches by 5, and they resemble aquatint engravings; for they are in simple chiaro scuro, and not in colours. But the exquisite minuteness of the delineation cannot be conceived. No painting or engraving ever approached it. For example: in a view up the street, a distant sign would be perceived, and the eye could just discern that there were lines of letters upon it, but so minute as not to be read with the naked eye. By the assistance of a powerful lens, which magnified fifty times, applied to the delineation, every letter was clearly and distinctly legible, and so also pavements of the street. The effects of the lens upon the picture was in a great degree like that of the telescope in nature. Objects moving are not impressed. The Boulevard, so constantly filled with a moving throng of pedestrians and carriages was perfectly solitary, except an individual who was having his boots brushed. His feet were compelled, of course, to be stationary for some time, one being on the box of the boot black, and the other on the round. Consequently his boots and legs were well defined, but he is without body or head, because these were in motion (*The Observer*, New York, April 20, 1839).

Morse, però, non manca di ricordare ai lettori di avere anni prima iniziato, nel New Haven, alcuni esperimenti sull'utilizzo del nitrato d'argento. In seguito al viaggio parigino egli, già attivo come pittore ed autore di ritratti, esegue alcune riprese della moglie e della figlia che posano, per più di dieci minuti, sul tetto di un edificio in piena luce solare (Root 1864, pp. 346-347). L'impegno di Morse nella ricerca si fa sempre più intenso e si attiva anche nella creazione di una società con John Draper, professore di chimica all'Università di New York. Nonostante Taft riconosca il ruolo giocato da Morse, ha dubbi sul fatto che all'epoca del soggiorno a Parigi, egli possa conoscere nel dettaglio i segreti della tecnica, dal momento che lo stesso Daguerre non ha ancora dato alle stampe il suo manuale. Questi dubbi sono confermati anche dallo scritto di Samuel Irenaeus Prime, autore della biografia di Samuel B. Morse, che racconta come egli sia il primo ad ammettere di non essere riuscito ad ottenere buoni risultati prima del novembre 1839 (Prime 1875, p. 407). Nell'autunno 1839 infatti arriva la nave *British Queen* che reca il primo scritto di Daguerre. Taft anche in questo caso porta avanti un'analisi puntuale dei giornali americani e scopre che l'*American Journal of Science and Arts* di New Haven racconta dell'arrivo dello scritto

di Daguerre a bordo della *British Queen* il 20 settembre 1839. Le copie dell'opuscolo si moltiplicano in brevissimo tempo, così come quelle della versione inglese pubblicata sul *Globe* di Londra il 23 agosto ed in seguito sul *National Intelligencer* di Washington. Notizie della scoperta di Daguerre e del suo resoconto tecnico si trovano anche nella *United States Gazette* di Philadelphia del 25 settembre 1839 da una traduzione di Alexander Dallas Bache, nipote di Benjamin Franklin.

Il 28 settembre, invece, l'opuscolo è pubblicato sul *Niles' Weekly Register* di Baltimora.

2. Mr. Seager e l'arrivo del francese François Gouraud

A questo punto, una volta ricostruita la cronologia della vicenda, è fondamentale ricordare il nome di Mr. Seager, che, proprio Taft introduce per primo. La figura di Seager è avvolta da un alone di mistero, ma Taft tenta di raccogliere più documenti possibili a partire da un articolo del 30 settembre 1839 del *Morning Herald* (Taft 1938, p. 14) nel quale egli sembra trovare la conferma che cercava circa l'opera di Mr. Seager: «THE NEW ART.-We saw the other day, in Chilton's, in Broadway, a very curious specimen of new mode, recently invented by Daguerre in Paris, of taking on copper the exact resemblances of scenes and living objects, through the medium of the sun's rays reflected in a camera obscura. The scene embraces a part of St. Paul's church, and the surrounding shubbery and houses, with a corner of the Astor House, and, for aught we know, Stetson looking out of a window, telling a joke about Davie Crockett. All this is represented on a small piece of copper equal in size to a miniature painting».

Lo spazio dedicato a Seager da Taft è ampio e, come nei successivi studi di Helmut Gernsheim (1956), la sua figura apre a nuove prospettive rispetto ad una storia che fino a quel momento è stata raccontata da Parigi, il luogo dell'incontro di Morse e Daguerre. Mr Seager o Dottor Seager, come più spesso è chiamato, è secondo Taft l'autore del primo dagherrotipo americano: «To Seager then, must go the honor, as far as available evidence goes, of having made the first daguerreotype in the new world» (Taft 1938, p. 17). I pochi dati che egli è riuscito a raccogliere suggeriscono però che Seager non sia americano ma inglese e che si trasferisca in Messico (West 1840, pp. 116-132), dove lavora come consigliere del governo americano per l'agricoltura, scrivendo poi un trattato di venti pagine, pubblicato nel 1867. L'articolo del *Morning Herald*, inoltre, avvicina la figura di Seager a quella del Dottor Chilton, citato nel *New York City Directory* come chimico attivo negli anni 1839-40. Il Dottor Chilton mette a disposizione il suo studio per esporre il primo

dagherrotipo. La tesi sostenuta da Taft per cui al Dr. Seager si deve l'esposizione della prima fotografia americana è portata avanti e avvalorata anche da Helmut Gernsheim nel 1956. Egli dedica un intero capitolo del suo libro sulla vita di Daguerre all'arrivo del dagherrotipo negli Stati Uniti (Gernsheim 1956). Il capitolo è dominato nella parte iniziale proprio dalla figura di Seager che esegue un dagherrotipo il 16 settembre 1839. Secondo quanto affermato nel 1882 dal fratello di George W. Prosch, Seager è di origine inglese e si trova in Inghilterra al tempo della pubblicazione del manuale di Daguerre ed è appena prima della sua partenza che un amico gli donerà una copia dell'opuscolo che porterà con sé negli Stati Uniti. L'opera di Seager mostra la chiesa di Saint Paul a New York insieme ad un gruppo di case circostanti ed al momento della sua esposizione nell'autunno del 1839, presso la farmacia del Dottor Chilton al 263 di Broadway, suscita un grande interesse nel pubblico. Nel corso dei mesi successivi Seager organizza una serie di conferenze per mostrare i propri risultati e per spiegare il procedimento del dagherrotipo. Altre notizie importanti sono rintracciabili nel manuale di Chilton edito nel marzo del 1840 (Gernsheim 1956, p. 127). Gernsheim, al pari di Taft, mostra un ampio interesse per le fonti e sottolinea come l'arrivo della traduzione dello scritto di Daguerre raccontata dalla *Literary Gazette* di Londra del 24 agosto, abbia un peso notevole. Secondo Gernsheim, quindi, i giornali e le traduzioni dello scritto di Daguerre hanno permesso la diffusione della fotografia negli Stati Uniti e sono serviti da stimolo agli esperimenti di Morse e di Draper.

L'inglese William Draper, professore alla *Medical School* della *University of Pennsylvania* e professore di chimica e filosofia naturale all'*Hampden – Sidney College in Virginia*, si dedica fin dal 1836 ad alcuni esperimenti di fotochimica e fotografia e, in seguito, costruisce una macchina o *camera* con una scatola di sigari alla quale aggiunge una lente biconvessa. Egli sperimenta, nell'autunno del 1839, la sua nuova *camera* sul tetto del palazzo dell'Università di New York e, sfruttando la luce diurna, riprende la Chiesa Unitaria che si trova di fronte. La serie delle prove che egli esegue lo portano ad ottenere buoni risultati già nel mese di dicembre ed a diminuire i tempi di esposizione che oscillano dai dieci ai venti minuti, in modo da suscitare l'attenzione di Morse che gli propone di mettersi in società. La vera svolta della dagherrotipia americana risiede però nella scoperta di una nuova *camera* da parte di Alexander Wolcott e del suo socio John Johnson. La *camera* presenta uno specchio concavo che riflette i raggi sulla lastra sensibilizzata. I due soci, coadiuvati dall'ottico Henry Fitz, ottengono un primo brevetto il giorno 8 maggio 1840. Altre fonti attribuiscono la scoperta ad Andrew Fyfe, Presidente del College of Surgeons di Edimburgo, ma Gernsheim non esclude, anche se non prende una posizione chiara in merito, che le due possano considerarsi scoperte indipendenti (Gernsheim 1956,

p. 130). Gernsheim sottolinea come non siano rimaste opere firmate da Wolcott e, nonostante le fonti confermino l'importanza del suo lavoro, non è possibile fare confronti con l'opera di Draper. Quest'ultimo è invece l'autore di un dagherrotipo della sorella, Miss Dorothy Catherine Draper, che egli fotografa nel giugno del 1840 (Gernsheim 1956, p. 133), del quale esiste una riproduzione fotografica del 1933, scattata prima che un errato intervento di restauro rovinasse l'originale. La seconda opera di Draper sopravvissuta è un dagherrotipo che riprende un'eclisse solare del 27 luglio 1842, conservata al Science Museum di Londra (Gernsheim 1956, p. 133). Il punto di vista di Gernsheim sulla vicenda del dagherrotipo negli Stati Uniti è molto diverso rispetto a quello di Newhall, che tende invece a mettere in rilievo la peculiarità della dagherrotipia americana rispetto a quella europea, sia in termini cronologici, sia qualitativi. Newhall pone infatti le basi per un dibattito nel quale sembra essere centrale l'eccezionalità dei dagherrotipi americani, realizzati con estrema libertà e lontano dal peso della storia della cultura visiva europea. Relativamente all'attività di Morse, Gernsheim non si lascia andare a discorsi celebrativi ma, al contrario, mette in risalto come lo scienziato fosse interessato alla fotografia come mezzo per immortalare la realtà ed avere modelli per le sue opere. Gernsheim quindi non affronta il discorso sul piano evoluzionistico e non parla di primato americano nella dagherrotipia, ridimensionandone piuttosto ampiamente il peso e mettendone in luce le contraddizioni. Lo studioso, infatti, introduce come elemento importante il racconto di un nuovo, entusiasmante e fruttuoso viaggio per mare affrontato dall'agente di Daguerre, François Gouraud, che arriva negli Stati Uniti il 23 novembre 1839. Gouraud è mandato da Alphonse Giroux per diffondere la conoscenza del procedimento dagherrotipico ma in primo luogo egli ha il compito di vendere le *camere* importate da Parigi (Gernsheim 1956, pp. 134-135). Egli resta in un primo momento a New York e, a marzo, si trasferisce a Boston, dove tra i suoi allievi compaiono Edward Everett Hale, Albert Sands Southworth e Josiah Johnson Hawes. Nel corso del 1840 Gouraud diviene una personalità di spicco dell'ambiente culturale e pubblica un testo dal titolo *A Description of the Daguerreotype Process; or a Summary of M. Gouraud's Public Lectures according to the principle of M. Daguerre*. Il fotografo arrivato dalla Francia espone alla *Tremont House* e alla *Horticultural House* ed organizza lezioni presso il *Masonic Temple*. Un altro allievo di Gouraud, studiato da Peter Pollak, è Samuel Bemis (Pollack 1969, p. 72), dentista che acquista l'attrezzatura e inizia a realizzare dagherrotipi a Boston. L'attrezzatura di Bemis e le sue opere, tra le quali un dagherrotipo della *King's Chapel*, sono conservate alla *George Eastman House* di Rochester. La fortuna di Gouraud però muta e, anche se iniziano per lui problemi finanziari, sappiamo che prosegue nel suo viaggio a Providence, Buffalo e New Orleans. Le ultime notizie di Gouraud

raccontano che si trova nel Rhode Island e nel 1842 a Buffalo dove non si occupa più di fotografia ma scrive un manuale sulla memoria, *Phreno-Mnemotechny*, firmato con lo pseudonimo di François Fauvel. Gouraud muore prima di terminare il libro *Practical Cosmophonography* nel 1850. Gernsheim ribadisce nei suoi scritti successivi (Gernsheim 1968; Gernsheim 1969, p. 59) la fama raggiunta da Gouraud e l'ammirazione che suscita quando espone, nel corso delle sue dimostrazioni, i trenta dagherrotipi che reca con sé dalla Francia. Gouraud organizza dimostrazioni pubbliche ed al costo di un dollaro è possibile vedere dagherrotipi ed ascoltare la spiegazione della tecnica. Nel marzo del 1840 egli pubblica un manuale d'istruzioni per eseguire dagherrotipi, vendendo nel contempo l'attrezzatura necessaria per realizzarla. Il viaggio americano di Gouraud però si intreccia nuovamente con la storia di Samuel Morse come conferma una lettera di Gouraud inviata all'editore dell'*Evening Post*. L'amicizia comune di Daguerre fa sì che Gouraud conosca l'editore dell'*Observer* di New York che il 30 novembre 1839 scrive: «Having the good fortune to possess a collection of the finest proofs which have yet been made, either by the most talented pupils of Mr. Daguerre, or by that great artist himself (...)» (Gernsheim 1956, p. 134). Nel 1967, partendo dagli studi sulla figura di Samuel Morse, Floyd Reinhart pubblica, insieme alla moglie Marion, uno studio approfondito sulla «american daguerreian art» (Reinhart 1967) nel quale individua in Morse, scienziato e pittore, il promotore della diffusione della fotografia negli Stati Uniti e colui che riesce a trasmetterne la conoscenza nel mondo accademico. Un discorso dello stesso Morse tenuto durante una cena il 24 aprile 1840 alla *National Academy of Design* è riportato quasi per intero: «The daguerrotype is undoubtedly destined to produce a great revolution in art, and we, as artists, should be aware of it and rightly understand its influence. This influence, both on ourselves and the public generally, will, I think, be in the highest degree favorable to the character of art ...Its influence on the artist must be great» (Reinhart 1967, p. 360).

La ricerca di Morse e il fatto che egli, prima di essere un pittore, sia un inventore e scienziato è un dato altrettanto importante da considerare. William Welling nel 1978 pubblica uno studio originale relativo alla fotografia Americana dal 1839 al 1900. La storia della fotografia è indagata anno dopo anno e Welling dimostra di avvicinarsi al problema con un'attenzione rivolta ai documenti. Egli mette a fuoco una situazione nella quale emerge come i primi dagherrotipisti americani siano scienziati o chimici. Welling dedica un paragrafo alla rivoluzione tecnologica ed industriale che avviene negli Stati Uniti all'inizio dell'Ottocento. In America, intorno al 1839, vivono molti scienziati e non è un caso che i primi fotografi americani siano un inventore, nel caso di Morse, ed un professore di chimica, se pensiamo invece a Draper. Università ed istituzioni nelle quali lavorano professori curiosi e geniali in contatto con l'Europa,

e nelle quali circolano testi e giornali, costituiscono il contesto ideale nel quale l'invenzione di Daguerre ha un successo immediato. Tra i vari inventori compare anche Robert Hare, chimico di Philadelphia e professore di John William Draper. Welling dedica ampio spazio anche alla vicenda di Robert Cornelius, fotografo di Philadelphia. Egli esegue il suo autoritratto nel novembre del 1839 o appena prima del 6 dicembre (Welling 1978, p. 11). Un secondo fotografo, Paul Beck Goddard, sembra aver collaborato, anche se non ufficialmente, con Cornelius.

3. I primi dagherrotipisti americani

In seguito agli eventi raccontati tra i confini dello sconfinato territorio della nascente nazione americana in ogni città si aprono studi fotografici e dagherrotipisti itineranti viaggiano da un centro all'altro. È Newhall che ci fornisce le informazioni più dettagliate sulla vastità del fenomeno (Newhall 1961) dedicando anche ampio spazio ai dagherrotipisti itineranti che a cavallo, o con le proprie *house-boat*, raggiungono anche i luoghi più sperduti. Nel 1860 si contano 3154 fotografi e in ogni città esiste almeno uno studio di dagherrotipista. Nei registri cittadini iniziano a comparire i *Daguerrotypes Miniatures* o *Daguerreian Artists*. Gernsheim pone il 1853 come data centrale di massimo sviluppo della dagherrotipia. Intorno a questa data sulle sponde del fiume Hudson nasce una città, vicino ad una fabbrica che costruisce attrezzature per dagherrotipi, dal nome *Daguerreville*. Il dagherrotipo, fino alla metà degli anni sessanta, è molto popolare e conosce un'ampia diffusione (Welling 1978, p. 11). A New York nel 1853 si contano, secondo Newhall, ben ottantasei studi. Uno degli *ateliers* più celebri è senza dubbio quello di Mathew Brady che inizia la sua attività come fabbricante di custodie di pelle per gioielli e miniature. Il suo progetto è quello di realizzare una *Gallery of Illustrious Americans* e, grazie alla biografia scritta da Marcus Aurelius Root, conosciamo la fase iniziale della sua attività come dagherrotipista. Nel 1844 Brady apre una *Daguerrean Miniature Gallery* al 205 di Broadway, proprio vicino a Fulton Street. Il 19 marzo 1853 apre il secondo studio al 359 Broadway al di sopra del *Thompson Saloon*. Egli si circonda presto di collaboratori ed apre un terzo studio a Washington. Il suo progetto però rimane incompiuto e solo ventiquattro lastre sono pubblicate come litografie da François d'Avignon nel 1850 (Edwards Lester 1850). Nelle riviste dell'epoca vengono pubblicate numerose xilografie riprese dai suoi dagherrotipi che recano l'iscrizione, usata come marchio di fabbrica, *da un dagherrotipo di Brady*. Negli stessi anni a New York sono attivi Martin M. Lawrence, al 381 di Broadway, e Jeremiah Gurney. Newhall individua inoltre due figure di spicco della cultura americana definendoli i

“Vasari” dei dagherrotipisti: i giornalisti Samuel Dwight Humphrey e Henry Hunt Snelling. Humphrey è un dagherrotipista che, una volta trasferitosi a New York, si dedica alla pubblicazione del *Daguerreian Journal*, in seguito *Humphrey's Journal Devoted to the Daguerrean and Photogenic Arts*. Snelling pubblica nel gennaio del 1851 il suo *Photographic and Fine Art Journal*. Entrambi i giornali presentano contributi interessanti e pubblicano estratti del manuale di Daguerre, oltre ad una serie di traduzioni da testi francesi ed inglesi che si occupano di fotografia. Newhall ribadisce quindi come la dagherrotipia americana abbia un immediato successo anche in Europa dove la stampa, da Parigi a Londra, elogia l'opera dei fotografi americani. Nel contempo negli Stati Uniti si registra una riduzione dei costi delle attrezzature e sempre più persone, provenienti dai settori più disparati, diventano operatori.

Gli apprendisti infatti sono muratori, incisori, droghieri, corrieri, gioiellieri, carpentieri, scrittori, maestri e ferrovieri. A New York è senza dubbio *Broadway* la zona nella quale si concentra il maggior numero di *ateliers* con la testimonianza di trentasette attività. Gli studi sono collocati per lo più ai piani alti dei palazzi e spesso un'insegna è posta all'ingresso dell'edificio dove nel contempo si trovano alcuni dagherrotipi esposti per attirare la clientela. Sulla base di alcune descrizioni, fornite in primo luogo da Humphrey, conosciamo nel dettaglio la fortuna dei tre principali studi di New York (Newhall 1961). Gli assistenti di Brady, presto, si rendono indipendenti aprendo a loro volta studi fotografici. George Cook è il primo al quale egli affida l'attività in alcuni periodi in cui si trova lontano dallo studio. Polycarp von Schneidau apre una galleria a Chicago eseguendo un ritratto di Jenny Lind, celebre soprano dell'epoca di passaggio in America. Edwin Bronk si trasferisce ed apre la *Saint Louis Gallery* mentre Edwin Church da Dobyns parte per Memphis ed apre la *Tennessee Gallery*. Gurney ed il suo operatore Litch si trasferiscono in Inghilterra. La storia dei primi anni di vita della fotografia americana è quindi caratterizzata da una serie di viaggi e scambi continui tra giovani operatori che spesso si associano per aprire nuove attività. Alcuni di essi partecipano all'*Edward Anthony Price*, premio che ammonta a cinquecento dollari e prevede che al vincitore venga consegnata una coppa di argento. Nel 1853 il vincitore è Gurney mentre il secondo premio è assegnato a Samuel Root, fratello di Marcus Aurelius Root. La giuria in quell'occasione è composta dal professor James Renwick del *Columbia College*, presidente della giuria, e dai giudici Morse e Draper. Per completare la panoramica della situazione di New York dobbiamo nuovamente fare riferimento a Welling (1978) che riesce a fornirci una prospettiva più ampia e precisa della dagherrotipia newyorkese di quegli anni.

A Boston si trova invece lo studio di Albert Sands Southworth e Josiah Johnson Hawes che, appresa l'arte della dagherrotipia da François Gouraud, realizzano ritratti che si distinguono per la naturalezza delle pose e la libertà della ripresa. Il celebre ritratto di Lola Montez, nel quale la donna è appoggiata ad un piedistallo tenendo con disinvoltura una sigaretta, conferma i loro propositi di rinnovamento. Altre fotografie ritraggono le alunne di una scuola e la sala operatoria dell'Ospedale generale del Massachusetts mentre, per la prima volta, si utilizza l'etere come anestetico. Newhall trova il seguente annuncio pubblicitario dello studio Southworth e Hawes nel *The Massachusetts Register: A State Record* di Boston del 1852 (Newhall 1984, p. 53): «Uno dei soci è un artista esperto, e poiché noi non ci serviamo mai di operatori, i clienti godranno della nostra personale attenzione. Il nome della nostra azienda "Sale di dagherrotipi artistici" è di nostra proprietà e lo rivendicheremo di diritto. Poiché non facciamo lavori di poco conto, non sprecheremo il tempo a discutere sui prezzi; e vorremmo che tutti capissero che la nostra è una ditta a prezzo fisso...». Pollack non aggiunge molte informazioni in più sull'attività dei due fotografi di Boston e sembra non concordare sul fatto che Southworth sia allievo di Gouraud (Pollack 1969, pp. 71-73). Egli infatti è più propenso a pensare che Southworth abbia appreso la tecnica della dagherrotipia da Samuel Morse. William Welling invece, anche in questo caso, porta avanti una ricerca puntuale basata sui documenti e pubblica un annuncio pubblicitario dal quale sappiamo che lo studio di Southworth e Hawes si trova al numero 5 di *Tremont Row* (Welling 1978, pp. 65-66). Southworth & Hawes esordiscono celebrando la propria abilità ricordando le due medaglie d'argento vinte per le proprie immagini su lastra. La gestione diretta portata avanti dai due soci si differenzia da quella di John Plumbe loro concorrente a Boston. Gernsheim ci introduce alla figura di John Plumbe (Gernsheim 1956, p. 53), gallese di origine, che inaugura un vero e proprio *business* di dagherrotipi a partire dal 1840. Nel corso di cinque anni sembra che egli riesca ad aprire quattordici *ateliers* tra i quali si contano, oltre a Boston, quelli di New York, di Philadelphia, di Baltimora, di Saratoga Springs, di Louiseville e di Harrodsburgh Springs nel Kentucky, di Petersburg e Alexandria in Virginia, di Newport nel Rhode Island, di Dubuque in Iowa, di Cincinnati nell'Ohio e di Saint Louis nel Missouri. Plumbe si trasferisce dall'Inghilterra negli Stati Uniti e inizialmente è sovrintendente della ferrovia che collega Richmond all'oceano Pacifico. Nel contempo sappiamo, grazie alla ricerca di Newhall, che egli è editore di un giornale *The Plumbeian*. Molti operatori sono assunti da Plumbe per riuscire a gestire la sua attività e lavorano come litografi per copiare, partendo da suoi dagherrotipi ritratti e vedute. Le opere, pubblicate in un secondo momento dallo studio di Philadelphia, sono definite *Plumbeotypes*. Egli si presenta come un vero *businessman* anche se lo stesso Gernsheim, oltre a sottolinearne il forte senso degli

affari, ne mette in risalto le doti artistiche ricordando che l'*Herald* di New York lo definisce «The American Daguerre» (Gernsheim 1956, p. 136). Nel 1846 egli inizia a dedicarsi alla pubblicazione di *The National Plumbeotype Gallery*, una collezione di litografie partendo dalle immagini che lo stesso Plumbe ed i suoi operatori hanno realizzato. L'impero che Plumbe costruisce però, a partire dagli anni Cinquanta, conosce una fase di decadenza che culmina con la vendita dei principali studi. William Bluter, uomo di fiducia di Plumbe, acquista lo studio di New York. John P. Nichols diventa il titolare dello studio di Boston che però continua ad essere chiamato *Plumbe's Daguerrean Gallery*. Lo studio di Washington invece diventa, dal 1850, di Blanvhard P. Paige. John Plumbe torna ad occuparsi della costruzione della linea ferroviaria nel sud del paese battendosi per la sua realizzazione fino al 29 maggio del 1857, giorno della sua morte a Dubuque in Iowa. A Boston troviamo anche la galleria di John A. Whipple il cui annuncio pubblicitario compare vicino a quello di Southworth e Hawes. Whipple, come recita l'annuncio, realizza i ritratti in meno tempo anche grazie all'utilizzo di una macchina a vapore che usa per la pulitura delle lastre ed altre attività dello studio. Philadelphia è, invece, la città dello studio di Robert Cornelius e il centro dal quale parte John Jabez Edwin Mayall per trasferirsi a Londra dove avrà una serie di commissioni molto importanti e, con il tempo, diventerà fotografo ufficiale della Regina Vittoria. Gernsheim introduce la vicenda importantissima dei due fratelli Langenheim di origine tedesca (Gernsheim 1956, pp. 136-137). Insieme eseguono ritratti di personaggi illustri e, secondo Gernsheim, sono da considerarsi i precursori di una tradizione di immagine destinata a grande fortuna. Nel 1845 infatti i Langenheim riprendono le cascate del Niagara in cinque immagini differenti che vengono poi incorniciate tutte insieme. La veduta delle cascate del Niagara costituisce un punto di partenza per la tradizione iconografica di paesaggio che vede tra i suoi protagonisti, in primo luogo, Platt D. Babbitt. Nel 1843 apre lo studio dei Langenheim, *LANGENHEIM, W. & F., Daguerreotypers*, e, secondo Newhall, i Langenheim giungono alla dagherrotipia tramite il cognato Johann Bernhard Schneider che riceve da un suo allievo, Wilhelm Voigtlander, una *camera* oscura ed alcune lenti. Schneider, una volta appreso l'uso della *camera*, la invia ai fratelli Langenheim che presto diventano agenti americani di Voigtlander. La *camera* di Voigtlander, descritta da Alexander Beckers (Welling 1978, p. 39) come un cannocchiale, presenta lenti di Josef Petzval di Vienna. Il racconto della fortuna dei Langenheim è ripreso anche da Welling che mette a fuoco la storia di Warren Thompson che da Philadelphia si sposta a Parigi (Welling 1978, p. 50). Attorno a questi tre centri principali della costa orientale e ai loro fotografi dei quali abbiamo cercato di riassumere la storia vi sono tanti centri minori e dagherrotipisti itineranti che attraversano le sterminate strade del Far West per giungere a San Francisco. La

storia della dagherrotipia americana è quindi una storia di viaggi, di invenzioni e di uomini intraprendenti che, pionieri di una nuova arte, inaugurano la civiltà dell'immagine americana.

L'autrice

Elisa Bini ha completato nel 2009 il corso di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma. La sua tesi, dal titolo *Dagherrotipi, Ambrotipi, Ferrotipi: 1842-1870. La collezione dello CSAC* si è concentrata in particolare sulla catalogazione e studio delle lastre fotografiche e sul problema della loro cronologia. Partendo da questo primo studio porta avanti una ricerca sulla dagherrotipia Americana unitamente ad un'attività di catalogatrice di fondi fotografici.

e-mail: elisbi@libero.it

Bibliografia di riferimento

Barker, G F 1886, *National Academy of Sciences, Biographical Memoirs*, v. 2.

Barger, M. S & White, W B. 1991, *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*. Smithsonian Academic Press, Washington, D.C..

Bini, E 2009, *Dagherrotipi, Ambrotipi, Ferrotipi: 1842-1870. La collezione dello CSAC*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello Spettacolo, ciclo XXII 2007-2009, Tutor A.C.O. Quintavalle, Università degli Studi di Parma.

Edwards Lester, C (ed.) 1850, *The Gallery of Illustrious Americans: containing the portraits and biographical sketches of twenty-four of the most eminent citizens of the American republic, since the death of Washington/ From daguerreotypes by Brady-engraved by d'Avignon.*, C. Edwards Lester editor, New York.

Gernsheim, H 1956, *Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)*, «The world's first photographer and inventor of the daguerrotype», The world publishing C., Cleveland- New York.

Gernsheim, H & A 1968, *L.-J.-M. Daguerre: The history of Diorama and Daguerreotype*, Dover Publications, New York.

Gernsheim, H 1969, *The history of Photography from the Camera obscura to the beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill Book Company, New York.

Holmes, O W 1861, *Sun – Painting and Sun – Sculture*, in *Atlantic Monthly* (Boston), vol. 8, 1861, pp.13-29.

Newhall, B 1984, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.

Newhall, B 1975, *The daguerrotype in America*, Dover Publications, New York.

Pollack, P 1969, *The picture history of photography from the earliest beginnings to the present day*, New York, Abrams, New York.

Potonniee, G 1989, *Histoire de la decouverte de la photographie ; et, Daguerre, peintre et decorateur*, Rist. Anast., J.M.Place, Parigi (Ripr. dell'ed. Potonniee, G 1925 *Histoire de la decouverte de la photographie*, Montel, Parigi e Potonniee, G 1935, *Daguerre, peintre e decorateur*, Montel, Parigi).

Prime, S, 1875, *The Life of Samuel B. Morse*, D.Appleton and Co., New York, p. 407.

Quintavalle, A C 1983, 'Il territorio della fotografia', in Quintavalle, A C 1983, *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano, pp. 1-24.

Rinhart, F & M 1969, *American Daguerreian Art*, New York, Clarkson N. Potter, Inc. / Publisher and distributed by Crown Publishers Inc., New York.

Rinhart, F & M 1969, *American Miniature Case Art*, A.S. Barnes Company, South Brunswick and New York.

Root, M A 1864, *The Camera and the Pencil*, D. Appleton and Co., Broadway, pp. 346-47 e p. 360.

Rudisill, R 1971, *Mirror Image: The Influence of the Daguerrotype on American Society*, University of New Mexico, Albuquerque.

Sobieszek, R A., Appel, O M. & Moore, C R. 1976, *The Daguerreotypes of Southworth and Hawes*, Dover Publications, New York.

Szarkowski, J 1973, *Looking at Photographs*, The Museum of Modern Art, New York.

Szarkowski, J 1978, *Mirror and Windows, American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, New York.

Szarkowski, J 1980, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York.

Taft, R 1938, *Photography and the american scene. A social history, 1839-1889*, The Macmillan Company, New York.

Welling, W 1978, *Photography in America: The formative years 1839 – 1900 . A documentary history*, Thomas Y. Crowell Company, New York.

West, C E, 1840, 'The daguerreotype' in *American Repertory of Arts, Sciences, and Manufactures*, v. I, pp. 116-132.

Wood, J 1991, *America and the Daguerreotype*, University of Iowa Press, Iowa City.

Quotidiani e periodici:

The Observer (New York), April 20, 1839.

Niles Register di Baltimora del 21 settembre 1839, p. 64.

American Journal of Science and Arts, Oct., 1839, v. 37, p.375.

Journal of the Franklin Institute, v. 28, 1839, p. 209.

Photographic Art Journal, 1857, v. 10, p. 54.



Maria Pia Pagani

Due viaggi di Mirandolina in Russia Traduzioni sceniche



Abstract

A Venezia (Biblioteca Casa di Carlo Goldoni) sono conservate due importanti traduzioni russe de *La locandiera* realizzate tra fine XIX–inizio XX secolo, che rappresentano metaforicamente due viaggi di Mirandolina in Russia, in compagnia di un numero differente di ospiti.

Pubblicata nel 1894 dalla rivista moscovita *Artist* (3 atti, 23 pag. a stampa), la traduzione del letterato Ivan Ivanovič Glivenko è stata realizzata per l'allestimento Pietroburghese al Teatro Aleksandrinskij del 4 aprile 1893 con la famosa attrice Marija Gavrilovna Savina, e presenta un numero ridotto di personaggi: 7 (6 uomini e Mirandolina), con l'abolizione delle due commedianti Ortensia e Dejanira.

Nel 1910, la casa editrice Pol'za pubblicò a Mosca (3 atti, 100 pag. a stampa) la prima traduzione integrale russa della commedia goldoniana, con 9 personaggi (6 uomini e 3 donne), realizzata dal regista Fedor Fedorovič Komissarževskij per la celebre sorella Vera – la “piccola Duse” russa – al Teatro Drammatico di San Pietroburgo.

Questo contributo offre una riflessione sulla fortuna de *La locandiera* in Russia considerando la sua importanza per le attrici di fine XIX–inizio XX secolo, le difficoltà di traduzione e le varianti di rappresentazione; in appendice, è presentato un confronto tra le due traduzioni russe e l'originale goldoniano.

In Venice (Casa Goldoni Library) there are two important Russian translations of the comedy *La locandiera* by Carlo Goldoni, realized between the end of the XIXth and the beginning of the XXth century, which metaphorically represent two travels of Mirandolina in Russia, with a different number of guests.

Published in 1894 on the Muscovite review *Artist* (3 acts, 23 pages), the translation of the intellectual Ivan Ivanovich Glivenko was prepared for the representation in St. Petersburg, Aleksandrinsky Theatre, 4th April 1893, with the famous actress Maria Gavrilovna Savina. It has a reduced number of characters: 7 - 6 men and Mirandolina, without the comedians Ortensia and Deianira.

In 1910, Polza Publishing House printed in Moscow (3 acts, 100 pages) the first complete Russian translation of the comedy, with 9 characters (6 men and 3 women): it was realized by the director Fedor Fedorovich Komissarzhevsky for his celebrated sister Vera – the “little Duse” of the Russian stage – at the Dramatic Theatre in St. Petersburg.

This essay proposes a reflection about the fortune of *La locandiera* in Russia, considering its importance for the actresses between the end of the XIXth and the beginning of the XXth century, the problems of translation and the several versions of representation; in appendix there is a dramatic comparative study of these two Russian texts.



«Ha un tratto nobile, che incatena»
C. Goldoni, *La locandiera* (atto I, scena 4)

Alla cara memoria del prof. Giovanni Morelli

Scritta per l'attrice Maddalena Raffi Marliani e portata in scena per la prima volta al Teatro Sant'Angelo di Venezia nel carnevale 1753, *La locandiera* è una delle commedie goldoniane più famose e rappresentate in tutto il mondo. Le prime attestazioni della sua fortuna in Russia risalgono al XIX secolo e sono costituite dal rifacimento *Mirandolina* del principe Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj (1777-1846) uscito a San Pietroburgo nel 1827, e dalla traduzione di Aleksandr L'vovič Èl'kan (1819-1868) pubblicata nel 1861 dall'editore pietroburghese Stellovskij.

Un arrivo in Russia piuttosto tardivo, quello de *La locandiera*, se si pensa che già a partire dagli Anni Settanta del XVIII secolo erano state tradotte diverse commedie goldoniane: *Le borru bienfaisant* (1772), *I puntigli domestici* (1773 e 1786), *Il bugiardo* (1774 e 1786), *I mercanti* (1787), *Il servitore di due padroni* (1796). A queste si aggiunge un rifacimento de *Il vero amico* del 1795 (Dzjuba 1959, pp. 44-50).

Tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, un valido contributo è stato dato anche dalle *tournées* degli artisti italiani: tra le primedonne che si sono distinte nel ruolo di Mirandolina spiccano i nomi di Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Italia Vitaliani, come sottolinea il critico Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov (1862-1938) nel saggio *Goldoni e la commedia russa* (Amfiteatroff 1928, p. 177).

Ciò ha favorito il desiderio di alcune importanti attrici russe di portare in scena l'opera e, di conseguenza, si è posto il problema di realizzare nuove traduzioni. Il 10 maggio 1894 la nota rivista moscovita *Artist* (n. 2647) pubblicò la traduzione dall'italiano de *La locandiera* (3 atti, 23 pag. a stampa) di Ivan Ivanovič Glivenko (1868-1931) – esperto di letteratura dell'Europa Occidentale, autore di una monografia su Alfieri e compilatore di un dizionario italiano-russo uscito a Mosca nel 1931.

La traduzione goldoniana di Glivenko è legata all'allestimento del 4 aprile 1893, al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo, con protagonista la primadonna Marija Gavrilovna Savina (Marija Gavrilovna Podramenceva, 1854-1915). Un esemplare è oggi conservato a Venezia, alla Biblioteca di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni (*Traktirščica* 1894), e metaforicamente illustra un significativo viaggio di Mirandolina in Russia realizzato a fine XIX secolo. Rispetto all'originale, spicca il numero ridotto di personaggi: da 9 (6 uomini e 3 donne) a 7 (6 uomini e 1 donna), con l'assenza delle

due commedianti Ortensia e Dejanira. La rivista *Artist* riporta i nomi di tutti gli artisti coinvolti nell'allestimento pietroburghese del 4 aprile 1893:

Il Cavaliere di Ripafratta	Sig. Davydov
Il Marchese di Forlimpopoli	Sig. Dalmatov
Il Conte d'Albafiorita	Sig. Korvin-Krjukovskij
Mirandolina, la proprietaria d'albergo	<i>Sig.ra Savina</i>
Fabrizio, il più vecchio servitore dell'albergo	Sig. Pančin
Servitore del Cavaliere	Sig. Ševčenko
Servitore dell'albergo	Sig. Ivanov

La Savina, stella del Teatro Aleksandrinskij sin dal 1874, lavorò insieme a due tra i più stimati colleghi dell'epoca: Vladimir Nikolaevič Davydov (Vladimir Nikolaevič Davydov Gorelov, 1849-1925) nel ruolo del Cavaliere di Ripafratta, e Vasilij Pantalejmovič Dalmatov (Vasilij Pantalejmovič Lučić, 1852-1912) nel ruolo del Marchese di Forlimpopoli.

Va notato che il numero ridotto di personaggi ha comportato una ristrutturazione dell'intera commedia, con una diversa ripartizione scenica dei 3 atti:

GOLDONI:	TRAD. GLIVENKO:
3 atti	3 atti
Atto I: 23 scene	Atto I: 15 scene
Atto II: 19 scene	Intermezzo musicale
Atto III: 19 scene e finale	Atto II: 14 scene
	Atto III: 17 scene

Nella traduzione di Glivenko scompare la dedica al patrizio fiorentino Giulio Rucellai e "l'avviso ai lettori" con il quale Goldoni illustra i pericoli dell'innamoramento. L'abolizione delle figure di Ortensia e Dejanira – che nell'opera originale sono, come noto, due attrici in *tournee* che si fingono nobildonne per attirare l'attenzione degli altolocati ospiti della locanda – ha decretato il primato scenico assoluto della sola figura femminile di Mirandolina, ma anche un "annullamento" di tutte le situazioni comiche legate alla presenza delle due donne.

Teresa Megale, nella recente edizione nazionale de *La locandiera* curata insieme a Sara Mamone, spiega che la maggior parte dei copioni goldoniani ottocenteschi vede l'assenza di Ortensia e Dejanira non solo per ragioni divistiche delle primedonne, ma anche per problemi di censura nati durante l'epoca napoleonica, che però finirono per trasformarsi in una prassi scenica adottata in Italia ed esportata in *tournee*:

Le preoccupazioni moralistiche in vario modo e a vario titolo espresse, avviarono un processo di adeguamento del testo scenico, che la consuetudine obbligò per un lunghissimo tempo (il XIX secolo e la prima metà del XX) a recitare tagliato e

decurtato dell'inserto metateatrale. Caduta nell'oblio la motivazione censoria, gli attori continuarono a mettere in scena *La locandiera* nella versione ridotta, pur se adducevano ragioni pratiche e rimuovevano quelle originarie. L'obbligo si era trasformato in tradizione; il divieto in scelta artistica, tenacemente e a lungo difesa, se soltanto nel 1905 si poté avere un episodico allestimento integrale (Goldoni 2007, p. 333).

Per capire l'entità dei tagli effettuati da Glivenko, bisogna considerare i momenti della commedia goldoniana in cui compaiono Ortensia e Dejanira. La loro professione di commedianti è rivelata dal Conte d'Albafiorita (atto III, scena 12) quando hanno già lasciato la locanda di Mirandolina:

Atto I, scena 17 (con Fabrizio)
Atto I, scena 18 (Ortensia e Dejanira sole)
Atto I, scena 19 (con Fabrizio)
Atto I, scena 20 (con Mirandolina)
Atto I, scena 21 (con Mirandolina e il Marchese di Forlimpopoli)
Atto I, scena 22 (con Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita)
Atto II, scena 10 (con il Conte d'Albafiorita)
Atto II, scena 11 (con il Conte d'Albafiorita e il suo servitore)
Atto II, scena 12 (con il Conte d'Albafiorita e il Cavaliere di Ripafratta)
Atto II, scena 13 (con il Cavaliere di Ripafratta)
Atto III, scena 10 (solo Dejanira con il Marchese di Forlimpopoli)

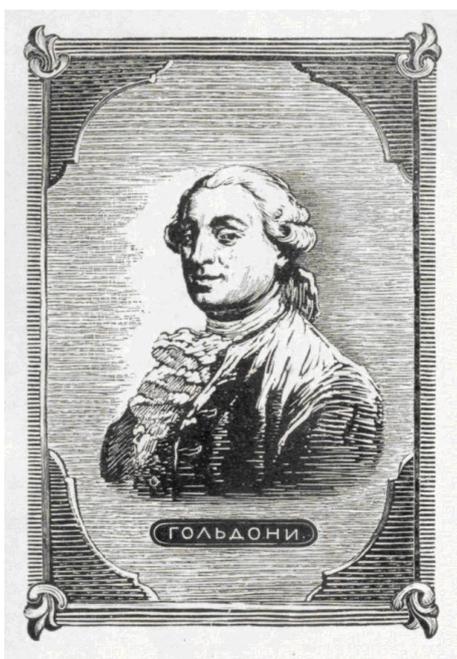


Fig. 1: Ritratto di Carlo Goldoni (Collezione privata).

Dunque *La locandiera* che gli spettatori pietroburghesi videro nel 1893, e quella che i lettori della rivista *Artist* conobbero l'anno seguente, corrispondeva soltanto in parte alla commedia scritta dal grande autore veneziano nel XVIII secolo (vedi Appendice 1). Glivenko abolisce le scene 16-23 dell'atto I dell'originale goldoniano, ma ne utilizza qualche battuta nell'atto II (scene 7-8). L'atto I si chiude senza abbassare il sipario. Tra l'atto I e l'atto II c'è un intermezzo musicale; l'atto II si chiude senza abbassare il sipario e senza intermezzo musicale.

Va detto che Glivenko, andando incontro alla sensibilità del pubblico del circuito dei "teatri imperiali" di cui l'*Aleksandrinskij* faceva parte, abolisce le battute in cui viene in qualche modo screditata la nobiltà, e quelle in cui è eccessivamente accentuata l'avversione del Cavaliere di Ripafratta per le donne e il matrimonio. Va altresì notata la presenza del servitore dell'albergo al posto del servitore del Conte d'Albafiorita: ci sono così due domestici al servizio di Mirandolina (Fabrizio e il servitore dell'albergo), e il servitore del Cavaliere di Ripafratta.

Glivenko specifica che la vicenda si svolge a Firenze, nella locanda di Mirandolina, nel 1753 – anno del debutto italiano della commedia. Inoltre viene semplificata la scenografia cambiando le ambientazioni di ciascun atto, e lasciando implicitamente intendere la presenza della camera del cavaliere di Ripafratta nell'atto I nonché quella della stanza con tre porte nell'atto III:

GOLDONI:

Atto I: sala di locanda;
camera del Cavaliere;
altra camera di locanda
Atto II: camera del Cavaliere,
con tavola apparecchiata per
il pranzo e sedie; camera del Conte
Atto III: camera di Mirandolina
con tavolino e biancheria da
stirare; camera con tre porte

TRAD. GLIVENKO:

Atto I: sala di locanda;
(camera del Cavaliere)
Atto II: sala di locanda dell'atto I
Atto III: camera di Mirandolina
con tavolino e biancheria da
stirare; (camera con tre porte)

Glivenko opta anche per il doppio titolo russo-italiano: *Traktirščica* (*La locandiera*), mettendo in luce la difficoltà di tradurre in russo il titolo della commedia goldoniana e, di riflesso, di rendere l'idea di una locanda fiorentina del XVIII secolo.

Il termine russo *traktirščica* deriva da *traktir* – 'trattoria', e sottolinea l'idea di un locale in cui è possibile consumare i pasti (oltre a essere la proprietaria della locanda, Mirandolina, si rivela anche un'abile cuoca in grado di cucinare gustosi manicaretti per i suoi ospiti). Nell'elenco delle *dramatis personae*, Glivenko non utilizza l'italiano "locandiera" per indicare il mestiere della protagonista: scegliendo l'espressione russa *chozjajka gostinicy* – letteralmente: "proprietaria d'albergo", egli mette in evidenza il fatto che Mirandolina non conduce una semplice gestione per conto di terzi, ma che è la padrona. Per quanto riguarda gli altri personaggi, usa i

termini nobiliari *kavaler* – ‘cavaliere’, *markiz* – ‘marchese’, *graf* – ‘conte’ di uso corrente in Russia. Il termine *sluga* – ‘servitore’, pure assai comune in Russia, è usato per indicare Fabrizio, il domestico del Cavaliere di Ripafratta e quello della locanda: esso si contrappone, nella sua valenza sociale, al termine *chozjajka* usato per designare Mirandolina.



Fig. 2: Marija Gavrilovna Savina fotografata da Charles Bergamasco (Collezione privata).

Nel 1910 la casa editrice Pol'za di Mosca pubblicò nella collana “Biblioteca Universale”, che ospitava importanti autori europei, il volume dal triplice titolo: *Chozjajka gostinicy. (Traktirščica). (La locandiera)*. La traduzione dall'italiano (3 atti, 100 pag. a stampa) è stata realizzata da Fëdor Fëdorovič Komissarževskij (1882-1954), regista, pedagogo e teorico del teatro nato a Venezia e stabilito definitivamente negli Stati Uniti nel 1939. Questo libro, che metaforicamente rappresenta un altro importante viaggio di Mirandolina in Russia a inizio XX secolo, costava 10 copechi, ebbe una grande diffusione e fu ristampato due volte: nel 1913 e nel 1916.

Come rivela con un certo orgoglio Komissarževskij nella sua breve introduzione, questa è la prima traduzione “integrale” russa del capolavoro goldoniano:

Sino ad ora questa commedia, scritta da Goldoni in italiano (alcune sue opere sono state scritte in francese e poi tradotte in italiano, come ad esempio *Le borru bienfaisant*, *Il burbero benefico*), è stata messa in scena da compagnie di giro, e pertanto mancano molte scene. La traduzione pubblicata da “Artist” presenta delle omissioni; sono state abolite, ad esempio, le scene delle commedianti – di autentico e magnifico tono umoristico veneziano del XVIII secolo – molto più caratteristiche dell’opera di Goldoni della stessa *Mirandolina*. La mia, è la prima traduzione integrale russa. Nella mia traduzione, la commedia non si intitola *Traktirščica* ma *Chozjajka gostinicy*, perché il termine italiano *locanda* è in russo *gostinica*, e non *traktir*. Il termine *traktir* corrisponde all’italiano *trattoria*. L’ho intitolata così, poiché tra il pubblico e la stampa ho spesso sentito la domanda: “E *Chozjajka gostinicy*?” (*Chozjajka gostinicy* 1910, p. 3)

Nella sua traduzione russa, Komissarževskij è il primo a indicare tutte le *dramatis personae* create da Goldoni:

Il Cavaliere di Ripafratta
Il Marchese di Forlimpopoli
Il Conte d’Albafiorita
Mirandolina, locandiera
Ortensia e Dejanira, comiche
Fabrizio, cameriere di locanda
Servitore del Cavaliere
Servitore del Conte

Komissarževskij lesse con cura la traduzione di Glivenko e si accorse subito di quanto l’assenza delle due attrici Ortensia e Dejanira “impoverisse” la commedia degli aspetti più vivi e autentici della comicità goldoniana, sia a livello lessicale che di resa scenica. Ben consapevole dell’importanza editoriale e teatrale che avrebbe avuto la prima traduzione integrale russa del capolavoro goldoniano, egli lavorò con impegno, a partire dalla scelta del titolo: a *Traktirščica* preferì *Chozjajka gostinicy* sulla base della differenza, nella lingua italiana, tra *locanda* e *trattoria*.

Va notato che il dilemma della traduzione del titolo è stato ripreso anche dalla *Teatral’naja Ėnciklopedija* alla voce *Chozjajka Gostinicy*, specificando che il capolavoro di Goldoni è comparso in russo con vari titoli: *Chozjajka Gostinicy*, *Traktirščica*, *Mirandolina*, *La locandiera* (*Chozjajka Gostinicy* 1967, pp. 630-631).

Pure Komissarževskij ha abolito la dedica e “l’avviso ai lettori” di Goldoni, apportando al testo dei modesti tagli o alcune piccole aggiunte (vedi Appendice B):

GOLDONI:
3 atti
Atto I: 23 scene
Atto II: 19 scene
Atto III: 19 scene e finale

TRAD. KOMISSARŽEVSKIJ:
3 atti
Atto I: 23 scene
Atto II: 19 scene
Atto III: 19 scene e finale

Anche Komissarževskij modifica l'ambientazione della commedia goldoniana, apportando alcune semplificazioni negli atti I e II:

GOLDONI:
Atto I: sala di locanda;
camera del Cavaliere;
altra camera di locanda
Atto II: camera del Cavaliere,
con tavola apparecchiata per
il pranzo e sedie; camera del Conte
Atto III: camera di Mirandolina
con tavolino e biancheria da
stirare; camera con tre porte

TRAD. KOMISSARŽEVSKIJ:
Atto I: sala di locanda;
altra camera di locanda
Atto II: camera del Cavaliere,
con tavola apparecchiata per
il pranzo e sedie
Atto III: camera di Mirandolina
con tavolino e biancheria da
stirare; camera con tre porte



Fig. 3: *La locandiera* al Teatro Drammatico della Komissarževskaja (1909)
Mirandolina e il Marchese di Forlimpopoli (Collezione privata).

Vale la pena notare che il frontespizio del volume pubblicato a Mosca nel 1910 riporta tra parentesi, sotto il titolo *Chozjajka gostinicy*, anche *Traktirščica* e *La locandiera*. Forse, dietro a tale triplice segnalazione della commedia, si nascondeva una scelta editoriale finalizzata ad attirare l'attenzione dei lettori e a segnalare l'originalità della nuova traduzione. Dal canto suo, Komissarževskij rivela di aver più volte constatato, tra il pubblico e la stampa, un maggiore apprezzamento per il titolo *Chozjajka gostinicy*.

Nell'elenco delle *dramatis personae*, Komissarževskij utilizza gli stessi termini impiegati da Glivenko: *chozjajka gostinicy* per Mirandolina; *kavaler* per il Cavaliere di Ripafratta, *markiz* per il Marchese di Forlimpopoli, *graf* per il Conte d'Albafiorita; *sluga* per Fabrizio, il servitore del Cavaliere di Ripafratta e quello del Conte d'Albafiorita. Ortensia e Dejanira sono indicate con *komediantki* – “commedianti”.

Ortensia e Dejanira sono due attrici professioniste che hanno lasciato Pisa e sono arrivate a Firenze in calesse per un nuovo giro di recite; gli altri membri della compagnia le avrebbero raggiunte «in navicello» nel giro di qualche giorno. Alla locanda, le due donne hanno modo di riscontrare che anche Mirandolina, a suo modo, è un'artista poiché possiede ed esercita l'arte della seduzione. Lo sanno bene tutti i suoi altolocati clienti: il Marchese di Forlimpopoli dice che Mirandolina «ha un tratto nobile, che incatena», mentre il Conte d'Albafiorita dice che «è bella, parla bene, veste con pulizia, è di ottimo gusto». Lo ha capito anche il Cavaliere di Ripafratta, che la ritiene dotata di «arte, arte sopraffina» (atto I, scena 4).



Fig. 4: *La locandiera* al Teatro Drammatico della Komissarževskaja (1909) Mirandolina con Ortensia e Dejanira (Collezione privata).

Destinataria della prima traduzione integrale russa de *La locandiera* è stata la celebre attrice Vera Fëdorovna Komissarževskaja (1864-1910), la “piccola Duse” russa per antonomasia, che realizzò nel suo Teatro Drammatico di San Pietroburgo un allestimento nel 1909 insieme al fratello Fëdor, nell'imminenza dell'uscita del volume edito da Pol'za. Per l'occasione, i ruoli di Ortensia e Dejanira furono interpretati da due attori *en travesti*, lasciando comunque alla Komissarževskaja il primato della presenza femminile in scena.

Un interessante ricordo giunge dal regista Georges Pitoëff (Georgij Ivanovič Pitoev, 1884-1939), esule russo a Parigi, che a fine XIX secolo avviò uno studio della commedia goldoniana finalizzato a trovare le soluzioni sceniche più adatte a rendere il cosiddetto “spirito della locanda”:

Al tempo della mia adolescenza, in Russia la *Locandiera* era una commedia di repertorio, e la si rappresentava spesso, con tono del tutto operistico e ottocentesco, preoccupandosi soltanto del dialogo e dei caratteri, come si usava in quell'epoca in cui i problemi della *régie*, come del tutto distinti da quelli della recitazione, erano ancora di là da nascere. Ricordo anzi che da giovanetto presi parte io stesso alla recita del capolavoro goldoniano per opera di un gruppo di filodrammatici moscoviti, figurandovi nei panni di Fabrizio.

Un successivo incontro con la *Locandiera* doveva accadere qualche anno più tardi, quando, terminati i miei studi a Parigi, mi disponevo a rientrare in Russia chiamato da una nostra famosa e mirabile attrice, la Kamisargévskaja. Il fratello di lei, *régisseur* di vaglia, stava appunto allestendo a Pietrogrado un'edizione della commedia goldoniana in cui la Kamisargévskaja avrebbe sostenuto la parte di Mirandolina. L'allestimento era curatissimo, tutto dettagli e minuzie settecentesche. Ma quando la grande attrice (che poco s'era fatta viva alle altre prove) assistè alla *generale*, n'ebbe un'impressione sconcertante: nel diligente apparecchio scenico le battute del lavoro suonavano fredde e inefficaci, e la commedia invece di suscitare un'arguta letizia, generava un gran senso di noia.

Giunti, come si era, alla prova generale, non si poté ovviare a nulla; ma a mutar faccia violentemente all'interpretazione, pensò col suo magnifico intuito scenico la Kamisargévskaja, la sera stessa della prima recita. Di punto in bianco cominciò ad improvvisare un nuovo tono: si accese, colorì pittorescamente i gesti e la voce, giunse perfino a sposare a scena aperta le suppellettili, e trascinandosi dietro gli attori entusiasti, imboccò lì per lì una *Locandiera* mossa e festosa, che ricordava alquanto la Commedia dell'Arte, ma era in ogni modo riuscitissima (Pitoëff 1932, p. 14).



Fig. 5: *La locandiera* al Teatro Drammatico della Komissarževskaja (1909). Da sinistra: il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta, Mirandolina, Fabrizio, il Conte d'Albafiorita (Collezione privata).

Nel 1911 Vladimir Maksimovič Friče (1870-1929) – compilatore della voce relativa a Goldoni per il dizionario enciclopedico *Granat* (Friče 1912, pp. 379-383) – donò al noto goldonista Edgardo Maddalena (1867-1929) la traduzione di Komissarževskij, con la seguente lettera di accompagnamento autografa (Friče-Maddalena 1911):

Egregio Signore,

mi permetto d'inviarle una traduzione più recente della *Locandiera*. Il traduttore F. Komissarshewskij è un parente (se non m'inganno il fratello) della signora Komissarshewskaja, una delle nostre più eminenti attrici, la quale creò in Russia la parte della *Mirandolina*. S'ella s'interessa di questa attrice – fu una *Mirandolina* veramente simpatica, gaia e brillante – mi permetterò di mandarle una *photografia*. (La Komissarshewskaja morì l'anno passato).

Esistono ancora due commedie di Goldoni nella traduzione russa: 1) *Il ventaglio* e 2) *La bottega del caffè*. La prima appartiene al s. P. Boborykin, un de' nostri fecondissimi romanzieri e comparì in una rivista letteraria. *La bottega del caffè* fu tradotta dal celebre commediografo Ostrowskij e si trova nelle opere complete di questo autore.

Domani mi recherò alla Biblioteca Teatrale e cercherò di procurarmi queste due traduzioni.

Un de' miei amici, il s. Roshdeswentskij ha tradotto – molti anni fa il *Vero amico*, ma non ha potuto fin ad ora trovare un editore. Lo stesso s. Roshdeswentskij ha tradotto anche la commedia di Ferrari *Goldoni e le sue 16 commedie nuove*, la traduzione di questa commedia apparì nel 1900.

Farò delle ricerche sulle commedie goldoniane, che esistono nelle altre lingue slave. Sarò ben contento di poter esserle utile in qualche cosa.

Con rispetto e saluti

W. Fritsche

Tra i più noti drammaturghi russi che si sono confrontati con il teatro goldoniano, Friče segnala Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886) e Pëtr Dmitrievič Boborykin (1836-1921), che tradussero rispettivamente *La bottega del caffè* (in prosa, uscita a San Pietroburgo nel 1872) e *Il ventaglio* (pubblicato dalla rivista *Izjaščnaja Literatura* nel 1884), incrementando l'interesse del pubblico nei confronti del grande commediografo veneziano (Dzjuba 1959, p. 45 e p. 49).

Friče inviò a Maddalena anche un saggio pubblicato nel 1913 dalla rivista *Golos Minuvšego* (Friče 1913, pp. 5-44), con questa dedica autografa: «Al Sign. E. Maddalena con saluti cordiali un goldonista russo!». Carlo Fasola, direttore della *Rivista di Letteratura Tedesca*, con l'aiuto della moglie ne preparò un riassunto italiano commentato, oggi consultabile alla Biblioteca di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni di Venezia (Fasola-Maddalena s.d.).

Nel 1914 Friče dedicò anche al grande commediografo un articolo per *Russkoe Slovo* che riassumeva una sua precedente conferenza tenuta presso un circolo letterario (Friče 1914), e lo menzionò in una monografia sulla letteratura dell'Europa Occidentale pubblicata nel 1922 (Friče 1922, pp. 86-88). Inoltre inviò a Maddalena il piano di una monografia dedicata a Goldoni nella Venezia del XVIII secolo (Friče-Maddalena s.d./a), e un paio di fotografie della Komissarževskaja definendola «l'ottima Mirandolina russa» (Friče-Maddalena s.d./b).

Friče teneva particolarmente a segnalare al collega italiano il talento della Komissarževskaja nell'allestimento de *La locandiera* (Friče-Maddalena s.d./c):

Egregio Signor Professore,

mi perdoni il mio lungo tacere. Sono stato ammalato. Ora sto benissimo. La ringrazio con tutto il mio cuore delle *note* all'edizione di Venezia, saranno utilissime per me, principalmente il saggio sul Molière.

Le mando due ritratti della *Komissarshewskaja*. Mi dispiace assaissimo che non abbia potuto trovare dei più belli e specialmente l'attrice nella parte della *Mirandolina*. Forse nel suo Museo Goldoniano nondimeno c'è un piccolo luogo per la signora russa, la quale tante volte faceva rinascere in Russia l'arguta eroina della commedia democratica del gran veneziano.

La malattia m'ha fin ad ora impedito di procurarmi le due traduzioni promesse. Ora io può lasciar la stanza e tenterò di provvedermene.

Già due volte ho letto, che il s. Ortolani prepara un libro sul Settecento, per la prima volta nella prefazione di G. Mazzoni alle *Memorie* di Goldoni, e oggi nel suo saggio sul *Molière*. Questo libro non è ancora uscito fuori? L'aspetto con gran impazienza.

Accolga la mia profonda riconoscenza

W. Fritsche



Fig. 6: Francobollo dedicato a Vera Komissarževskaja (URSS, 1960 – Collezione privata).

Una nuova traduzione integrale russa della commedia goldoniana fu realizzata nel 1914 da Vladimir Aleksandrovič Nelidov (1869-1926), intitolata *Chozjajka gostinicy* (3 atti, 56 pag. a stampa). Era stata appositamente preparata per l'allestimento al Teatro d'Arte di Mosca nella stagione 1913/14 (Dzjuba 1959, p. 47), e fu significativa anche per l'attività di scenografo di Aleksandr Benois (Benua 1870-1960):

L'idea principale di Benua era dichiarata sin dal titolo che il testo goldoniano aveva assunto nell'apposita nuova traduzione di V. Nelidov: il più letterale e

tradizionale *Traktirščica* si era trasformato in *Chozjajka gostinicy* (“La padrona dell'albergo”). Lo stesso Benua spiegava questo cambiamento come segue: “La parola *traktirščica* non si addice più, perché ormai trasmette subito l'odore dei cavoli e fa venire in mente le cimici. Io invece voglio rappresentare un albergo lindo ed accogliente per avventori di nobile lignaggio” (Bušueva 1993/b, p. 30).

La storia degli allestimenti russi de *La locandiera* merita però un capitolo a parte relativo allo stile recitativo e ai problemi scenici delle attrici che, a partire da Marija Savina e Vera Komissarževskaja, si sono confrontate con il ruolo di Mirandolina. Con particolare attenzione al Teatro d'Arte di Mosca (Ferrone 2011, p. 144-146), considerando le interpretazioni di Ol'ga Leonardovna Knipper-Čechova (1868-1959) nel 1898, di Ol'ga Vladimirovna Gzovskaja (1883-1962) nel 1914 e di Ol'ga Ivanovna Pyžova (1894-1972) nella *tournée* a Parigi e negli Stati Uniti nel 1923-24. Queste tre attrici hanno lavorato con Stanislavskij nel ruolo del Cavaliere di Ripafratta, e il loro contributo costituisce un'ulteriore analisi dei viaggi di Mirandolina nel mondo e della fortuna russa di quella che Goldoni definì «la più morale, la più utile, la più istruttiva» (Goldoni 2007, p. 123) delle sue commedie.



Fig. 7: La camera del Cavaliere di Ripafratta. Bozzetto di Benois per *La locandiera* al Teatro d'Arte di Mosca (1914) (Collezione privata).

APPENDICE A: Goldoni e Glivenko (1894)

Testi di riferimento: Goldoni 2007 e *Traktirščica* 1894

-Atto I, scena 1

Goldoni: 28 battute

Trad. Glivenko: 27 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko abolisce la battuta goldoniana finale del Conte d'Albafiorita, che definisce «spiantato», «povero» e «superbo» il Marchese di Forlimpopoli

-Atto I, scena 2

Goldoni: 24 battute

Trad. Glivenko: 24 battute

Dramatis personae Goldoni: Fabrizio, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: Fabrizio, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

-Atto I, scena 3

Goldoni: 10 battute

Trad. Glivenko: 10 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

-Atto I, scena 4

Goldoni: 38 battute

Trad. Glivenko: 38 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e il Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko ignora la didascalia goldoniana nella quale si specifica che il Cavaliere di Ripafratta è uscito dalla sua stanza

-Atto I, scena 5

Goldoni: 32 battute

Trad. Glivenko: 32 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

-Atto I, scena 6

Goldoni: 6 battute

Trad. Glivenko: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e Mirandolina

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e Mirandolina

Note: Glivenko segnala in didascalia l'assenza del Cavaliere di Ripafratta

-Atto I, scena 7

Goldoni: 6 battute

Trad. Glivenko: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, Mirandolina e Fabrizio

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, Mirandolina e Fabrizio

-Atto I, scena 8

Goldoni: 23 battute

Trad. Glivenko: 23 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e Mirandolina

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli e Mirandolina

Note: Glivenko segnala in didascalia l'assenza del Conte d'Albafiorita

-Atto I, scena 9

Goldoni: monologo di Mirandolina

Trad. Glivenko: monologo di Mirandolina

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina sola

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina sola

-Atto I, scena 10

Goldoni: 23 battute

Trad. Glivenko: 23 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e Fabrizio

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e Fabrizio

-Atto I, scena 11

Goldoni: 2 battute e lettura della lettera indirizzata al Cavaliere di Ripafratta

Trad. Glivenko: 2 battute e lettura della lettera indirizzata al Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e un servitore dell'albergo

Note: Glivenko ignora la didascalia goldoniana nella quale si specifica che la scena si svolge nella camera del Cavaliere: la menziona implicitamente segnalando l'ingresso del Cavaliere di Ripafratta e del suo servitore da una porta diversa

-Atto I, scena 12

Goldoni: 11 battute

Trad. Glivenko: 11 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il Marchese di Forlimpopoli

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e il Marchese di Forlimpopoli

-Atto I, scena 13

Goldoni: 24 battute

Trad. Glivenko: 24 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e un servitore dell'albergo

-Atto I, scena 14

Goldoni: monologo del Cavaliere di Ripafratta

Trad. Glivenko: monologo del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta solo

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta solo

-Atto I, scena 15

Goldoni: 75 battute

Trad. Glivenko: 71 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Note: Glivenko abolisce la didascalia goldoniana in cui si fa riferimento al tavolino su cui appoggiare la biancheria, e quella in cui si segnala l'avvicinarsi di Mirandolina al Cavaliere. Inoltre modifica la didascalia goldoniana che vede Mirandolina andare a posare la biancheria, sottolineando la sua veloce uscita di scena. Accorpa le due battute goldoniane di Mirandolina che, dopo essere rientrata nella camera del Cavaliere senza la biancheria, gli chiede che cosa desidera per pranzo. Inoltre abolisce la battuta goldoniana del Cavaliere relativa ai «gonzi» che credono alle donne e cascano ai loro piedi, e lo scambio di battute goldoniane in cui Mirandolina gli chiede se è sposato, ed egli risponde negativamente

-Atto II, scena 1

Goldoni: 15 battute

Trad. Glivenko: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: Fabrizio e il servitore del Cavaliere

Note: Glivenko segnala in didascalia che, durante l'intermezzo musicale, il servitore del Cavaliere ha apparecchiato la tavola. Sempre in didascalia, precisa che all'inizio dell'atto II Fabrizio ha preparato le sedie. Inoltre traduce soltanto le battute goldoniane tra il servitore del Cavaliere e Fabrizio che fanno parte della scena 1, e abolisce un commento di quest'ultimo sulla scarsa predilezione delle donne da parte del nobile

-Atto II, scena 2

Goldoni: 8 battute

Trad. Glivenko: 9 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Glivenko traduce soltanto le battute goldoniane tra il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore che fanno parte della scena 1

-Atto II, scena 3

Goldoni: 19 battute

Trad. Glivenko: 8 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e un servitore dell'albergo

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane tra il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore che costituiscono la scena 2

-Atto II, scena 4

Goldoni: 101 battute

Trad. Glivenko: 16 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane tra il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore che costituiscono la scena 3. Abolisce la didascalia goldoniana nella quale si segnala che il servitore esce per andare a prendere da bere per il nobile e accorpa le due battute goldoniane del Cavaliere che, mangiando, chiede notizie del Conte. Abolisce anche lo scambio di battute goldoniane tra il Cavaliere che ordina un nuovo piatto in tavola e il suo servitore che gli ubbidisce prontamente. Infine, mantiene le battute goldoniane nelle quali si rimanda all'arrivo alla locanda di due dame che, con gran biasimo del Cavaliere, sono state prontamente invitate a pranzo dal Conte: in questo modo Glivenko rimanda alle figure goldoniane – assenti nella sua traduzione – di Ortensia e Dejanira, le due commedianti che si fingono nobildonne nella locanda di Mirandolina

-Atto II, scena 5

Goldoni: 13 battute

Trad. Glivenko: 90 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e Mirandolina

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta, il suo servitore e Mirandolina

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane tra il Cavaliere di Ripafratta, il suo servitore e Mirandolina che fanno parte della scena 4, a eccezione dello scambio iniziale di battute tra il Cavaliere e il suo servitore in cui quest'ultimo si dichiara pronto a ricevere i comandi del padrone. Abolisce lo scambio di battute goldoniane tra il Cavaliere e Mirandolina, che gli si rivolge sospirando e ne suscita l'irritazione, e sostituisce la battuta goldoniana del nobile: «Se volete, siete padrona» con una semplice offerta di vino. Sostituisce la battuta goldoniana di Mirandolina: «Beverò le sue bellezze» con una breve riflessione sul quel che sta pensando di lei il Cavaliere, e abolisce la relativa didascalia. Accorpa le battute goldoniane del Cavaliere che offre il pane a Mirandolina e la invita a sedersi a tavola. Abolisce la battuta goldoniana del servitore del Cavaliere: «Il mio padrone vuol morire: non ha mai fatto altrettanto» e la relativa didascalia. Abolisce lo scambio di battute goldoniane tra il Cavaliere che ordina delle uova e il suo servitore, che gli domanda in che modo preferisce che siano cucinate. Abolisce infine la battuta goldoniana di Mirandolina: «Tocchi. Che vivano i buoni amici» e quella del Cavaliere: «Evviva...», pronunciate facendo toccare i rispettivi bicchieri colmi di vino

-Atto II, scena 6

Goldoni: 82 battute

Trad. Glivenko: 13 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane tra Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli e il Cavaliere di Ripafratta che costituiscono la scena 5

-Atto II, scena 7

Goldoni: 4 battute

Trad. Glivenko: 121 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e un servitore dell'albergo

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane tra Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore sul vino di Cipro che fanno parte della scena 6. Poi inserisce lo scambio di battute goldoniane della scena 5 tra Mirandolina e il Cavaliere che assaggia una gustosa pietanza da lei cucinata, beve del vino di Borgogna e la invita a sedere a tavola, ma si ripromette di partire per Livorno. Infine inserisce le battute goldoniane dell'atto I, scena 21 relative al dono del fazzoletto inglese a Mirandolina da parte del Marchese di Forlimpopoli

-Atto II, scena 8

Goldoni: 18 battute con brindisi

Trad. Glivenko: 23 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko inserisce le battute goldoniane dell'atto I, scena 22 relative al dono del gioiello di diamanti a Mirandolina da parte del Conte d'Albafiorita

-Atto II, scena 9

Goldoni: 3 battute

Trad. Glivenko: 19 battute con brindisi

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Note: Glivenko inserisce le battute goldoniane del brindisi tra il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina che fanno parte della scena 8

-Atto II, scena 10

Goldoni: 49 battute

Trad. Glivenko: 9 battute

Dramatis personae Goldoni: il Conte d'Albafiorita, Ortensia e Dejanira

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e un servitore dell'albergo

Note: Glivenko unisce alle battute goldoniane che costituiscono la scena 9 alcune delle battute goldoniane relative alla preparazione del suo conto che fanno parte della scena 14

-Atto II, scena 11

Goldoni: 23 battute

Trad. Glivenko: 15 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira, il Conte d'Albafiorita e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e Fabrizio

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 15

-Atto II, scena 12

Goldoni: 23 battute

Trad. Glivenko: 25 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira, il Conte d'Albafiorita e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Note: Glivenko unisce alla traduzione di parte del monologo del Cavaliere di Ripafratta che costituisce la scena 16 quella delle battute goldoniane che costituiscono la scena 17

-Atto II, scena 13

Goldoni: 58 battute

Trad. Glivenko: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e un servitore dell'albergo

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 18

-Atto II, scena 14

Goldoni: 13 battute

Trad. Glivenko: 13 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 19, a eccezione di quella di Mirandolina con la quale si conclude l'atto II

-Atto III, scena 1

Goldoni: 18 battute

Trad. Glivenko: 18 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e Fabrizio

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e Fabrizio

-Atto III, scena 2

Goldoni: 28 battute

Trad. Glivenko: 28 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

-Atto III, scena 3

Goldoni: 19 battute

Trad. Glivenko: 19 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e Fabrizio

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e Fabrizio

Note: Glivenko non traduce nella battuta goldoniana finale di Mirandolina le considerazioni relative al comportamento delle donne

-Atto III, scena 4

Goldoni: 40 battute

Trad. Glivenko: 40 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta

-Atto III, scena 5

Goldoni: 15 battute

Trad. Glivenko: 13 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e Fabrizio

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e Fabrizio

Note: Glivenko non traduce lo scambio di battute goldoniane tra Fabrizio e Mirandolina in cui l'uno dice di non avere niente, ma l'altra gli domanda con insistenza se si stente male

-Atto III, scena 6

Goldoni: 56 battute

Trad. Glivenko: 56 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko non traduce nella battuta goldoniana finale di Mirandolina le imprecazioni «crepa» e «schiatta» rivolte contro il Cavaliere di Ripafratta

-Atto III, scena 7

Goldoni: monologo del Cavaliere di Ripafratta

Trad. Glivenko: monologo del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta solo

Dramatis personae trad. Glivenko: Cavaliere di Ripafratta

-Atto III, scena 8

Goldoni: 26 battute

Trad. Glivenko: 22 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il Marchese di Forlimpopoli

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta e il Marchese di Forlimpopoli

Note: Glivenko non traduce lo scambio di battute goldoniane tra il Marchese di Forlimpopoli e il Cavaliere di Ripafratta in cui l'uno chiede soddisfazione e l'altro risponde spavaldo di non avere soggezione, e quello in cui il Cavaliere manda al diavolo il Marchese, che a sua volta gli ribadisce che è inutile nascondere il suo innamoramento per Mirandolina

-Atto III, scena 9

Goldoni: monologo del Marchese di Forlimpopoli

Trad. Glivenko: 24 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli solo

Dramatis personae trad. Glivenko: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita
Note: Glivenko unisce alla traduzione della frase iniziale del monologo goldoniano del Marchese di Forlimpopoli quella delle battute goldoniane tra questi e il Conte d'Albafiorita che fanno parte della scena 12

-Atto III, scena 10

Goldoni: 43 battute

Trad. Glivenko: monologo di Mirandolina

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e Dejanira

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina sola

Note: Glivenko traduce il monologo goldoniano di Mirandolina che costituisce la scena 13, ma non specifica che l'azione si svolge in una stanza con tre porte

-Atto III, scena 11

Goldoni: 14 battute

Trad. Glivenko: 21 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko precisa in didascalia che il Cavaliere di Ripafratta si presenta bussando alla porta, senza specificare che l'azione si svolge in una stanza con tre porte. Inoltre traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 14, a eccezione dello scambio di battute tra il Cavaliere e Mirandolina, in cui il nobile chiede come mai non gli si apre la porta, ed ella risponde che stanno arrivando dei forestieri alla locanda

-Atto III, scena 12

Goldoni: 52 battute

Trad. Glivenko: 13 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko precisa in didascalia che il Cavaliere di Ripafratta continua a bussare alla porta, senza specificare che l'azione si svolge in una stanza con tre porte. Inoltre traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 15

-Atto III, scena 13

Goldoni: monologo di Mirandolina

Trad. Glivenko: 28 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina sola

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko precisa in didascalia che il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita arrivano dalla porta di mezzo: in questo modo risulta implicito che l'azione si svolge in una stanza con tre porte. Inoltre traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 16, a eccezione di quelle in cui il Marchese parla tra sé, e di quelle in cui Fabrizio dice di essere meravigliato per il comportamento del Cavaliere e, arrabbiato, cerca di parlargli. Abolisce la traduzione del goldoniano «giuro al cielo», e poi quella dell'aggettivo goldoniano «scellerata» che il Cavaliere usa per Mirandolina

-Atto III, scena 14

Goldoni: 23 battute

Trad. Glivenko: 49 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 17, a eccezione dello scambio di cinque battute goldoniane tra il Cavaliere, il Marchese e il Conte sulla sfida a duello

-Atto III, scena 15

Goldoni: 13 battute

Trad. Glivenko: 43 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 18, a eccezione di quelle tra Mirandolina e il Cavaliere di Ripafratta in cui si nega l'effettivo innamoramento del nobile

-Atto III, scena 16

Goldoni: 32 battute

Trad. Glivenko: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Glivenko specifica in didascalia l'assenza del Cavaliere di Ripafratta e traduce le battute goldoniane che costituiscono la scena 19

-Atto III, scena 17

Goldoni: 54 battute

Trad. Glivenko: 26 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Glivenko: Mirandolina, Fabrizio, il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Note: Glivenko traduce le battute goldoniane della scena finale, a eccezione del commiato tra Mirandolina e il servitore del Cavaliere di Ripafratta, e del dialogo tra la donna e il Marchese di Forlimpopoli relativo alla bocchetta d'oro. Aggiunge quindi in didascalia che Mirandolina prende la mano di Fabrizio nel momento in cui annuncia ai presenti che questi diventerà suo marito

APPENDICE B: Goldoni e Komissarževskij (1910)

Testi di riferimento: Goldoni 2007 e *Chozjajka gostinicy* 1910

-Atto I, scena 2

Goldoni: 24 battute

Trad. Komissarževskij: 24 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e Fabrizio

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita e Fabrizio

Note: Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si indica che il Conte d'Albafiorita sta parlando a Fabrizio

-Atto I, scena 5

Goldoni: 32 battute

Trad. Komissarževskij: 32 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita, il Cavaliere di Ripafratta e Mirandolina

Note: Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si indica che il Cavaliere di Ripafratta pensa tra sé che il Conte d'Albafiorita sta commettendo una pazzia regalando gli orecchini di diamanti a Mirandolina: in tal modo, l'attore russo avrebbe dovuto recitare questa battuta ad alta voce rivolgendosi alla donna e ai nobili che sono in scena. Inoltre aggiunge una didascalia per segnalare che Mirandolina lascia la stanza dopo aver accettato il dono, parlando ad alta voce

-Atto I, scena 11

Goldoni: 2 battute e lettura della lettera indirizzata al Cavaliere di Ripafratta

Trad. Komissarževskij: 2 battute e lettura della lettera indirizzata al Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e un servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Cavaliere di Ripafratta e un servitore

Note: Komissarževskij ignora la didascalia goldoniana nella quale si specifica che la scena si svolge nella camera del Cavaliere

-Atto I, scena 17

Goldoni: 8 battute

Trad. Komissarževskij: 8 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira e Fabrizio

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Ortensia, Dejanira e Fabrizio

Note: Komissarževskij aggiunge due didascalie: una per segnalare che Ortensia deve dire a bassa voce a Dejanira di assecondare il lazzo con Fabrizio, e l'altra per segnalare che ella torna a rivolgersi a quest'ultimo ad alta voce

-Atto I, scena 19

Goldoni: 26 battute

Trad. Komissarževskij: 25 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira e Fabrizio

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Ortensia, Dejanira e Fabrizio

Note: Komissarževskij cambia la didascalia goldoniana in cui Dejanira dice tra sé che Ortensia sa fare benissimo la parte della nobildonna, segnalando che tale considerazione è da esprimere a bassa voce. Abolisce la battuta goldoniana di Dejanira: «Ora viene il buono», pronunciata mentre Fabrizio si accinge ad annotare i loro nomi nel registro degli ospiti della locanda. Aggiunge poi una didascalia per segnalare che Fabrizio manifesta a bassa voce il suo stupore nell'apprendere le origini siciliane di Ortensia

-Atto I, scena 20

Goldoni: 50 battute

Trad. Komissarževskij: 49 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira e Mirandolina

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Ortensia, Dejanira e Mirandolina

Note: Komissarževskij accorpa la battuta goldoniana di Ortensia: «Il Barone mio marito...», e la didascalia goldoniana «ride forte» per Dejanira. Toglie la didascalia goldoniana nella quale si segnala che Mirandolina si rivolge a Dejanira chiedendole come mai sta ridendo

-Atto I, scena 21

Goldoni: 64 battute

Trad. Komissarževskij: 63 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira, Mirandolina e il Marchese di Forlimpopoli

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Ortensia, Dejanira, Mirandolina e il Marchese di Forlimpopoli

Note: l'edizione russa ha un errore di stampa nella numerazione della scena, che è presentata con il numero 20 al posto del 21. Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si specifica che il Marchese di Forlimpopoli si rivolge a Ortensia dicendo di aver donato un fazzoletto inglese a Mirandolina. Abolisce inoltre la battuta goldoniana: «Tutte alla vita; ma non ce n'è uno per la rabbia», e la didascalia goldoniana che segnala che Mirandolina sta parlando tra sé

-Atto II, scena 3

Goldoni: 19 battute

Trad. Komissarževskij: 18 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Komissarževskij accorpa due battute goldoniane del Cavaliere di Ripafratta che, a tavola, chiede notizie del Conte

-Atto II, scena 4

Goldoni: 101 battute

Trad. Komissarževskij: 100 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per indicare che il Cavaliere di Ripafratta ordina al suo servitore di togliere il piatto dalle mani di Mirandolina. Aggiunge una didascalia per indicare che il Cavaliere dice a bassa voce: «Eh galeotta!» a Mirandolina. Accorpa due battute goldoniane del Cavaliere che offre a

Mirandolina del pane e la invita a sedere a tavola. Aggiunge una didascalia per indicare che il servitore del Cavaliere constata a bassa voce che il padrone non ha mai riservato un trattamento simile a nessuno. Toglie quindi la didascalia goldoniana che segnala che il servitore del Cavaliere constata tra sé che il suo padrone si sta arrabbiando: in tal modo, l'attore russo avrebbe dovuto recitare questa battuta ad alta voce

-Atto II, scena 6

Goldoni: 82 battute

Trad. Komissarževskij: 82 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, il Marchese di Forlimpopoli, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per indicare che il Marchese di Forlimpopoli si rivolge a Mirandolina chiedendo se il Cavaliere di Ripafratta ha visto il fazzoletto inglese che ha ricevuto in dono

-Atto II, scena 8

Goldoni: 18 battute con brindisi

Trad. Komissarževskij: 18 battute con brindisi

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Komissarževskij toglie la didascalia goldoniana in cui si specifica che Mirandolina, chiedendo scusa, sta per andarsene

-Atto II, scena 10

Goldoni: 49 battute

Trad. Komissarževskij: 48 battute

Dramatis personae Goldoni: il Conte d'Albafiorita, Ortensia e Dejanira

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Conte d'Albafiorita, Ortensia e Dejanira

Note: Komissarževskij abolisce la battuta del Conte d'Albafiorita: «Ma io, tant'è, sono impegnato; le voglio bene, e non la vo' disgustare», circa i suoi sentimenti per Mirandolina

-Atto II, scena 11

Goldoni: 23 battute

Trad. Komissarževskij: 23 battute

Dramatis personae Goldoni: Ortensia, Dejanira, il Conte d'Albafiorita e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Ortensia, Dejanira, il Conte d'Albafiorita e il suo servitore

Note: Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si specifica che Dejanira chiede se il Cavaliere di Ripafratta è generoso, cominciando a ritirarsi dalla scena. Abolisce la didascalia goldoniana nella quale si specifica che Dejanira si ritira dalla scena, e ne aggiunge una precisando che si mette a parlare rivolgendosi a Ortensia. Abolisce anche la didascalia goldoniana nella quale si specifica che Ortensia si ritira dalla scena, e ne aggiunge una in cui precisa che le due attrici si appartano in un angolo

-Atto II, scena 18

Goldoni: 6 battute

Trad. Komissarževskij: 6 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta e il suo servitore

Note: Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si specifica che il Cavaliere di Ripafratta si rivolge al suo servitore con tono irato

-Atto II, scena 19

Goldoni: 14 battute

Trad. Komissarževskij: 14 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli, il Conte d'Albafiorita

Note: Komissarževskij non attribuisce la didascalia goldoniana: «Va smanando» al Cavaliere di Ripafratta, ma al Marchese di Forlimpopoli

-Atto III, scena 2

Goldoni: 28 battute

Trad. Komissarževskij: 28 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Note: Komissarževskij abolisce la didascalia goldoniana nella quale si precisa che Mirandolina sta ridendo

-Atto III, scena 11

Goldoni: 14 battute

Trad. Komissarževskij: 14 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Marchese di Forlimpopoli e il servitore del Cavaliere di Ripafratta

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per segnare che la battuta del Marchese di Forlimpopoli: «Ma come lasciar così una boccetta d'oro?», va recitata ad alta voce

-Atto III, scena 12

Goldoni: 52 battute

Trad. Komissarževskij: 52 battute

Dramatis personae Goldoni: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per segnare che la battuta del Marchese di Forlimpopoli: «Come lo avete saputo?», va recitata ad alta voce. Inoltre aggiunge una didascalia per indicare che questi si sta rivolgendo al Conte d'Albafiorita

-Atto III, scena 14

Goldoni: 23 battute

Trad. Komissarževskij: 23 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, Fabrizio e il Cavaliere di Ripafratta

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per segnare che la battuta di Mirandolina: «Che comanda, signor Cavaliere?», va recitata ad alta voce

-Atto III, scena 16

Goldoni: 32 battute

Trad. Komissarževskij: 31 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Komissarževskij abolisce la battuta del Marchese di Forlimpopoli: «Se vedo niente, me la colgo»

-Atto III, scena 17

Goldoni: 54 battute

Trad. Komissarževskij: 54 battute

Dramatis personae Goldoni: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Komissarževskij: il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per segnare che la battuta del Conte d'Albafiorita: «Signor Cavaliere, non conviene ridersi delle altrui debolezze, quando si ha un cuore fragile come il vostro», va recitata ad alta voce

-Atto III, scena 18

Goldoni: 45 battute

Trad. Komissarževskij: 45 battute

Dramatis personae Goldoni: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Dramatis personae trad. Komissarževskij: Mirandolina, Fabrizio, il Cavaliere di Ripafratta, il Marchese di Forlimpopoli e il Conte d'Albafiorita

Note: Komissarževskij aggiunge una didascalia per segnare che la battuta del Conte d'Albafiorita: «Sì, sposatevi, e vi prometto trecento scudi», va recitata ad alta voce

L'autrice

Maria Pia Pagani è una studiosa dell'Università di Pavia, autrice di monografie e parecchi saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i "folli in Cristo" della tradizione bizantino-slava, i rapporti teatrali italo-russi e l'emigrazione artistica russa, la figura e l'arte di Eleonora Duse. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, ha partecipato a molti convegni internazionali e ha al suo attivo docenze per i corsi di laurea magistrale degli atenei di Pavia, Parma, Venezia. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Giovani Ricercatori in ricordo di Maria Corti (2003), il Premio Cesare Angelini (2004), il Premio "Foyer des Artistes" (2006) per gli studi e le traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale. È la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Cikinovskij.

Web: pagina personale in <http://www.academia.edu/>
e-mail: paganimariapia@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Amfiteatroff, A 1928, 'Goldoni e la commedia russa', in *Rivista d'Italia*, XXXI, fasc. VI, pp. 169-178 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Estratto con dedica autografa dell'Autore a Edgardo Maddalena].

Anonimo 1893, 'Teatral'nyj kur'er. Aleksandrinskij teatr', in *Peterburgskij Listok*, 05/04/1893.

Anonimo 1909/a, 'Chozjajka gostinicy. (Teatr Komissarževskoj)', in *Teatr*, n. 478, p. 14.

Anonimo 1909/b, 'Chozjajka gostinicy'. (Teatr Komissarževskoj)', in *Teatr*, n. 479, p. 7.

Blok, A 1987, 'Il teatro drammatico di V. F. Komissarževskaja. Lettera da Pietroburgo del 1906' (trad. e postilla al testo blokiano di M. Lenzi), in *Baubo*, n. 2-3, pp. 39-43.

Borovsky, V 2001, *A Triptych from the Russian Theatre: an Artistic Biography of the Komissarzhevsky Family*, Iowa City, University of Iowa Press.

Bušueva, S K 1992, 'Il «grande attore» italiano in Russia' (trad. di M. Lenzi), in *Baubo*, n. 12, pp. 2-13.

Bušueva, S K 1993/a, *Gol'doni v Rossii. Komedii Gol'doni na scene russkich dramatičeskich teatrov*, RIII, Sankt-Peterburg.

Bušueva, S K 1993/b, 'La locandiera al Teatro d'Arte di Mosca' (trad. di M. Lenzi), in *Il Castello di Elsinore*, VI, n. 17, pp. 29-43.

Cavallini, G 2007, 'Per uno studio dell'ars loquendi di Mirandolina protagonista della Locandiera', in Crotti I (a cura di), *Carlo Goldoni in Europa*, numero monografico della *Rivista di Letteratura Italiana*, XXV, n. 1, pp. 47-56.

Chlodovskij, R I 1976, *Carlo Goldoni sulla scena russa* (trad. di E. Bedini Kamarskaja), in Atti del Colloquio italo-sovietico *Goldoni nel teatro russo, Čechov nel teatro italiano* (Roma, 24-25 ottobre 1974), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 39-68.

Chozjajka Gostinicy 1967, ad vocem, in *Teatral'naja Ėnciklopedija*, vol. 5, Sovetskaja Ėnciklopedija, Moskva, coll. 630-631.

Dzjuba, T V 1959 (a cura di), *Karlo Gol'doni. Bio-bibliografičeskij ukazatel'*, Vsesojuznaja Knižnaja Palata, Moskva.

Ferrone, S 2011, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia.

Friče, V M 1912, *Gol'doni K.*, ad vocem, in *Ėnciklopedičeskij slovar' tovariščestva Granat'*, vol. XV, Moskva, pp. 379-383 [rist. anast. Vasanta, Moskva, 1996].

Friče, M V 1913, K. 'Gol'doni. (Obščestvennoe značenje ego komedij)', in *Golos Minuvšego*, n. 4, pp. 5-44 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 81, pp. 255-294, con dedica autografa dell'Autore a Edgardo Maddalena].

Friče, V M 1914, 'Gol'doni i ego vremja', in *Russkoe Slovo*, 04/03/1914.

Friče, V M 1922, *Očerki razvitija zapadnoevropejskoj literatury*, Gosizdat, Moskva.

Gavrilovich, D 2011, *Vera Fëdorovna Komissarževskaja: una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1889 al 1906*, Universitalia, Roma.

Gentile, A 1940, 'La fortuna di Carlo Goldoni fuori d'Italia nelle ricerche di Edgardo Maddalena', in *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, XCIX, pp. 357-375.

Gentile, A 1957, 'La fama internazionale di Carlo Goldoni (dallo schedario di Edgardo Maddalena)', in *La Porta Orientale*, n. 9-10, pp. 341-352.

Givelegov, A K 1953, 'Goldoni e le sue commedie' (trad. di A. Carpitella), in *Rassegna sovietica*, IV, n. 9, pp. 9-32.

Gol'doni, K 1894, 'Traktirščica (La locandiera)'. Komedija v trech dejstvijach. Perevod I. Glivenko, in *Artist*, n. 2647, 10/05/1894 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Collocazione 26 A 4].

Gol'doni, K 1910, *Chozjajka gostinicy. (Traktirščica). (La locandiera)*. Komedija v 3-ch dejstvijach. Perevod s ital'janskago F. Komissarževskogo, Pol'za, Moskva 1910 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Collocazione 26 F 24].

Goldoni, C 2007, *La locandiera*, a cura di Mamone S e Megale T, Marsilio, Venezia.

Gorochova, R M 1967, *Dramaturgija Gol'doni v Rossii XVIII veka*, in *Èpoch prosveščeniya. Iz istorii meždunarodnyh svjazej russkoj literatury*, Nauka, Leningrad, pp. 307-352.

Gorochova, R M 1970, 'La fortuna di Goldoni in Russia nel secolo XVIII' (trad. di C. Lasorsa), in *Studi Goldoniani*, a cura di Mangini N, Quaderno n. 2, pp. 90-115.

Jablonovskij, S V 1909, 'Gastroli V. F. Komissarževskoj. "Chozjajka taverny" ', in *Russkoe Slovo*, 17/09/1909.

Lenzi, M 1993, *L'istrione iperboreo: le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa.

Lenzi, M 2004, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino.

Lo Gatto, E 1932, 'I cent'anni del Teatro Aleksandrinskij', in *Scenario*, I, n. 10, pp. 23-29.

Lo Gatto, E 1993, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Sansoni, Firenze.

L'vov, L 1909, 'Spektakli V. F. Komissarževskoj', in *Rampa i Žizn'*, 20/09/1909.

Maddalena, E 1907, 'La fortuna della "Locandiera" fuori d'Italia', in *Rivista d'Italia*, X, fasc. XI, pp. 716-753.

Mangini, N 1961, *Bibliografia goldoniana (1908-1957)*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma.

Megale, T 2008, *Mirandolina e le sue interpreti: attrici italiane per "La locandiera" di Goldoni*, Bulzoni, Roma.

Mioni, A 1934, 'Su di una moderna interpretazione di Goldoni in Russia', in *L'Europa Orientale*, XIV, fasc. VII-X, pp. 507-515.

Molodcova, M M 2007 (a cura di), *Karlo Gol'doni 300 let: materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii* (Sankt Peterburg, 26-27 aprilja 2007 goda), Akademija Teatral'nogo Iskusstva, Sankt Peterburg.

Pagani, M P 2006, 'Mirandolina e Vasilisa. Due volti di Eleonora Duse', in *Viglevanum*, Miscellanea di Studi Storici e Artistici della Società Storica Vigevanese, XVI, pp. 92-99.

Pagani, M P 2008, 'Komissarževskij Fëdor Fëdorovič, ad vocem', in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, available from: <www.russinitalia.it> [01.01.2013].

Pagani, M P 2011, *Georgij Ivanovič Pitoev (Georges Pitoëff)*, ad vocem, in *Dizionario dell'emigrazione russa in Italia*, available from: <www.russinitalia.it> [01.01.2013].

Pitoëff, G 1932, 'Interpretazione della "Locandiera"', in *Scenario*, I, n. 1, pp. 14-16.

Pryžov, I G 1914, *Istorija kabakov v Rossii*, Molodye Sily, Kazan' [rist. anast. Book Chamber International, Moskva 1991].

Reizov, B 1957, *Karlo Gol'doni 1707-1793*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad.

Ripellino, A M 1965, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino.

Lettere autografe conservate presso la Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Venezia

Fasola-Maddalena s.d., Lettera autografa di Carlo Fasola a Edgardo Maddalena s.d. [Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 81, pp. 295-296].

Friče-Maddalena 1911, Lettera autografa di Vladimir Maksimovič Friče a Edgardo Maddalena del 1911 [Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 62, pp. 152-154].

Friče-Maddalena s.d./a, Lettera autografa in tedesco di Vladimir Maksimovič Friče a Edgardo Maddalena, s.d. [Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 67, pp. 201-210].

Friče-Maddalena s.d./b, Lettera autografa di Vladimir Maksimovič Friče a Edgardo Maddalena s. d. (ma dopo il 1911) con due foto dell'attrice russa Vera Fëdorovna Komissarževskaja [Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 62, pp. 152-154 e pp. 156-158].

Friče-Maddalena s.d./c, Lettera autografa di Vladimir Maksimovič Friče a Edgardo Maddalena, s.d. (ma dopo il 1911) - [Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 62, pp. 213-215].

Rivolgo un sincero ringraziamento alla Biblioteca Casa di Carlo Goldoni di Venezia per aver cortesemente messo a disposizione i documenti autografi e le due edizioni russe de *La locandiera* alla base di questo contributo.



Ricerche in corso

IL VIAGGIO



Alessandra Casati

Il viaggio delle forme Migrazione di maestri e modelli nella scultura barocca tra Roma e la Lombardia



Abstract

Il presente contributo approfondisce la circolazione e la diffusione di alcuni modelli compositivi elaborati a Roma entro la metà del Seicento nella scultura lombarda del XVII e XVIII secolo. Gli esempi proposti appartengono al circuito di scultori gravitanti intorno allo studio di Ercole Ferrata, le cui opere ebbero larga diffusione presso le generazioni successive grazie ai lasciti a accademie e allievi. In particolare il gruppo di statue lignee oggi al Museo Diocesano di Scaria Intelvi offre la possibilità di verificare i termini di questa diffusione. Tra i maestri lombardi del Settecento che si avvalsero di questi modelli figurano Giuseppe Rusnati, la cui raccolta di *exempla* è documentata da un inventario *post mortem* e subito dopo Giuseppe Antignati, scultore attivo su tutto il territorio regionale.

This paper explores the circulation and spread of certain compositional models developed in Rome by the mid-Seventeenth century in Lombard sculpture of the Seventeenth and Eighteenth centuries. The examples belong to sculptors gravitating around Ercole Ferrata's workshop, whose works were widely known by the following generations due to the legacies he made to academies and students. In particular, a group of wooden statues now in the Museo Diocesano in Scaria Intelvi offers the possibility to check the terms of this spread. Giuseppe Rusnati, whose collection of *exempla* is documented by a post-mortem inventory and Giuseppe Antignati, sculptor active across the entire region, are among the Eighteenth century Lombard masters who used these models.



Per un artista, soprattutto in epoca storica, il viaggio era un momento fondamentale della sua formazione e spesso costituiva occasione professionale di tale portata da condurlo ad abbandonare definitivamente i luoghi d'origine. Dai viaggi compiuti dagli artisti lombardi, in modo particolare dagli scultori, verso Roma era sorto nei secoli un collaudato percorso migratorio, ma anche un vitale canale di aggiornamento e diffusione di forme. Nel corso di questi spostamenti gli scultori accumulavano disegni e modelli, messi in opera o acquisiti a scopo di studio, che entravano a far parte del loro bagaglio formale. Queste opere di piccolo formato – in creta, legno o cera – derivavano spesso da modelli compositivi di maestri di chiara fama e assolutamente aggiornati. Nell'*atelier* dell'artista, oltre ai propri bozzetti, venivano quindi spesso a raccogliersi materiali eterogenei che costituivano una vera

e propria collezione di *exempla*, riuniti a fini puramente professionali, a cui lo scultore poteva variatamente attingere

Il presente contributo vuole indagare secondo quali percorsi alcuni di questi modelli elaborati a Roma alla metà del Seicento siano giunti in Lombardia per essere ripresi sul territorio regionale sino a tutto il Settecento, con poche varianti se non quelle dettate dal mutare dello stile. Il viaggio dei modelli è quindi inteso sia da un luogo ad un altro sia nello scorrere del tempo.

Su un simile argomento, che assume senza dubbio ampie proporzioni, tenteremo qui di offrire un primo saggio delle ricerche in corso mediante due casi esemplificativi di modelli che da Roma migrarono sino in Lombardia. Lo spunto che ha portato ad orientare il nostro interesse sulla tematica del “viaggio” dei modelli compositivi, è scaturito da uno studio su Giuseppe Antignati (Casati 2007, pp. 114-131; Casati 2010, pp. 46-51), scultore in legno attivo nel XVIII secolo in Lombardia e noto in modo particolare per aver eseguito il modello ligneo della Madonnina del Duomo di Milano. In anni recenti si è tentato di mettere a punto biografia e catalogo di Antignati e i risultati di queste ricerche hanno evidenziato come il maestro dirigesse una efficiente e florida bottega, attiva a partire dal 1733 sino al 1778, che fu in grado di soddisfare innumerevoli commissioni, spaziando sul territorio lombardo da Milano al lecchese, sino a Pavia, Voghera, Vigevano, Lodi e la più settentrionale Valtellina. La riconosciuta qualità delle sue opere rese possibile la capillare affermazione della bottega come dimostra il caso di Pavia dove la compagnia del Carmine, che aveva sede nell’omonima chiesa cittadina, affidò l’esecuzione di un’importante scultura processionale proprio ad Antignati [fig. 18], che fu preferito alla bottega dei Sala che nella città deteneva il primato per questo tipo di produzione. La scelta fu motivata sia da questioni eminentemente qualitative – in quegli anni la bottega dei Sala era passata dalle mani di Giuseppe al figlio Francesco che certo non aveva ereditato l’estro creativo del padre – sia da ragioni puramente economiche (Casati 2007, pp. 124-128).

Dall’analisi delle opere di Antignati è emerso come il maestro e la sua bottega riproducessero per la figura della Vergine due modelli che venivano sistematicamente riproposti con poche varianti. Il tentativo di individuare la provenienza di queste composizioni ha dato avvio allo studio che ha portato ad alcune conclusioni interessanti per lo svolgimento della scultura in Lombardia tra Sei e Settecento, soprattutto in ordine alle suggestioni provenienti dall’ambiente romano. Si è infatti potuto stabilire come le radici di questi modelli fossero da rintracciare più indietro nel tempo, in opere realizzate entro la prima metà del XVII secolo da Alessandro Algardi e dai maestri gravitanti intorno al suo studio come Ercole Ferrata ed il suo *entourage*, costituito da maestri del calibro di Melchiorre Cafà. Da questa

prima considerazione sorge l'esigenza di rintracciare i canali tramite cui uno scultore lombardo del secolo successivo abbia potuto attingere a questi modelli, per comprendere se essi costituissero un bagaglio che faceva parte della sua educazione professionale –nel caso di Antignati in parte avvenuta presumibilmente presso la bottega paterna – oppure se appartenessero ad un patrimonio figurativo veicolato in altri modi, ad esempio tramite le accademie. A tal proposito la matricola dei falegnami ci restituisce scarse notizie per il periodo indagato; tuttavia sappiamo che a Milano era attiva l'Accademia di San Luca che aveva sede presso la Biblioteca Ambrosiana e tra le sue file sono documentate proprio la presenza di Giuseppe Antignati (nel 1748) e prima di lui quella del padre (nel 1709), come si è detto anch'egli scultore (Coppa 2000, p. 265).

È da segnalare inoltre che era abitudine abbastanza diffusa presso i maestri affiliati ad accademie e scuole, affidare a queste istituzioni parte dei bozzetti dello studio tramite lasciti testamentari con il preciso intento di formare nuove generazioni di scultori e di garantire una continuità della pratica e della didattica dell'arte.

Tra i lasciti di scultori a fini didattici è ben documentato quello del già citato Ercole Ferrata (1610-1686), la cui vicenda è di particolare interesse a fini della nostra riflessione. Ferrata era originario di Pello Intelvi, ma trascorse buona parte della sua carriera a Roma e fu il primo a lasciare in eredità alle Accademie i materiali del suo studio (Di Gioia 2010, pp. 23-58, con bibliografia precedente). Il viaggio fu un elemento caratterizzante l'esistenza dello scultore, il quale giovanissimo fu messo a bottega presso il genovese Tommaso Orsolino in un percorso di formazione che lo condusse ad approdare a Roma dove fu collaboratore di Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini. Presso il suo studio transitarono un gran numero di maestri che ebbero modo di formarsi sui materiali collezionati dallo scultore in funzione della professione, materiali raccolti nel corso degli anni e provenienti anche dallo smantellamento degli studi di Algardi e Duquesnoy, a cui Ferrata prese parte dopo la morte dei due colleghi. Da Algardi è noto che egli ebbe in eredità un quarto dei suoi bozzetti e modelli (Montagu 1985, I, pp. 231, 234;).

Presso lo studio del Ferrata in un torno d'anni compreso tra il 1659 e il 1686 transitarono e si formarono dunque numerosi scultori tra cui si ricorda in particolare il maltese Melchiorre Cafà. Il sodalizio tra i due si tradusse anche in opere scultoree, per cui Cafà, ben noto per il brillante estro creativo, forniva bozzetti poi realizzati da Ferrata (Montagu 2006, pp. 67-78; Sciberras 2006, pp. 1-18; Di Gioia 2006, pp. 49-66). Tuttavia occorre ricordare che presso l'abitazione di Ferrata furono ospitati anche maestri lombardi recatisi a Roma per formazione, tra cui Giuseppe Rusnati di cui tratteremo in seguito.

Gli scopi formativi e di repertorio di questa raccolta sono innegabili; l'entità di questa collezione e la sua importanza vennero ricordate anche da Giovan Pietro Bellori nella *Nota dei Musei* del 1664 (Bellori 1664; Raggio 1983, p. 379, nota 51; Walker 1998, pp. 18-20; Montagu 2008, pp. 279-289). Lo stesso Ferrata ne era ben consapevole quando nel suo testamento stabilì il lascito di gruppi di opere all'Accademia di San Luca di Roma, all'Accademia Ambrosiana di Milano, al granduca Cosimo III di Toscana, a Ciro Ferri come lui legato all'Accademia fiorentina, a Carlo Maratta, al suo paese natale e ancora a singoli allievi (Di Gioia 2010, pp. 34-36). Nelle sue ultime volontà lo scultore dava precisi ordini per quello che concerneva i materiali dello studio descritti in un prezioso inventario del luglio del 1686 stilato dopo la morte del maestro (Golzio 1935; Dose 1996; Spiriti 2000; Montagu 2008). I suoi esecutori testamentari furono lo scalpellino ticinese Giovan Battista Casella, l'incisore milanese Giovan Battista Bonacina e l'abate Carlo Bartolomeo Piazza; fu proprio quest'ultima personalità che in parte può aver indirizzato le volontà del Ferrata (Di Gioia 2010, p. 36).

La lettura dell'inventario dello studio, pubblicato integralmente nel 1935 da Vincenzo Golzio e ripubblicato da Roberta Dose nel 1996, si rivela assai interessante sotto molteplici punti di vista (Golzio 1935, pp. 64-74; Dose 1996, pp. 28-39; Spiriti 2000, pp. 102-116). In primo luogo accanto a bozzetti e riproduzioni dello stesso Ferrata figurano opere di Algardi e Duquesnoy, schizzi di Bernini, calchi da Michelangelo; vi compaiono anche numerosi bozzetti di Melchiorre Cafà, citato al pari dei grandi scultori, e di Francesco Aprile. All'elenco si aggiungono numerosi modelli tratti dall'antico come diversi calchi della Colonna Traiana, identificati da Andrea Spiriti con i rilievi oggi in Ambrosiana a Milano, giunti forse grazie al lascito testamentario all'Accademia milanese (Spiriti 2000, p. 116; Montagu 1985, vol. II, cat. 61.L.B.4).

In particolare utile al nostro discorso è la presenza, nell'inventario del 1686, di otto piccole sculture:

- (...) Una Madonna del Rosario con Bambino in braccio alta due palmi circa.
- (...) sette altre figure di legno alte un palmo e mezzo rappresentanti Apostoli e Santi.

Le otto sculture (Montagu 2006, pp. 67-68) sono state identificate con le statue lignee esposte nel 2010 alla mostra tenutasi a Palazzo Volpi a Como dal titolo *Omaggio ai maestri intelvesi* e conservate nel Museo Diocesano di Scaria d'Intelvi, ma provenienti dalla parrocchiale di Pellio, paese natale di Ferrata. Sulle modalità con cui queste opere da Roma giunsero a Pellio, è intervenuta in catalogo Elena Bianca Di Gioia. La studiosa riesaminando la vicenda testamentaria di Ercole fa il

punto sui lasciti dello scultore mettendo l'accento sulla precisa volontà di Ferrata di non disperdere la collezione e di renderla fruibile a scopi educativi alle nuove generazioni di scultori. Del resto il Ferrata era solito aprire il suo studio ai giovani scultori che potevano proprio formarsi su queste opere copiandole e riproducendole. Tuttavia non sono noti i passaggi che condussero le otto statue lignee a Pello. La storiografia locale sostiene che esse giunsero come dono dello scultore alla sua terra, durante il viaggio intrapreso a Pello poco tempo prima della sua morte. L'ipotesi formulata da Elena Bianca Di Gioia vuole che Carlo Bartolomeo Piazza, esecutore testamentario, dopo aver predisposto i lasciti alle Accademie, abbia inviato le sette statue più un Crocifisso in avorio (oggi perduto) alla parrocchiale di Pello secondo disposizioni dello scultore avute sul letto di morte. Il resoconto stilato durante una visita pastorale del 1753 segnala le statue come presenti nella parrocchiale (Spiriti 2000, pp. 102-116; Cavarocchi 1976, pp. 19-26; Preimsberger 1973, p. 234; Pescarmona, 2010, nota 4 p. 18; Di Gioia 2010, pp.41-42).

Al discorso aggiungiamo in questa sede un documento datato 10 Fruttidoro anno VI del calendario rivoluzionario, ossia 27 agosto 1798, il quale avvalorava l'ipotesi della studiosa che le opere possano essere giunte dopo la morte del Ferrata in rispetto della sua estrema volontà (Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del fondo di Religione, 213/1). Il documento in questione fa parte degli elenchi di opere d'arte disposti dalle autorità francesi e venne redatto dal curato di Carlazzo in Valsolda (su questi elenchi è di prossima pubblicazione uno studio specifico da parte di Gianpaolo Angelini e di chi scrive).

(...) Nella casa del cittadino Ercole Peduzzi a Pelsotto esiste il ritratto di Ercole Ferrata dipinto in Roma da buona mano con l'iscrizione seguente. *Hercule Ferrata comensis celeberrimus in Urbe sculptor aetatis suae annorum LXXV obiit Romae tertio Idus Julii MDCLXXXVI.*

Si crede ben fatto il notificare sebbene sia di jus particolare il prezioso monumento di otto statuine mandate dal suddetto eccellente scultore Ercole Ferrata alla casa di questi suoi eredi che le fanno servire per studio alla gioventù. Si lasciano perciò nella sagrestia della Parrocchia di Pelsotto. Sono modelletti in legno che hanno servito per diverse statue rappresentanti una Vergine col Bambino in atto di porgere alta once 11

Altra Madonna in atto d'adorata alta once 9.1/2

S. Giovanni Battista in atto d'adorazione coll'agnello

S. Pietro con libro e le chiavi

S. Giovanni Evangelista con putto che porge cartello

alte once 8

S. Paolo col libro e la spada in atto di predicare

S. Andrea colla Croce che riguarda il cielo
S. Giacomo Maggiore col bordone
alte once 8.

Le sculture di Pello rivestono per il nostro discorso un ruolo primario, poiché sono testimonianza dell'uso e della diffusione in Lombardia dei modelli compositivi impiegati o elaborati nell'officina di Ferrata. Innanzitutto facevano parte dello studio di Ferrata dove già venivano utilizzate dai giovani scultori per la loro formazione, venivano riprodotte e in qualche modo veicolate nei loro luoghi di provenienza. Inoltre questo documento ci informa che, secondo la vulgata, Ferrata aveva inviato queste sculture proprio con l'intento di servire ai giovani intelvesi ed in un certo senso di veicolare germi di scultura romana in Lombardia. Le piccole opere furono anche tradotte graficamente nel vol. Renzi 6 del *Museum der bildenden Künste* di Lipsia, da un giovane transitato presso lo studio di Ferrata e recentemente identificato in Michelangelo Marullo pittore amico di Cafà (Sciberras 2006, pp. 6, 9, 11, 17) e suo ospite a Roma nel 1664 (Montagu 1984, pp. 56-58; Di Gioia, 2002, cat. n. 13, 14, 21; Sciberras 2004, pp. 20, 66, 68; Montagu 2006, pp. 72-78). Questo tipo di riproduzione induce a pensare che l'immagine di questi modelli potesse essere stata veicolata tramite diverse vie e che avessero una discreta circolazione presso gli addetti ai lavori.

Gli studi hanno già evidenziato come le sette piccole opere abbiano precise derivazioni. La *Madonna con il Bambino* [figg. 4-5] è sicuramente desunta dalla scultura lignea destinata alla chiesa di San Domenico a Rabat a Malta [fig. 2] messa in opera da Melchiorre Cafà tra il 1660 ed il 1661; l'opera si rifaceva al noto esempio algardiano con qualche variante [fig. 1]. Sempre da Cafà deriva la figura di *San Paolo* ispirata al *San Paolo* nella chiesa di San Paolo naufrago a La Valletta, mentre quella di *San Giovanni evangelista* trova non pochi punti in comune con la *Carità* di Alessandro Algardi fatte salve le varianti dettate dalla diversa iconografia.

Senza entrare nel dettaglio, ai nostri fini è utile ricordare in breve da quali modelli derivino le piccole statue intelvesi e in modo particolare quella della *Vergine con il Bambino*, in quanto è proprio il modello che troviamo riprodotto più spesso in Lombardia.

Qui il nostro discorso ritorna al punto di partenza e dunque a Giuseppe Antignati. Non è chiaro se lo scultore conoscesse direttamente queste opere o se le avesse mediate tramite le esperienze di altri scultori che si erano formati presso Ferrata come Giuseppe Rusnati e che ebbero il merito di portare nuovi modelli in Lombardia. Di fatto le numerose figure della *Vergine del Rosario* che uscirono dalla bottega di Antignati per tutto il XVIII secolo sino almeno al 1778 riprendono, con

poche varianti, il modello di Ferrata risalente alla metà del Seicento. Si prendano ad esempio la *Madonna* di San Lorenzo a Gorla Minore datata 1764, distante quasi un secolo esatto dalla messa a punto del modello, quella di San Rocco a Voghera [fig. 6], quelle di Inzago [fig. 7] e di Cerro Maggiore [fig. 8], la *Madonna del Rosario* nella chiesa di San Pietro Martire a Vigevano, oppure la *Madonna del Carmine* sempre a Vigevano nell'omonima chiesa; o ancora l'ultima opera di Antignati [fig. 9], datata 1777, la *Madonna del Rosario* in San Guiniforte a Nosate (Casati 2010, pp. 48-51).

Il catalogo di questo maestro del legno si sta progressivamente ampliando grazie a continui recuperi. Sebbene queste opere presentino alcune varianti nel modellato, nel panneggio e nella postura del Bambino, esse derivano ancora dal prototipo algardiano rivisto da Cafà e giunto in Lombardia tramite la statuette lignea di Ferrata e dall'esperienza romana maturata da alcuni scultori. La diffusione di questo prototipo in terra lombarda è capillare; non è insolito ritrovare questo modello riprodotto anche da altri maestri come nel caso della *Madonna* in San Tommaso in Terra Amara a Milano [fig. 10], e la *Madonna del Rosario* di Santo Stefano a Canzo Intelvi (1761) [fig. 11], entrambe attribuite a Elia Vincenzo Buzzi (Zanusso 1997, pp. 194-195).

Tuttavia la sola presenza a Pello, sia pure con espliciti intenti formativi, di un modello ligneo non vale a giustificare una fortuna così ampia.

Uno dei tramiti dell'affermazione dei modelli romani in Lombardia fu Giuseppe Rusnati (1647-1713) (Coppa 1974, pp.130-144; Coppa 1978, pp. 37-45; Dose 1996, pp. 28-39; Bainsi 2009, pp. 146-157), il quale fu attivo a Roma presso lo studio di Ercole Ferrata tra il 1671 e il 1673. Filippo Baldinucci cita un certo Giuseppe Nusman presso l'*atelier* di Ferrata in seguito riconosciuto dalla bibliografia proprio in Rusnati (Montagu 1989, p. 200; Dose 1996, p. 29; Di Gioia 2010, p. 48, nota 27). Secondo la testimonianza dello storico fiorentino, Rusnati "in pochi mesi modellò tutte le opere del maestro, sparse per la città di Roma, non pure, queste, ma eziandio tutte le bozzette e i modelli del suo studio, e oggi nella scultura fa figura di gran maestro, nella città di Milano" (Baldinucci 1773, p. 176).

Per altro come dimostra il suo testamento (Bainsi 2009, pp. 156-157) Rusnati lasciò in eredità i propri modelli, bozzetti e gessi, compresi "quelli di Roma", all'Accademia di San Luca di Milano della quale fu principe tra il 1700 e il 1701, sull'esempio forse del gesto compiuto da Ferrata con il preciso intento di formare le generazioni successive.

Dal testamento si evince che i modelli dovevano essere visti e studiati e questa era la loro primaria funzione anche se gli eredi avevano la facoltà di poter tenere in casa le opere ed eventualmente liquidarle sul mercato:

Voglio, che detti infrascritti eredi (...) che abbisognare dei miei modelli di scultura o pure d'essi modelli quella volta non se ne volessero servire per qualche loro soddisfazione tenendoli in casa e dandoli facoltà anche di venderli [Baini 2009, p. 157, legge "renderli"], altrimenti che questi li diano all'Accademia di San Luca per comodità de giovani studiosi.

Il materiale che aveva Rusnati era di minore entità rispetto alla collezione di Ferrata; tuttavia è interessante la distinzione che si può evincere tra le opere che decoravano la casa e le opere che tratteneva presso lo studio in Camposanto a Milano, senza dimenticare che i titoli della sua biblioteca aprono un piccolo spaccato sui testi consultati dallo scultore.

Riproduciamo di seguito parti dell'inedito inventario (Archivio di Stato di Milano, atti dei notai di Milano, not. G. B. Soliva, 39028, 23 luglio 1717; segnalato da Baini 2009, p. 154, nota 32) e datato 18 luglio 1717:

(...) Primo nella sala piano terra
(...) Un piede stallo di legno imbronzato con sopra l'immagine di Innocenzo undecimo di gesso imbronzato
Un busto di gesso figura del Conte di Melgara
N° 4 statuette modelli di Creta in piedi
N° 2 modelli sopra il camino di creta distesi
N° 2 angioletti fatti di creta
Un istoria di creta serata con sua cassa di legno
Due piramidi, con suoi piedestali di marmo intagliati
Una scrivania con vetri 4 – in facciata, et due allilati nera con dentro un puttino nudo
(...) N° 3 quadri con cornice a oro, et bronzo con suoi foieri indorati, ritratti in piedi delle tre figlie Rusnate Religiose in Tradate
N° 2 quadri, con cornice a oro, e bronzo con suoi fogliazzi adorati, ritratti d'una figlia Rusnata religiosa nel Sacro Monte, et altro della figlia Rusnata Capucina
Un quadro senza cornice d'una figli religiosa nel Sacro Monte
N° 5 quadri, con cornice nera ordinaria con suo filetto d'oro, ritratti antichi di casa
N° 2 fruttiera, con cornice nera, con suo filo d'oro
N° 2 Istorie con sua cornice di legno bianco
una battaglia, con cornice nera ordinaria con filo d'oro
Nella camera di sopra verso strada
(...) N° 6 modelli di creta serata ne suoi cornici ottangolari che rappresentano l'istoria di San Gaetano

N° 4 modelli serrati nelle sue casse pure di creta
 N° 10 modelli piccoli con cornice di legno fatti di gesso
 (...) N° 2 modelli fatti all'uso de duoi quadri di gesso
 N° 3 quadri di reliquie, con cornice parte indorati
 (...) un Crocifisso, con cornice intagliato
 N° 6 reliquiarij, con un piccolo Crocifisso
 Un quadro con sopra il ritratto del figlio prodigo, con cornice di legno bianco
 Un quadretto della Beata Vergine, con cornice bianca
 Cinque quadri piccoli, con cornice nera
 Un quadro con il ritratto di Oloferno, con cornice bianca
 Un quadro picolo bislongho, con cornice di legno nero
 Un modello di gesso in forma di quadro
 (...) sopra detta scrivania n. 3 modelli di creta (...)
 Un vestaro grande di noce con sopra al medemo la figura di Nettuno fatta di gesso
 (...) Due Battaglie, con cornice di legno nera ordinaria
 N° 2 pezzi di quadri grandi, con l'effigie delle Sante Vergini, con cornice di legno bianco
 Un quadro, con sopra l'immagine di San Francesco, con cornice di legno intagliato
 N° 3 quadri di gesso con sua cornice imbronzata
 Quadri due, con sopra l'immagine, uno di San Giuseppe, et l'altro della Beata Vergine, con cornice imbronzata, e suoi fogliami indorati
 N° 2 quadri piccioli, con cornice all'antica parte indorati, uno con l'immagine del Signore, et altro della Beata Vergine
 Un quadro, con l'immagine d'una Santa Vergine, con cornice intagliato
 Un quadro con l'immagine, con cornice nera e fogliami indorati
 Altro simile con sopra un paese
 Due frutiere piciole con suoi fogliazzi adorati
 Un quadretto piccolo con sopra l'Imagie della Beata Vergine, con cornice indorata
 (...) Un Crocifisso con croce nera fatto di gesso imbronzato
 Due paesetti ovati con cornice parte adorati
 Un quadro, con imagine di San Lorenzo, con cornice ottangolare, con diversi fiorami di ottone adorati
 Due frutiere piccole con cornice bianca, con suo fiorame
 (...) N° 3 modelli di creta sopra il Camino
 (...) N° 6 quadri di gesso bianco
 (...) Un crocifisso, con cornisetto adorato fatto sopra la carta

Una Madonna sopra la carta, con la sua cornice di tartaruga
Un quadro, con sopra duoi puttini, con cornice bianca
Tre quadretti, uno con cornice bianca, altro con cornice adorata, et l'altro con
cornice nera
Nel camerino di sopra
(...) N° 5 quadri di poco valore
(...) Nel studio à piano terra
(...) N° 2 cavalletti da modelare
(...) un quadro, con sopra la fuga in Egitto
Un quadro, con disegno dell'oratione all'orto
(...) N° 2 disegni in forma di due quadri grandi
(...) Nel vestaro dentro del studio
La vita de Santi Padri
Un libro di Giulio Zerio, che tratta di Spagna, e Francia
Epistole, et evangelij per tutto l'anno del Padre Remigio Domenicano
Un libro di prediche
Due vite di San Gaetano
Iconologia del cavallier Cesare Rippa
La legge Salica della Francia
Ore di soglievo del Padre Meazza
Origine, et successi della dottrina Christiana
Semiramis tragedia
Le glorie di Sant'Antonio di Padova
Capricij medicinali di Leonardo Fioravanti
Esercitij spirituali di Padre Cesare Albicante
Mondana politica
Un libro di diverse imprese
La Santa Casa di Loretto
Istoria pontificale di Francesco Besozzi
Libro di Cleopatra
La Stratonica
La gramatica
Lettere di Isabella Andreini
Novissimi del Padre Mari
Le meraviglie di Roma
La Cassandra
Giustificazione della bolla d'Innocenzo undecimo
Ottave rime

Descrizione del Serraglio del Turcho
Ottave rime duplicato
Una istoria dei duoi nobili Cavaglieri
Trattenimenti spirituali sopra la vita di San Gaetano
Conversione del re delle Indie
Statuti e regole della compagnia di Giesù
Institut.e dell'Accademia di Sant Lucca
Questi sono tutti libri in stampa
(...) Nella bottega in campo Santo
Due righe longhe, una calastra, con duoi calastrini picoli
N° 2 pietre disconsacrate
Due telari, uno grande, et l'altro rotondo
Un tocco d'assa per battere la polvere
Tre teste d'angioletti di Carara abozzati fatti venire il S.r Giuseppe per li Padri della Certosa di Pavia
Un mortaro di marmo
[le righe seguenti sono biffate]
Un puttino di ceppo rotto
Un navello retto dalla fusina
Un tocco di marmo dove si ritrova dentro l'immagine
Duoi boconi piccoli di marmo di carrara
Tre liste piccole di marmo di Carara
Un altro pezzetto di marmo di Carara
Tre liste piccole di marmo di Carara, di lunghezza onze quattordici, e larghezza onze tre in circa
Un altro pezzo di marmo di Carara grosso o. 3 longo o. 4 in circa
Un altro pezzetto piccolo tondo di Carara grosso onze due largo un braccio
Un pezzo di marmo nero di lunghezza o. 21, et larghezza o. 13 *[fine della biffatura]*
Tre tochi di marmo da fare tavolini di marmo di trovante, mischiate rosso, e bianco
[riga biffata] Due lastre di mischie nera, e bianche di marmo
N° 2 teste di angioi di marmi di Carara lavorati

Modelli di Roma

Un modello che significa la lotta
Un altro, che significa l'Ercole Farnese
Un altro, che significa la Venere de Medici

Un altro che significa la figura d'Appollo
Un altro che significa l'amorte
Altro che significa un fiume
Altro che significa la fede
Un Sant Filippo Neri
Un putino della bisca
Un putino che dorme
Un San Francesco
Un ritratto d'una femina, con in mano un cornacopio
Un ritratto d'un antico romano
Un altro antico senza brachij
Una Madonna del Rosario
Un puttino piccolo
Una figura all'Eroica
Un Cherubino
Una gamba, et un braccio
Un Torro
Un Istorieta de putini

Modelli di Cera

La proserbia
La Carità
Un Sant'Paolo
Il Battesimo del Langardi
Un puttino con un arcella in capo
[riga *biffata*] Un istoria del Langardi
Due fiumi
Due puttini piccoli
S. Sebastiano
Una testa, et una Crocetta
Et altri modelli di Cera per la fontana del Signor Conte Don Giulio Visconti

Modelli di creta ordinaria

Un Immacolata concettione
Duoi Angioli in piedi
Un busto d'un Santo
Due busti di donna
N° 3 medaglie serate nelle sue asse anzi 2

Un Sant'Carlo, et un S. Ambroggio
Un Sant'Rocco
[riga biffata] Un Santo Francesco
Un Signore in braccio alla Madonna
Duoi Angioli in piedi
N° sei capellette, con dentro i suoi Santi
Un busto figura del Conte di Melgara
Il Nettuno di gesso di Zambolgone [sic!]
Una testa di creta grande di San Giovanni
Un Istorieta di creta della Regina Teodolinda, et altri diversi modelli tra buoni e rotti (...).

Purtroppo l'estensore dell'inventario non fornisce i soggetti dei modelli scelti da Rusnati per decorare la sua casa; sappiamo solo che aveva i busti di Innocenzo XI, pontefice lombardo al tempo dei suoi anni romani, e del conte di Melgara da identificarsi forse con Juan Tomas Enriquez de Cabrera, governatore del ducato di Milano dal 1678 al 1686, nonché "N° 6 modelli di creta serata ne suoi cornici ottangolari che rappresentano l'istoria di San Gaetano", con molta probabilità da identificare con i modelli per i bassorilievi della cappella di San Gaetano nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano messi in opera da Rusnati tra il 1683 ed il 1689 (Coppa 1974, pp. 130-135, 138) [fig. 12].

Tuttavia è possibile formulare un'ulteriore osservazione sui modelli dello studio suddivisi tra "modelli di Roma", "modelli di cera" e "modelli di creta ordinaria".

A nostro avviso i modelli di Roma possono essere frutto proprio del suo soggiorno presso Ferrata; lo stesso Baldinucci infatti ricorda come Rusnati avesse riprodotto diverse opere sia presso l'*atelier* di Ercole sia in città. Tra i bozzetti desunti dall'antico vi è l'*Ercole Farnese*, la *Venere Medici* e l'*Apollo* che potevano bene essere stati riprodotti nello studio di Ercole come anche il putto dormiente e il putto che uccide la serpe [fig. 13]. Queste opere ricorrono anche nell'inventario dello studio di Ferrata: addirittura del putto con la serpe esiste anche il "cavo" per ricavarne calchi ed è probabile che esso riprendesse l'*Ercole con il serpente* di Algardi. Il *San Filippo Neri* plausibilmente doveva essere modellato sul prototipo algardiano per Santa Maria della Vallicella; per altro un *San Filippo* in creta è presente anche nell'inventario di Ferrata. La figura della *Fede* probabilmente derivava da quella del monumento Falconieri realizzata da Cafà con Ferrata in San Giovanni dei Fiorentini come suggerisce la Di Gioia (Di Gioia 2010, p. 48, nota 27). Per il *Ritratto muliebre con cornucopia* è plausibile postulare una derivazione dalla figura della *Liberalità* che Algardi aveva eseguito per la tomba di Leone XI in San Pietro [fig. 14], che per altro

Rusnati sembra ripetere anche nella figura della *Provvidenza* sempre nella cappella di San Gaetano in Sant'Antonio Abate a Milano [fig. 15].

La *Madonna del Rosario* è posta tra i modelli romani e suggestivamente si può pensare che possa essere stata ripresa proprio da quella vista presso lo studio del Ferrata, poi inviata a Pellio ed oggi a Scaria [figg. 4-5], la stessa che anche Marullo aveva visto e riprodotto nei suoi disegni.

Nei "modelli in creta ordinaria", oltre al noto modello del *Nettuno* per la fontana in piazza Maggiore a Bologna del Giambologna, è presente anche una "istorietta" di creta della regina Teodolinda da identificarsi probabilmente con il bozzetto realizzato da Rusnati per il rilievo della cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano (Di Giovanni 1991, p. 325; Bianchi Janetti 2008/2009, pp. 112-124), di cui esiste una terracotta presso il Museo del Duomo di Milano che raffigura l'*Incontro tra San Giovanni Bono e la Regina Teodolinda* (1690-1693) [fig. 16].

Tra i modelli di cera, oltre ad un *Battesimo* e una *Istoria* di Algardi e alcuni modelli per la fontana di Giulio Pirro Visconti per la villa di Lainate dello stesso Rusnati (Morandotti 2005, p. 56 e nota 301; Bainsi 2009, p. 151), si può ipotizzare che la *Carità* e il *San Paolo* potessero derivare sempre da Algardi essendo modelli assai diffusi. La Di Gioia ipotizza che lo scultore si potesse essere procurato i modelli durante il soggiorno romano tra il 1671 e il 1673 oppure tramite Camillo Rusconi, suo allievo a Milano e successivamente discepolo dell'ormai anziano Ferrata a Roma (1684-1686), il quale aveva potuto ottenere i modelli dopo la morte di quest'ultimo per poi inviarli al Rusnati come omaggio e per il comune interesse didattico presso l'Accademia di San Luca (Di Gioia 2010, p. 48; Bainsi 2009, p. 151).

Un altro maestro probabile tramite di circolazione di modelli romani in Lombardia fu Carlo Francesco Mellone. Lo scultore con certezza fu attivo Roma in due tempi, dal 1688 al 1693 e dal 1717 al 1720, e durante quest'ultimo soggiorno è documentato accanto a Rusconi e Cametti per la realizzazione del rilievo per la tomba di Gregorio XIII in San Pietro. Lo stesso Camillo Rusconi, principe dell'Accademia di San Luca, fu allievo prima di Rusnati e poi di Ercole Ferrata (Zanuso 1996, pp. 170-171; Enggass 1976, p. 155). Di sicuro Mellone, formatosi presso Simonetta a Milano, nei suoi soggiorni romani ebbe modo di riprodurre e assimilare modelli dei maestri, un bagaglio di forme che riportò con sé in Lombardia.

Un caso particolarmente interessante è offerto dalla *Madonna* di Mellone oggi nella basilica di San Nazaro a Milano [fig. 17], dove giunse dopo il 1708 tramite il lascito testamentario di Francesco Settala, conservatore dell'Accademia Ambrosiana e canonico e fabbriciere di San Nazaro (Zanuso 1996, 167-173). Questa scultura dipende da modelli algardiani come indica il confronto con la *Madonna con Bambino* del maestro bolognese di cui esistono diverse fusioni in bronzo (Montagu 1999, pp.

224-229) [fig. 1]; sulla base di queste repliche di piccolo e medio formato Melchiorre Cafà rielaborò una sua versione nella *Madonna* di Rabat, da cui dipende la piccola *Madonna* lignea di Scaria, e nel modello in creta a lui attribuito del Bode Museum di Berlino [figg. 2-5]. Una certa dipendenza si evince in particolare nell'andamento del panneggio, nell'*enjambement* della figura e nella testa leggermente reclinata e fasciata dal velo che ricade sul petto; diversa risulta invece la gestualità della Vergine che non tiene il Rosario, ma con entrambe le mani sorregge il Bambino.

Questa scultura di Mellone trova corrispondenza sul territorio lombardo ed è possibile segnalare la ripresa di questo modello anche a metà Settecento in modo particolare nella serie di Madonne lignee processionali messe in opera da Giuseppe Antignati e dalla sua bottega. Un esempio è costituito dalla citata *Madonna del Carmine* per l'omonima confraternita che aveva sede nella chiesa del Carmine di Pavia, realizzata tra il 1743 e il 1744 [fig. 18], opera di elevata qualità formale proprio per la raffinatezza dell'intaglio, al pari di quella della chiesa parrocchiale di Gambolò in Lomellina [fig. 19], con la quale per altro condivide il modello. Probabilmente Antignati conosceva l'opera di Mellone, oppure entrambi dipendevano da un modello comune che allo stato attuale degli studi non è stato ancora individuato.

È inoltre da segnalare una certa vicinanza con la *Madonna* posta a coronamento della facciata della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma [fig. 20], opera realizzata tra il 1741 e il 1742 da uno scultore originario di Vacallo nel Canton Ticino, Giuseppe Lironi (De Angelis 2003, p. 345; Vanoli 2008, p. 118). Osservando la scultura si evidenzia subito la vicinanza agli esempi lombardi: si vedano la postura della Vergine, le due mani che sostengono il Bambino, la testa fasciata dal velo e in modo particolare l'andamento del panneggio che fascia la spalla di Maria e ricade sotto Gesù descrivendo una punta, anche se la figura è realizzata in controparte. Le varianti più significative si trovano nella figura di Gesù che compie il gesto della benedizione con la mano destra e non incrocia le gambe. Per certi aspetti la scultura di Lironi ricorda il Bambino del bozzetto del Bode Museum attribuito a Melchiorre Cafà [fig. 3].

Sembra plausibile che queste opere possano avere attinto ad un modello che a sua volta è una variante del primo modello algardiano. Mellone lo riproduce entro il 1709, probabilmente elaborando esempi che ebbe modo di vedere durante il suo primo soggiorno romano, facendo approdare queste forme sino in alta Italia e garantendone la fortuna presso gli artisti del posto. È da notare come la *Madonna del Carmine* di Pavia di Giuseppe Antignati sia stata eseguita quasi in contemporanea con quella di Lironi. Premettendo che a nostro avviso la prima è diretta derivazione di quella del Mellone, è plausibile ipotizzare che all'origine vi sia un modello comune. Il

Lironi per altro fu membro attivo dell'Accademia romana di San Luca dove può aver visto e studiato i modelli del lascito di Ferrata oggi perduti.

Importante risulta la vicinanza che ha la statua di Lironi con quella dell'*Immacolata Concezione* di Giuseppe Mazzuoli per la chiesa di San Martino a Siena realizzata negli anni settanta del XVII secolo, che con essa condivide la gestualità (Angelini 1995, pp. 81-84, 86-87) [fig. 21]. L'affinità tra le due sculture riveste particolare interesse se ricordiamo che Mazzuoli fu uno dei maestri allievi di Ferrata formati presso il suo studio al pari di Cafà (sull'asse Roma-Siena nella scultura barocca si vedano i contributi riuniti in Angelini-Butzek-Sani, 2000). Questa circostanza potrebbe ipoteticamente far risalire il modello comune all'ambito gravitante intorno all'*atelier* dello scultore intelvese. Per altro l'andamento del manto che cinge la Vergine ricoprendone una spalla ricorda la *Santa Susanna* di Duquesnoy in Santa Maria di Loreto a Roma (1629-33) sicuramente nota a Ferrata che per altro aveva nel suo studio diversi bozzetti del fiammingo [fig. 22]. Inoltre si può evidenziare una certa affinità con la figura della *Fede* scolpita da Michel Maille [fig. 23], allievo di Ercole Ferrata, per il monumento funebre del cardinal Carlo Bonelli in Santa Maria sopra Minerva (Giometti 2005, pp. 173-182), a sostegno dell'ipotesi che alla base vi fosse un modello forse proprio appartenuto ancora una volta alla collezione di studio dell'intelvese.

L'insieme di esempi e la rete di continui rimandi tra opere e modelli che qui si sono riuniti aprono il campo a prospettive future di approfondimento, soprattutto se si considera quanto ancora deve emergere sul fronte dei fondi grafici e delle testimonianze documentarie. Allo stadio attuale delle ricerche emergono comunque, come costanti storiche, l'ampiezza della circolazione dei modelli e la varietà delle forme di ripresa e reimpiego.

Le immagini



Fig. 1: A. Algardi, *Madonna col Bambino*. Norfolk (Virginia), Chrysler Museum.



Fig. 2: M. Cafà, *Madonna del Rosario*. Rabat (Malta), San Domenico.



Fig. 3: M. Cafà, *Madonna*. Berlin, Bode Museum (©Sailko).



Fig. 4-5: E. Ferrata, *Madonna*. Scaria Intelvi, Museo Diocesano.



Fig. 6: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Voghera (Pv), San Rocco.



Fig. 7: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Inzago (Mi), parrocchiale.



Fig. 8: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Cerro Maggiore (Mi), Santi Cornelio e Cipriano.



Fig. 9: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Nosate (No), San Guiniforte.



Fig. 10: E.V. Buzzi, *Madonna del Rosario*. Milano, San Tommaso in Terra Amara.



Fig. 11: E.V. Buzzi, *Madonna del Rosario*. Canzo (Co), Santo Stefano.



Fig. 12: G. Rusnati, *Storie di San Gaetano Thiene*. Milano, Sant'Antonio Abate.



Fig. 13: A. Algardi, *Ercole con la serpe*. Paris, Louvre.



Fig. 14: A. Algardi, *Liberalità*, particolare della tomba di Leone XI. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



Fig. 15: G. Rusnati, *Provvidenza*. Milano, Sant'Antonio Abate.



Fig. 16: G. Rusnati, *Storie della regione Teodolinda*. Milano, Museo del Duomo.



Fig. 17: C.F. Mellone, *Madonna del Rosario*. Milano, San Nazaro Maggiore.



Fig. 18: G. Antignati, *Madonna del Carmine*. Pavia, Santa Maria del Carmine.



Fig. 19: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Gambolò (Pv), San Gaudenzio.



Fig. 20: G. Lironi, *Madonna col Bambino*.
Roma, Santa Maria Maggiore.



Fig. 21: G. Mazzuoli, *Madonna Immacolata*.
Siena, San Martino.



Fig. 22: F. Duquesnoy, *Santa Susanna*.
Roma, Santa Maria di Loreto.



Fig. 23: M. Maille, *Fede*. Roma, Santa
Maria sopra Minerva.

L'autrice

Alessandra Casati si è laureata presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi sulla scultura lignea in Lombardia tra Sei e Settecento e ha conseguito il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma. Ha pubblicato saggi e articoli sulla pittura e la scultura in Lombardia nel XVII e XVIII secolo, sugli apparati effimeri, sul cantiere settecentesco del Duomo di Pavia, sulla scultura da vestire e polimaterica; ha inoltre curato il catalogo a stampa della Quadreria dell'Ospedale Civile di Vigevano. Nel 2012 ha usufruito di un contratto di ricerca presso l'Università di Pavia, su temi di scultura barocca.

Web: <http://unipv.academia.edu/AlessandraCasati>
e-mail: alessandra.casati80@gmail.com

Bibliografia

Angelini, A 1995, 'Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi', *Prospettiva*, 79, pp. 78-100.

Angelini, A, Butzek, M, Sani, B (ed.) 2000, *Alessandro VII Chigi (1599-1667): il papa senese di Roma Moderna*, Maschietto&Mugolino-Protagon Editori Toscani, Siena-Firenze.

Baini, F 2009, 'Il testamento di Giuseppe Rusnati. Riflessioni e scoperte', *Arte cristiana*, 851, XCVII, pp. 146-157.

Baldinucci, F 1773, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, edizione accresciuta di annotazioni dal Sig. Domenico Maria Manni, Firenze, vol. XVIII.

Bellori, G P 1664, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Stamperia del Falco, Roma.

Bianchi Janetti, F 2008/2009, 'La cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano', *Proporzioni*, 9/10, pp. 112-124.

Casati, A 2007, 'Giuseppe Antignati (1708-1778) e la sua bottega', in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina* a cura di L. Giordano, Arkè edizioni, Vigevano, pp. 114-131.

Casati, A 2010, 'Aggiunte al catalogo di Giuseppe Antignati', *Viglevanum*, 20, pp. 46-51

Cavarocchi, F 1976, 'Ercole Ferrata scultore barocco intelvese', *Como*, II, pp. 19-26.

Coppa, S 1974, 'Per il Rusnati', *Arte Lombarda*, 40, pp. 130-144.

Coppa, S 1978, 'Due schede per la scultura lombarda fra Seicento e Settecento: l'altare maggiore di Giuseppe Rusnati per l'oratorio di S. Giovanni alle Case Rotte in Milano (1710-1712)', *Arte Lombarda*, 49, pp. 37-45.

Coppa, S 2000, 'Vicende dell'Accademia e incrementi delle raccolte artistiche del Settecento', in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, p. 257-308.

DeAngelis, C. 2003, 'Note sul percorso stilistico iconografico dell'opera di Giuseppe Lironi', in *Scultura Romana del Settecento*, 3, pp. 341-364.

Di Gioia, E B 2002, *Museo di Roma. Le collezioni di scultura del Seicento*, Campisano, Roma.

- Di Gioia, E B 2006, ' "Chi non esce talvolta alla regola non la passa mai". Melchiorre Cafà a Roma tra il 1660 e 1667', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 49-66.
- Di Gioia, E B 2010, 'Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e gessi', in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Nodo libri, Como, pp. 23-58.
- Di Giovanni, M 1991, 'scheda n. Il.40', in *Settecento Lombardia* cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Electa, Milano, p. 325.
- Dose, R 1996, 'La formazione romana di Giuseppe Rusnati', *Arte Lombarda*, 116, pp. 28-39.
- Enggass, R 1976, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia.
- Giometti, C 2005, 'Nuovi contributi per Michel Maille scultore in marmo', *Prospettiva*, 117-118, pp. 173-182.
- Golzio, V 1935, 'Storia dell'arte e ricerche archivistiche. Lo "Studio" di Ercole Ferrata', *Archivi d'Italia*, II, pp. 64-74.
- Montagu, J 1984, 'The graphic work of Melchior Cafà', *Paragone. Arte*, 35, 413, pp. 50-61.
- Montagu, J 1985, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven and London.
- Montagu, J 1989, *Roman Baroque Sculpture*, Yale University Press, New Haven.
- Montagu, J 1999, 'schede n. 57-62', in *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, a cura di J. Montagu, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 21 gennaio-30 aprile 1999), Edizioni De Luca, Roma, pp. 224-229.
- Montagu, J 2006, 'Melchiorre Cafà's Model for Ercole Ferrata', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 67-78.
- Montagu, J 2008, 'Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome', in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe, Studies in the history of art*, 70, pp. 279-289.
- Morandotti, A 2005, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Electa, Milano.
- Pescarmona, D 2010, 'Pellio 1910-Scaria 1966, Due momenti di storia intelvese: dall'esposizione artistica al museo Diocesano di arte sacra', in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Nodo libri, Como, pp. 13-19.
- Preimsberger, R 1973, voce 'Caffà Melchiorre', in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 16, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 230-257.
- Raggio, O 1983, 'Bernini and the Collection of Cardinal Flavio Chigi', *Apollo*, 117, pp. 368-379.
- Sciberras, K 2004, *Roman Baroque Sculpture for The Knights Of Malta*, Fondazjoni Ptrimonju Malti, Valletta.
- Sciberras, K 2006, 'Maltese genius of the Roman Baroque', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 1-18.
- Spiriti, A 2000, 'Ercole Ferrata tra Milano e Roma: novità e considerazioni', *Storia dell'arte*, 100, pp. 102-116.

Vanoli, P 2008, 'La decorazione scultorea e pittorica', in *Santa Cecilia a Como. Chiesa, monastero, liceo*, Nodo libri, Como, pp. 75-98.

Walker, D 1998, 'Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models', in *From The Sculptor's Hand: Italian Baroque terracottas from the state Hermitage Museum*, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1998), a cura di I. Wardropper, Chicago, pp. 14-29. pp. 14-29.

Zanuso, S 1996, 'Schede di scultura barocca in San Nazzaro a Milano', *Nuovi studi*, 1, pp. 167-174.

Zanuso, S 1997, 'Elia Vincenzo Buzzi a Canzo', *Nuovi Studi*, 2, pp. 193-202.



Amalda Cuka

Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali



Abstract

Negli ultimi anni si sta prospettando un generale recupero di un periodo storico assai controverso, l'esperienza del socialismo nell'Europa dell'Est. Il riesame di questa parentesi attraverso pubblicazioni e mostre costituisce una nuova chiave di lettura, utile anche per comprendere i problemi e le nuove prospettive dell'Europa moderna, dove ogni sforzo è volto a riavvicinare le due realtà rimaste distanti per decenni. L'articolo si concentra sul contesto culturale dell'Albania socialista, che è sintomatico di quel clima generale di austerità e controllo nel quale ha vissuto il paese per quasi mezzo secolo. Le manifestazioni artistiche sono state infatti strumentalizzate dalla propaganda politica e indirizzate verso uno stile nazionale, il realismo socialista. Non si possono tuttavia trascurare i singoli percorsi e le scelte degli artisti, che hanno dato spazio ad una ricerca più ampia e variegata. Interessanti sono, a tal proposito, le esperienze internazionali che alcuni di loro hanno avuto modo di compiere negli altri paesi socialisti. Ma sono, in particolare, i rapporti culturali con l'Italia, nel periodo tra le due guerre, a segnare profondamente il panorama artistico albanese degli anni successivi. Quest'influenza giunge soprattutto attraverso la lezione di una generazione di artisti che ha studiato nella penisola e che è riuscita a trasmettere, attraverso la propria esperienza, echi della cultura artistica occidentale.

In recent years, there have been successful attempts of scholars to pursue the general recovery of a very controversial historical period, namely the experience of socialism in Eastern Europe. The review of this period through publications and art exhibitions represents a new interpretation, which is also useful to understand the problems and the new perspectives of modern Europe, where every effort attempts to bring together the two blocs after many decades of division. The article focuses on the cultural context of socialist Albania, which is symptomatic of the general mood of austerity and control which ruled the country for about fifty years. Artistic events have in fact been manipulated by political propaganda and oriented towards a national style, socialist realism. Nonetheless, we must take notice of individual experiences and the choices of the artists, who gave space to more varied aesthetic expression. Interesting to this end are the international experiences of some artists, who had the opportunity to travel in socialist countries. Furthermore, the cultural connections with Italy are particularly important between the two world wars, which deeply marked Albanian art in the following years. This influence came mainly through the lessons of a generation of artists who studied in Italy and instilled, through their experience, echoes of western artistic culture.



Negli ultimi anni un'attenzione crescente verso le opere del realismo socialista sta lentamente scardinando il giudizio severo della critica occidentale che per molto tempo ha trascurato queste testimonianze, considerandole come un prodotto "kitsch", a causa soprattutto di una certa ripetizione di schemi e modelli culturali,

assecondati alle necessità demagogiche del potere politico (Kiaer 2011). Questo giudizio inizia a maturare poco dopo l'ufficializzazione del realismo socialista in Unione Sovietica: già nel 1939, ad esempio, Clement Greenberg, nel suo saggio *Avant-Garde and Kitsch*, contrappone all'arte sperimentale d'avanguardia quella dei regimi totalitari, con riferimento anche all'arte sovietica. Il critico americano spiega che, per far fronte alle dinamiche del consenso, a quell'esigenza cioè dei governi di avvicinarsi alle masse, questi sistemi politici si servono di una cultura *ersatz* di semplice decodifica, il kitsch appunto, che rielabora elementi figurativi consolidati saccheggiando la tradizione e seguendo procedimenti meccanici ripetitivi (Greenberg 1939, in Frascina 2000). Molto ampio è il dibattito critico sul realismo socialista, influenzato nel corso del tempo sia dalle vicende politiche che hanno lacerato l'Europa per decenni, sia dalle questioni di gusto e sensibilità estetica (Neubert e Pracht 1970; Golomstock 1990; Groys 1992; Aucouturier 1998). Ci limitiamo in questa sede a notare un certo incremento delle iniziative che hanno riportato la questione all'attenzione del grande pubblico negli ultimi anni, con operazioni mediatiche che solo qualche decennio fa sarebbero apparse pericolose: si pensi ad esempio alle recenti mostre newyorkesi *Reflections: Socialist Realism and Russian Art* (2005-2006) e *Art and China's Revolution* (2008-2009). In Italia le diverse iniziative organizzate negli anni recentissimi stanno rimettendo in discussione quell'idea di uno stile trasversale e sostanzialmente ripetitivo, riscoprendo invece una pluralità di contesti: dalla mostra romana *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970* (Bown e Lanfranconi 2011), a quella di Muggia intitolata *Dall'utopia al dissenso. Realismo socialista russo 1951-1991* (Vilinbakhova 2012), dalla rassegna di Villa Manin di Passariano *Realismo socialista in Cecoslovacchia, 1948-1989* (Di Bert & Petiskova 2012) a quella di Vaprio d'Adda del 2012 sulle *Grandi tele del Socialrealismo Sovietico*. La mostra genovese intitolata *Così vicina così lontana. Arte in Albania prima e dopo il 1990* (Solimano, Shima & Fochessati 2009), è stata poi occasione per esporre in Italia alcune opere del realismo socialista albanese, che sono state messe a confronto con la produzione degli anni seguenti. La discontinuità delle testimonianze artistiche prima e dopo il 1990 mette in evidenza quel cortocircuito che si è venuto a creare fra gli anni del comunismo ed il periodo immediatamente successivo, quando la riorganizzazione di un nuovo modello statale e la resa dei conti con il controverso passato hanno comportato una generale operazione di rimozione di quel contesto storico e dei suoi prodotti culturali.

In questa sede ci soffermiamo su alcuni elementi che caratterizzano il caso albanese e lo distinguono da altri ambienti che gravitano nell'area sovietica: viene preso in considerazione da una parte lo sviluppo del realismo socialista in una realtà dove la linea politica è assai più rigida rispetto ad altri contesti come la Russia

kruscioviana, e dall'altra ci si interroga sull'esistenza, accanto alle forze centripete, di tendenze centrifughe che possano mostrare segni di una persistenza, seppure difficile ed ostacolata, delle ricerche sul linguaggio. Un'interessante prospettiva è quella offerta dall'influenza culturale di una generazione più matura, la cui esperienza nelle accademie europee prima del 1945 traghetta echi della cultura artistica occidentale. Queste considerazioni possono comunque mostrare una visione che è solo parziale di quella complessa articolazione di vicende, rappresentando invece un punto di partenza per ulteriori necessarie verifiche, specie per quel che riguarda il portato di quella stagione di intensi scambi culturali con l'Italia.

Arte e stato: dalla Lega degli Scrittori e degli Artisti alla mostra «Primavera 1973»

Dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale Enver Hoxha (1908-1985), capo del Fronte di liberazione e successivamente segretario del partito comunista albanese, si trova di fronte ad una situazione politico-culturale che è singolare rispetto agli altri paesi che gravitano nell'orbita sovietica. Il contributo dato nella liberazione del paese, avvenuta sostanzialmente senza la partecipazione dei sovietici o di altre forze esterne, e il largo consenso popolare di cui il raggruppamento comunista gode, consentono al suo leader di avviare una politica che rapidamente arriva al controllo totale delle strutture statali, senza scontrarsi con altre forze di opposizione, che invece negli altri paesi sopravvivono ancora nei primi anni del dopoguerra. L'ascesa del partito comunista trova di fronte una situazione economicamente arretrata, fondata principalmente sull'attività agricola e pastorale, penalizzata dalla lunga dominazione straniera: l'autonomia dal secolare dominio ottomano viene raggiunta solo nel 1912, ed in seguito si apre un periodo alterno con un susseguirsi di diversi governi, l'ultimo dei quali, quello del re Zog, viene soppiantato dalla monarchia sabauda, con l'annessione dell'Albania all'Italia nel 1939. Questa discontinuità politica non ha favorito l'attuazione di lunghi piani di riforma, né sul piano politico-economico, né in ambito culturale. Hoxha comprende da subito che, per ottenere il consenso, è necessario dare al paese nuovi motivi di coesione, oltre a quel fattore linguistico che è stato il principale collante nel corso dei secoli precedenti. Sin dalla sua fondazione nel 1941, il gruppo dà inizio ad una penetrazione capillare nella società, attraverso un piano di educazione dei nuovi vertici ai principi marxisti-leninisti, utilizzando due testi fondamentali di dottrina, i *Principi di marxismo-leninismo* e la *Storia del partito comunista sovietico*, mentre dopo la conclusione del conflitto avvia in maniera sistematica una politica di riforme

con piani quinquennali, che agiscono sia a livello economico, con la riforma agraria e la collettivizzazione dei mezzi di produzione, sia a livello culturale. Valorizzando soprattutto l'istruzione e promuovendo specifici programmi formativi, Hoxha dimostra da subito di conoscere le dinamiche della politica del consenso. Significativi sono i dati sullo sviluppo della cultura negli anni Cinquanta in seguito agli investimenti del regime, se rapportati alle gravi condizioni economiche del paese all'uscita dalla guerra: il numero di pubblicazioni tra il 1951 ed il 1955 supera quello raggiunto dall'inizio secolo al 1945. Cresce anche l'impegno per dotare il paese di una rete museale che ne rafforzi l'identità: accanto ai diversi musei minori, nel 1954 viene fondata e aperta al pubblico anche la nuova *Galeria e Arteve* di Tirana.

A partire dal 1945 numerose sono le occasioni in cui Hoxha interviene in pubblico per indirizzare il lavoro degli intellettuali (uno dei suoi primi discorsi pubblicati è *Roli i kulturës në Shqipërinë e sotme*, tenuto a Tirana il 10 giugno 1945), a cui è affidato il compito di creare una coesione culturale del paese affrontando, attraverso l'arte e la letteratura, vari temi legati ai problemi economici e politici, su cui si vuole portare l'attenzione delle masse. Le diverse categorie di intellettuali vengono riunite in leghe specifiche, dove i programmi da seguire sono direttamente controllati dal governo, analogamente a quanto avvenuto in Italia all'epoca della fondazione dei sindacati fascisti per le arti: già nel 1945 è costituita l'*Unione degli scrittori*, presieduta dal Ministro della Cultura e della Propaganda Sejfulla Malëshova, mentre nel 1949 viene fondata l'*Unione degli artisti*, successivamente fuse in un unico organo. Contemporaneamente si procede anche alla confisca delle biblioteche private e alla costituzione di una Biblioteca Nazionale, i cui volumi vengono selezionati in base ai nuovi principi e risultano comunque di difficile accesso alle masse.

I nuovi programmi culturali mostrano una certa compattezza ed omogeneità ideologica, che si può riferire all'interessamento diretto del segretario dello stato nella gestione dei diversi settori dell'apparato statale, non soltanto per quanto riguarda le istituzioni pubbliche, ma anche nell'organizzazione dei vari aspetti della vita civile e privata del cittadino. Nella corposa letteratura prodotta da Hoxha e raccolta principalmente nelle sue *Vepra* (Opere), pubblicate nel corso degli anni della leadership, emerge un costante riferimento ai principi marxisti-leninisti e a quelle che sono per lui le quattro figure luminari: Marx, Engels, Lenin e Stalin, a cui rimarrà fedele lungo l'intero arco biografico. Proprio dal modello sovietico stalinista trae spunto per la definizione della nuova politica culturale dell'Albania, che viene annunciata nel 1948:

si sta accentuando sempre di più il nuovo indirizzo adottato nella letteratura, la lotta per l'ideologia socialista, per il realismo socialista, utilizzando l'esperienza dell'iter evolutivo della letteratura sovietica. Ha giocato un ruolo importante per noi in questa direzione la decisione del Comitato Centrale del Partito Bolscevico, l'intervento del compagno Zhdanov sulle riviste «Ylli» e «Leningrad». Il compagno Zhdanov dice: "il leninismo parte dal principio: la nostra letteratura non può essere apolitica, non può rappresentare in sé 'l'arte per l'arte', ma è stata chiamata ad adempiere ad un ruolo d'avanguardia e importante nella vita sociale" (Hoxha 1970 in Venticinque 2004, p. 520).

Accanto a questo rigido quadro dei principi che devono guidare la produzione letteraria, che troveranno applicazione anche in ambito artistico, Hoxha delinea il profilo dell'intellettuale, con un'attenzione particolare all'aspetto psicologico del processo creativo. Per scongiurare il pericolo del congelamento di una classe di eruditi entro una nicchia privilegiata, sostiene il principio della partecipazione degli intellettuali ai processi produttivi, considerando così il lavoro manuale come una soluzione necessaria per creare quel saldo legame tra l'impegno dell'intellettuale e la condizione delle masse. Il ruolo dell'artista e quello dello scrittore vengono in tal modo completamente svuotati della capacità critica individuale ed inseriti entro uno schema predefinito, che li pone in rapporto diretto e reciproco con il loro pubblico, di cui sono contemporaneamente allievi ed insegnanti. D'altra parte però bisogna notare che questa ufficializzazione del ruolo dell'artista rappresenta per la prima volta un riconoscimento del lavoro intellettuale come un vero e proprio "mestiere", paragonabile agli altri nei termini della pubblica utilità. La guerra partigiana, il ruolo delle masse contadine e operaie, la famiglia e il lavoro come culla per la nascita e la formazione dell'"uomo nuovo", è questo il nuovo repertorio di temi su cui devono concentrarsi gli artisti, evidenziando i caratteri nazionali e rifiutando ogni influenza "cosmopolita" e "progressista".

Nonostante la tendenza generale da parte della critica sia ancora quella di contrapporre al realismo socialista il fervore culturale degli anni tra le due guerre, insieme a quella felice stagione che si apre dopo la mostra *Onufri 1991*, è necessario operare una rivalutazione del valore artistico delle opere eseguite sotto la dittatura. Al di là della comune carica ideologica, esiste infatti una varietà di percorsi, determinata da fattori di gusto e di formazione; le sfumature diventano poi un varco se confrontiamo i lavori eseguiti nei primi anni della dittatura con alcune opere degli anni Ottanta. Il fattore generazionale risulta in questo luogo fondamentale per individuare tre diversi momenti dello sviluppo del realismo socialista, tenendo conto delle differenti prospettive di formazione, legate al preciso momento storico e alle

opportunità di studiare all'estero. Una prima generazione più matura, su cui si avrà modo di ritornare in seguito, è già operativa da diversi anni nel momento dell'avvento del comunismo, ha quindi già acquisito una formazione e si trova nel pieno di quel passaggio culturale da un'epoca all'altra. Questo gruppo di artisti porta con sé un bagaglio significativo, memore delle esperienze acquisite nel periodo tra le due guerre, quando era ancora possibile, per sopperire alla mancanza di un percorso accademico nel proprio paese, condurre gli studi in Europa e venire in contatto con quelle esperienze che rimarranno un tabù negli anni successivi. Molti di loro, come i pittori Nexhmedin Zajmi, Kel Kodheli, Abdulla Gangonji, Qamil Grezda, o gli scultori Dhimiter Çani, Andrea Mano, e Kristina Koljaka, al ritorno dalle accademie e dalle scuole d'arte estere, costituiranno il nuovo corpo docente nelle scuole locali, ricoprendo un ruolo cardine nella formazione delle nuove leve. Gli scambi più significativi avvengono sicuramente con la cultura italiana, mentre l'eredità francese viene raccolta in particolare dal pittore Sadik Kaceli, la cui esperienza parigina fra il 1936 ed il 1941 all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, sotto la guida di Fernand Sabatté, ex allievo di Gustave Moreau, lo porta a stretto contatto con le gallerie d'arte e i musei della città, dove ammira i lavori della tradizione così come le esperienze più recenti, da Matisse a Cézanne, Van Gogh, Vlaminck, Utrillo e Gauguin, alla scultura di Rodin, di cui riferisce nei suoi appunti (Xoxa 2008).

Nel primo quindicennio del regime comunista diversi studenti hanno ancora l'opportunità di frequentare le università e le accademie estere, ma questa volta la prospettiva si restringe ai paesi dell'Europa socialista. Questo programma di scambi culturali pone le fondamenta per la preparazione di un nuovo modello di intellettuale, forgiato sui principi del realismo socialista, che dovrà, a sua volta, educare le future generazioni in Albania. Tra coloro che studiano nei paesi del blocco sovietico, troviamo ad esempio a San Pietroburgo Zef Shoshi, Guri Madhi (Hado 2004), Kujtim Buza, figlio del pittore Abdurrahim Buza e futuro direttore della *Galeria e Arteve* tra il 1966 e il 1969, gli scultori Kristaq Rama (Kuka 2004) e Muntaz Dhrami, entrambe, queste ultime, figure cardine dell'insegnamento in ambiente accademico, dopo la fondazione a Tirana nel 1960 dell'Istituto Superiore delle Arti, l'*Instituti i Lartë i Arteve*. E' qui che si formeranno negli anni successivi le nuove generazioni, anche in seguito all'incrinarsi dei rapporti con l'URSS e all'avviamento dell'Albania verso una politica isolazionista. Ancora da approfondire sono gli studi sulle relazioni culturali con gli altri paesi del blocco sovietico negli anni della partnership, anche se in questo senso si sono già mosse alcune iniziative, come la mostra dedicata al pittore Zef Shoshi che si è tenuta nel 2010 alla *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, dove, accanto ai lavori eseguiti in Albania, è stato esposto anche un gruppo di opere risalenti al periodo di studi in Unione Sovietica.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta la rottura con l'Unione Sovietica di Krusciov e l'avvicinamento alla Cina costituiscono le premesse per un nuovo scenario politico, che avrà le sue conseguenze anche sul piano dell'attività culturale. In questo periodo ogni sforzo è volto a rafforzare l'istruzione e l'università nazionale, incrementando il numero di insegnanti e aprendo nuove facoltà, per offrire un percorso di studi in patria come alternativa alla formazione all'estero. In nome dell'austerità politica, viene meno anche la possibilità per gli artisti di partecipare alla Biennale Internazionale di Alessandria d'Egitto, che era rimasta fino ad allora l'unica la possibilità per entrare in contatto con le ricerche contemporanee dei paesi mediterranei, ed in particolare con l'Italia e la Francia, che avevano rappresentato negli anni tra le due guerre due importanti punti di riferimento per l'aggiornamento sulle esperienze occidentali. Le relazioni culturali con la Cina non sono paragonabili ai ricchi programmi di scambio accademico con l'Europa dell'Est negli anni precedenti, ma esistono tuttavia alcuni punti di convergenza tra i due paesi, riferibili all'influenza del pensiero di Mao su Hoxha, oltre naturalmente a quell'affinità sul piano politico che porta l'Albania ad avviare nel 1966 una rivoluzione culturale sull'esempio della Cina, mirata a colmare il deficit statale attraverso un programma di tagli economici. Come nota Leone Venticinque, un effetto dell'influenza cinese sarà il coinvolgimento delle masse nella produzione dell'arte, un'operazione che non è più esclusiva dell'intellettuale, ma che diventa accessibile anche ai dilettanti, con un conseguente incremento della produzione ed un abbassamento della qualità delle opere:

Sotto la direzione del Partito si deve [...] non solo lavorare per portare la cultura alle masse, ma anche al fine di sviluppare un movimento popolare artistico e culturale mai visto prima, con la partecipazione delle stesse grandi masse allo sviluppo delle tradizioni meravigliose e delle creazioni del nostro popolo di talento. (Hoxha 1976, in Venticinque 2004, p. 533).

La politica di isolamento si acuisce in seguito alla rottura dei rapporti con la Cina per la sua progressiva apertura agli USA negli anni Settanta, e da questo momento anche questo partner politico verrà accusato di revisionismo ed antimarxismo controrivoluzionario, al pari dell'URSS di Krusciov e della Jugoslavia di Tito (Hoxha 1979a, p. 471). Dopo un breve periodo di apertura commerciale con alcuni paesi occidentali tra il 1973 ed il 1975, anche la politica economica si ripiega su se stessa, rafforzando quel processo di isolamento che sul piano ideologico è già in corso. Una feroce censura e un sistema di vigilanza sulle pratiche culturali, che agiscono già all'interno della stessa *Unione degli scrittori e degli artisti*, tengono sotto controllo il

pericolo di influenze esterne, considerate come un potenziale focolaio sovversivo e additate come «pillole avvelenate [...] coperte da uno strato di zucchero» (Hoxha 1967-1968, in Uçi 1978, p. 4).

A fronte del soffocante clima politico che si respira almeno fino alla metà degli anni Ottanta, troviamo, accanto alle personalità che continuano a lavorare nel solco di quella che ormai è diventata una “tradizione”, le nuove generazioni, desiderose di rinnovare quegli schemi percepiti come obsoleti. Questo atteggiamento è evidente soprattutto in pittura, dove un gruppo di artisti cerca di superare l’insegnamento accademico riprendendo alcuni elementi dell’arte occidentale: nonostante i soggetti rimangano fedeli ai temi del socialismo, viene privilegiato l’aspetto percettivo dell’immagine, le forme, la linea e il colore, mentre rimbalza in secondo piano la carica ideologica. Interessanti a questo proposito sono alcuni lavori di Ksenofon Dilo (1932-), eseguiti dopo il compimento degli studi a Praga negli anni Cinquanta, una serie di nature morte e paesaggi che sembrano mostrare un’influenza del cubismo e del fauvismo, come si può osservare ad esempio in un *Paesaggio da Librazhd* non datato, dove le forme vengono definite attraverso ampie campiture di colori vivaci e antinaturalistici. Sarebbe importante a questo proposito capire quali possano essere state le fonti che questi artisti hanno avuto a disposizione, se si tratta semplicemente della limitata e difficile circolazione delle riviste, oppure se c’è stata la possibilità di accedere alle immagini attraverso le biblioteche riservate agli studenti d’arte. Questi lavori rimangono comunque nelle collezioni private degli stessi autori, quando non sono addirittura distrutti per timore della censura, ad eccezione di un’unica rilevante occasione in cui vengono esposti al pubblico, nella mostra *Primavera 1973*, che ha avuto luogo a Tirana nello stesso anno. L’impatto dei lavori presentati deve essere stato forte se alcuni dei partecipanti, come l’architetto Maks Velo ed i pittori Edison Gjergo, Eduard Hila e Ali Oseku, additati per le loro influenze “moderniste”, vengono perseguitati o addirittura incarcerati negli anni seguenti. Verso un recupero ed una rivalutazione di queste esperienze si è indirizzata negli ultimi anni l’attività della *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, che ha dedicato una sezione specifica alla cosiddetta “pittura formalista”, a cui viene associata l’attività di artisti come Edison Gjergo, Alush Shima, Llambi Blido, Ismail Lulani, Eduard Hila e Bajram Mata.

Solo a partire dalla fine degli anni Ottanta, in relazione anche alla salita al potere nel 1986 del nuovo segretario generale del Partito del Lavoro, il più moderato Ramiz Alia, un periodo di relativa distensione del clima politico lascerà spazio anche ad una maggiore libertà di espressione. E’ evidente che la strada della “conservazione comunista”, che Alia tenta in un primo momento di seguire, risulta ormai anacronistica e appare strettamente necessario riallacciare i rapporti economici con l’occidente. Nonostante non sia mai esistita una stagione ufficiale di

apertura culturale paragonabile alla cosiddetta Glasnost in URSS, un nuovo fermento caratterizza, negli ultimi anni della dittatura, l'attività degli studenti nelle accademie, che avvertono pienamente l'inadattezza di quel sistema, messo in piedi quasi cinquant'anni prima, alle esigenze delle nuove generazioni, che guardano con più decisione verso l'Europa.

Oltre l'Adriatico: viaggi tra Italia ed Albania

La politica di isolamento dell'Albania procede con un andamento ad imbuto che culmina nel 1976 con l'entrata in vigore di una nuova Costituzione, che vieta sostanzialmente ogni forma di collaborazione con l'estero, se non il semplice scambio commerciale. Un fotogramma della produzione artistica degli ultimi decenni mostra una sostanziale ripetizione degli schemi già consolidati, la cui incidenza è ampliata per effetto di quella diffusione della pratica artistica anche tra i non professionisti. Venute meno le opportunità di viaggio e studio all'estero dopo la rottura con l'URSS, le prospettive per gli artisti sono tutte proiettate in patria, dove la memoria di quegli scambi rimane viva soltanto attraverso l'insegnamento di chi ha potuto svolgere quell'esperienza.

Attraverso la lezione di un gruppo di artisti di età più matura si trasmette in maniera indiretta anche l'eredità di quello che è stato uno dei periodi culturalmente più fertili, ossia gli anni a cavallo tra le due guerre quando, in un eccezionale momento di fermento culturale, molti intellettuali viaggiano in Europa, alla ricerca delle radici della tradizione occidentale e desiderosi di aggiornare il linguaggio alle nuove tendenze. I riferimenti principali per il cosiddetto periodo del Rinascimento e dell'Indipendenza albanese si trovano negli studi condotti da Ferid Hudhri (Hudhri 2000; 2003), fonti imprescindibili per ricostruire quel vivace ambiente culturale da cui hanno avuto origine le prime esposizioni del paese (prima fra tutte la mostra personale del pittore Vangjysh Mio nel 1920), e la prima scuola d'arte, fondata a Tirana nel 1932. Secondo quanto riferisce Hudhri, fino alla fine degli anni Venti i principali centri di sviluppo culturale sono Scutari e successivamente anche Coriza, mentre a Tirana le condizioni favorevoli si vengono a creare solo all'inizio degli anni Trenta, quando rientra nel capoluogo un largo gruppo di intellettuali che ha da poco concluso gli studi all'estero. Molti di loro provengono dalle accademie italiane, ma bisogna ricordare che i rapporti culturali con la corona sabauda sono ben più radicati e si può dire reciproci. Si pensi ad esempio alla presenza in Albania del piacentino Pietro Marubi (1834-1903) a partire dalla metà dell'Ottocento, una figura cardine nell'avviamento di una tradizione locale della fotografia, grazie alla fruttuosa

collaborazione con Rrok Kodheli e con i suoi figli Matia e Keli, che ne proseguiranno l'attività. Ricercato a Piacenza per il suo coinvolgimento nei moti risorgimentali, Marubi si trasferisce a Scutari e fonda quello che all'inizio del Novecento sarà il più importante studio fotografico del paese, l'atelier Marubi, alla cui attività, proseguita fino al 1944, si deve l'esistenza di una straordinaria collezione di scatti dalla vita quotidiana, dedicati soprattutto ai costumi popolari, oggi riconosciuta patrimonio dell'Unesco e conservata nell'Archivio Fotografico Marubi di Scutari (Kadare 1995; Tasho 2003; Paci 2012). Negli anni fra le due guerre un'altra presenza importante è quella del pittore napoletano Mario Ridola (1890-1970 ca.), il cui interesse per l'Albania è da collegare con un certo gusto per i soggetti esotici, a cui fanno riferimento anche i dipinti realizzati in Libia negli anni del colonialismo italiano. Al principio degli anni Trenta Ridola è attivo a Tirana, dove partecipa alla fondazione, nel 1932, di quella che è la prima Scuola di Disegno del paese, indirizzandola da un punto di vista linguistico verso l'insegnamento del realismo, rivolto soprattutto ai temi folcloristici, in linea anche con quella sua particolare sensibilità per gli aspetti autoctoni delle culture mediterranee. Questo insegnamento si pone in diretta continuità con la tradizione del realismo che è già radicata nel paese, la cui origine si può far risalire all'influenza del lavoro di Kol Idromeno (1860-1939) e al riscontro che hanno le sue opere a partire dalla fine dell'Ottocento. In particolare, il compimento di un ritratto della sorella nel 1883, intitolato *Sorella Tone*, segnerà il varco di una nuova cultura figurativa, i cui riferimenti andrebbero cercati, ancora una volta, oltre l'Adriatico, e precisamente nella tradizione del ritratto rinascimentale di Venezia, dove Idromeno trascorre un periodo di studio nel 1875, e nell'influenza del suo primo maestro a Scutari, il fotografo Pietro Marubi, dal cui insegnamento potrebbe derivare quell'attenzione particolare per l'inquadratura dell'immagine.

La stipula di un trattato fra l'Italia e l'Albania nel 1926, denominato "Patto di amicizia e sicurezza", è un fattore determinante nell'intensificazione delle relazioni bilaterali, che proseguiranno, tra vicende alterne, fino al 1943: risalgono infatti già alla seconda metà degli anni Venti i primi interventi italiani in Albania anche in ambito architettonico, che vedono, fra gli altri, Florestano di Fausto e Vittorio Morpurgo impegnati nella progettazione degli edifici ministeriali, mentre Armando Brasini disegna un nuovo piano regolatore di Tirana, che prevede un grande viale principale da nord a sud, un elemento che sarà conservato anche nel definitivo progetto di Gherardo Bosio del 1939. Negli ultimi anni un nuovo interesse per i rapporti culturali tra l'Italia e l'Albania si sta manifestando soprattutto nella riscoperta degli interventi architettonici nelle città schipetare (Giusti 2004; 2006). Una delle prime occasioni per sollevare la questione è stata la mostra dedicata all'*Architettura e architetti italiani del Novecento in Albania*, tenuta nel 2004 nella *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, a

cui è seguita poi l'esposizione dello scorso anno presso il Museu Historik Kombëtar, promossa dall'Istituto Italiano di Cultura con sede nella capitale, che ha messo in evidenza gli studi della Facoltà di Architettura di Bari sugli interventi degli ingegneri italiani fra il 1925 ed il 1944 (Menghini, Pashako & Stigliano 2012). A fronte di questo interesse manifestato per i contributi della cultura italiana in Albania, ancora in buona parte da documentare è invece la presenza negli stessi anni in Italia di un ampio gruppo di artisti e studenti albanesi, le cui biografie sono state raccolte recentemente in un volume, «Artisti albanesi nelle accademie italiane», che costituisce un passo preliminare nella documentazione di questi rapporti. Tra il 1922 ed il 1939, negli anni di governo di Ahmed Zogolli, diventato nel 1928 re Zog I d'Albania, la maggior parte degli studenti albanesi sceglie proprio l'Italia come meta per gli studi, e questa rimarrà la principale destinazione anche dopo l'annessione del paese alla corona sabauda nel 1939, quando il Ministero dell'Istruzione, diretto all'epoca da Ernest Koliqi, arriverà a promuovere specifici programmi di formazione in Italia che prevedono anche l'erogazione di borse di studio.

Queste esperienze sono molto importanti nel panorama della storia albanese per il ruolo che hanno nella formazione di una tradizione artistica nazionale, in un momento in cui ancora manca un sistema di insegnamento accademico. Dal confronto fra i singoli percorsi degli studenti emergono diverse modalità di ricezione del "nuovo", che dipendono strettamente dallo specifico ambiente culturale che frequentano in Italia, ma anche dalla persistenza di influenze della cultura figurativa albanese, della tradizione realista e della lezione di artisti come Kol Idromeno e Spiro Xega (1876?-1953).

Il patrimonio archeologico e la cultura figurativa delle corti rinascimentali sono importanti motivi di richiamo verso l'Italia ancora prima dell'intensificarsi dei rapporti politici bilaterali: già Idromeno e Simon Rrota (1887-1961), entrambi originari di Scutari, viaggiano per motivi di studio in Italia, a Venezia il primo e a Milano il secondo, ancora all'epoca della dominazione ottomana in Albania. A partire dagli anni Venti questo interesse trova corrispondenza anche nella politica culturale fascista, nella tendenza dell'arte ufficiale di "ritorno all'ordine", e si può pensare che un ruolo determinante nello slancio verso la riscoperta del Rinascimento italiano possa averlo avuto l'attività del gruppo Novecento. Non sembrano invece avere avuto una significativa eco, almeno nell'immediato, le ricerche della seconda generazione di futuristi e del gruppo di astrattisti milanesi e comaschi, per motivi che probabilmente vanno ricercati nel legame con la cultura figurativa albanese e nella distanza che separa le due realtà. Ad interessare gli artisti albanesi in maniera più significativa è la stagione artistica precedente, in particolare la riscoperta dell'impressionismo, che inciderà molto nella pittura di paesaggio anche negli anni

successivi della dittatura. Questa influenza si può percepire nell'opera di due pittori che hanno studiato a Roma fra il 1939 ed il 1943, anno di rientro in Albania per la maggior parte degli studenti, Shefqet Agalliu (1922-1946) e Kel Kodheli (1918-2006), ma soprattutto nei lavori di Vangjush Mio (1891-1957), di cui rimangono diverse vedute di Bologna e Venezia, realizzate durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1926, dopo la conclusione degli studi all'accademia di Roma nel 1924. Le immagini della città lagunare di quegli anni possono essere messe in relazione con i lavori sul tema del paesaggio realizzati dopo il rientro in Albania, in base a quello che è un aspetto saliente della sua ricerca, la resa, cioè, della luce e dei toni del paesaggio nelle diverse stagioni attraverso tocchi giustapposti di colore (Tushi 1960; Bregu 1989). La formazione di altri due pittori, Vladimir Jani (1922-2002) e Abdulla Cangonji (1920-1987), è da contestualizzare invece negli ambienti fiorentini, dove entrambi compiono gli studi accademici negli anni della seconda guerra mondiale. La predilezione per i temi del paesaggio e l'utilizzo di una tecnica per macchie di colore che sembra procedere autonoma rispetto al disegno, potrebbe riferirsi all'esperienza dei cosiddetti Postmacchiaioli e all'attività fiorentina di pittori come Carlo Domenici, che lavoravano nel solco di quella tradizione. A questo tipo di esperienza sembrano rimandare, ad esempio, alcuni dipinti degli anni successivi al ritorno in Albania, *Un giorno al pazar di Tirana* (1957) di Cangonji e *Il mio giardino* (1957-1960) di Jani.

Fra le diverse città d'arte che costituiscono un punto di riferimento per gli artisti albanesi, Roma è il centro ne che raccoglie il maggior numero fra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Oltre ad un ampio numero di pittori, qui si formeranno anche gli scultori Andrea Mano (1921-2000), Dhimitër Çani (1904-1990), Sabri Tuçi (1916-1992) e Kristina Koljaka (1915-2005). Fra i principali motivi che determinano questa scelta vi è senza dubbio l'ampia presenza di reperti, chiese e musei, la possibilità di accedere ad un repertorio di immagini che abbraccia un vasto periodo storico. La loro presenza in città va però inquadrata in maniera specifica nella Roma che è teatro e scenografia del potere fascista, il cui ruolo di capitale politica e culturale viene rilanciato proprio in questi anni con la Mostra della Rivoluzione Fascista e con la fondazione della Quadriennale, nonché con il rinnovamento dell'immagine della città, che va di pari passo con le opere urbanistiche realizzate negli stessi anni in Albania dagli architetti italiani, ed è proprio in relazione a questo ambiente culturale, e alle novità che ne provengono, che bisogna considerare l'esperienza degli studenti albanesi. A questo proposito, interessanti sono i recenti interventi di una studiosa albanese, Suzana Varvarica Kuka, che hanno riportato in luce il periodo trascorso a Roma da Kristina Koljaka e Andrea Mano nell'Accademia di Belle Arti di via Ripetta (Kuka 2002; 2009). L'esperienza della Koljaka nell'istituto tra il 1938 e il 1941 (ricordando però che il suo primo contatto con l'Italia è precedente e risale agli anni

della formazione nel collegio Marcelline di Lecce dal 1924 al 1926, poi al Liceo Artistico di Roma tra il 1930 e il 1934) e quella di Mano fra il 1939 ed il 1942, vengono ricondotte al contesto che domina gli anni della dittatura fascista e alla predominanza di uno stile retorico e monumentale, ma anche alla sopravvivenza delle esperienze d'avanguardia, il futurismo in primis, tollerate in maniera altalenante e sofferta dal regime. In accademia la sezione di scultura è indirizzata verso una scrupolosa attenzione alla copia dal vero, specialmente nelle esercitazioni sul nudo, dove prevale una concezione idealizzata della figura umana, che trova i suoi riferimenti nell'arte classica. Dalle testimonianze della Koljaka e dagli appunti di Andrea Mano raccolti dalla studiosa, emerge la figura dello scultore Angelo Zanelli (1879-1942), l'autore della statua della dea Roma e del fregio dell'Altare della Patria al Vittoriano, di cui entrambi sono allievi. Nonostante siano limitate all'interno dell'accademia le possibilità di sperimentare soggetti diversi rispetto ai lavori assegnati, la vita romana al di fuori di quelle mura è occasione di incontri ed esperienze, che in qualche modo completano l'attività didattica dell'accademia. Le mostre, le gallerie d'arte, i musei, le chiese, i resti archeologici e la stessa vicinanza di via Margutta, che si trova a pochi passi, rendono facilmente accessibile un repertorio di immagini di cui i giovani studenti si nutrono, creandosi così un archivio di schizzi, ricordi e fotografie da rielaborare negli anni successivi.

Proprio nella via Margutta si trova ancora in questi anni la British Academy, l'istituto dove studia tra il 1929 ed il 1935 un altro scultore, Dhimitër Çani, che si diploma appena un anno prima che l'accademia venga chiusa per l'incrinarsi dei rapporti italo-britannici. Anche per lui il viaggio a Roma è un modo per entrare in contatto con le testimonianze dell'arte classica e rinascimentale, con le opere di Michelangelo e Raffaello, a cui fa menzione nei suoi appunti per motivare la scelta di quella meta. Le prime suggestioni della cultura classica risalgono ancora agli anni precedenti al viaggio romano, ad una figura mitologica che realizza nel 1925, ma soprattutto ad un discobolo del 1927 [fig. 1], ispirato alla scultura dell'atleta realizzata da Mirone del V secolo a.C., oggi nota attraverso le copie di epoca romana, dove però il modellato robusto e vigoroso potrebbe riferirsi all'influenza di Michelangelo. Una maggiore attenzione per il naturalismo e per l'espressività del corpo e del volto caratterizza la sua ricerca negli anni dell'accademia, giungendo alla realizzazione, al culmine del percorso di studi, di un'opera intitolata *Innocenza* [fig. 2], che gli varrà il primo premio al concorso di scultura Selwyn Brinton promosso dalla stessa accademia. Come riporta un articolo del 1934 sul New York Herald, la premiazione si svolge alla presenza di una figura cardine nella storia dell'istituto, quella dello scultore Antonio Sciortino, professore di origine maltese che vi insegna dal 1919 al 1936, grazie alla cui influenza l'accademia attraversa una fase di maggior apertura

culturale, ospitando studenti di nazionalità diverse e favorendo soprattutto la presenza degli italiani (Munro 1953). Per comprendere a fondo il significato dell'esperienza in Italia degli studenti albanesi occorre partire proprio dal periodo accademico, che rappresenta un'occasione di incontri quotidiani, ma soprattutto un luogo di apprendimento, dove un ruolo di primo piano è ricoperto dagli insegnanti e dalle loro stesse esperienze artistiche. Nel caso di Sciortino, ad esempio, il maestro mostra interesse nel suo percorso per esperienze diverse fra loro, come il realismo ed il movimento futurista, ma percepisce soprattutto l'influenza di Rodin, che si può riscontrare nel gruppo *Les Gavroches* (1904), ispirato a *I miserabili* di Hugo. E' molto probabile che le sue esperienze siano state importanti anche nella sua lezione di accademico e possano essere state di conseguenza acquisite anche dagli studenti. E' possibile, dunque, che la conoscenza dell'opera di Rodin abbia colpito Çani, specialmente per quel che riguarda la trattazione del tema dell'uomo e la carica psicologica delle figure. Un'attenzione particolare per la forza caratteriale e per la tensione psicologica del volto caratterizzerà infatti, come un filo conduttore, tutta la sua produzione matura che attraversa gli anni della dittatura, trovando la sua migliore espressione nell'ampio repertorio dedicato alle figure storiche del Rinascimento e dell'Indipendenza, dal patriota Babë Dudë Karbunara, al poeta Naim Frashëri e suo fratello Sami, allo scrittore Fan Noli.

Nonostante la pubblicazione negli ultimi anni di studi interessanti che affrontano il tema dei rapporti fra questi artisti e la cultura italiana, molti sono ancora i punti da approfondire, in relazione a quelle che possono essere le due principali questioni. Anzitutto la ricostruzione delle singole esperienze, delle occasioni di incontro e partecipazione alle mostre, così come dei percorsi accademici, che rivelano, come mostrano già alcuni esempi presi in considerazione, una certa varietà di scelte, pur sempre entro un margine che non si distacca mai completamente dalla tradizione culturale del paese d'origine. In secondo luogo è necessario operare una valutazione dell'impatto che queste esperienze hanno avuto negli anni successivi, se sono esistiti e quali sono stati gli elementi di continuità e quelli di rottura fra un periodo e l'altro. Se, da una parte, più semplice potrebbe risultare l'individuazione di alcune fratture con gli anni precedenti (si pensi, ad esempio, alla messa al bando del tema del nudo e delle opere a sfondo critico-sociale, così come al graduale soffocamento di quella ricerca sul linguaggio verso cui si era avviata la pittura), ben più ostico è il riconoscimento dei punti di continuità e del raggio d'azione di quelle esperienze sul rigido sistema dell'arte di stato. Sembra comunque evidente che, nel momento cruciale in cui nascono in Albania le prime scuole d'arte, l'insegnamento degli artisti che provengono dalle accademie italiane ha portato un contributo che è tutt'altro che irrilevante per le nuove generazioni.

Le immagini

Le immagini proposte, che mostrano alcune tappe del percorso di un autore specifico (Dhimiter Çani), vogliono essere esemplificative della varietà di influenze culturali ed esperienze artistiche che hanno caratterizzato il contesto albanese, al di là del clima di austerità e chiusura del secondo dopoguerra.



Fig. 1 (a lato): Dh. Çani, *Discobolo*, 1927. Archivio fotografico della fam. Çani.

Fig. 2 (sotto): Dh. Çani, *Innocenza*, 1934. Archivio fotografico della fam. Çani. Si tratta del lavoro finale con cui l'artista si diploma alla British Academy di Roma.

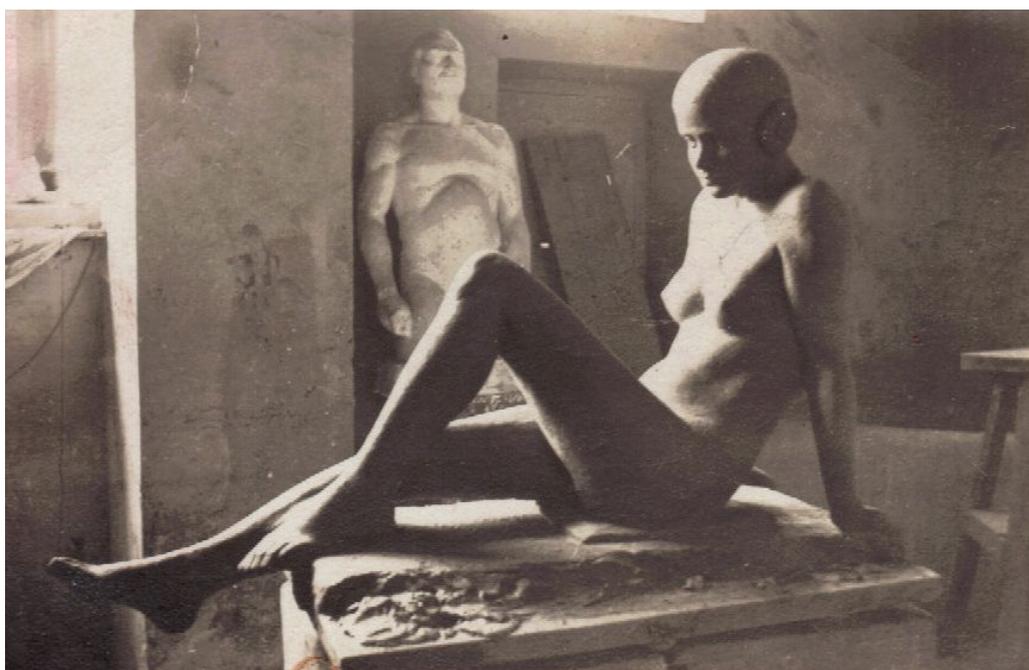




Fig. 3 (sopra): Dh. Çani, *In spiaggia*, 1933. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera risale agli anni di studio a Roma alla British Academy.



Fig. 4 (a lato): Dh. Çani, *Scanderbeg*, ante 1929. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera, antecedente al viaggio in Italia, rappresenta l'eroe albanese che è stato protagonista di una serie di battaglie vittoriose contro l'esercito ottomano nel XV secolo. L'interesse per i temi della storia e della tradizione nazionale coinvolge lo scultore sin dagli anni della gioventù, parallelamente agli altri artisti che vivono in prima persona il passaggio dalla dominazione turca alla nascita dello stato indipendente.

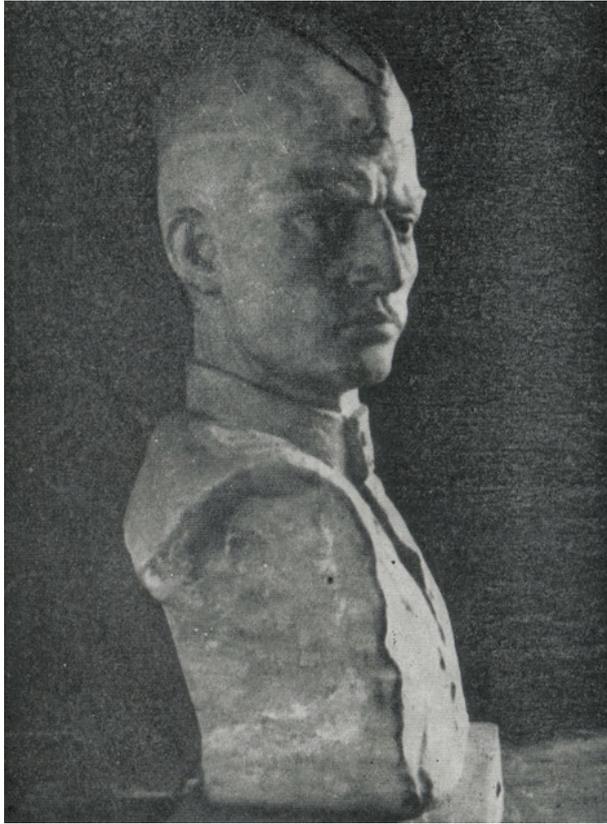


Fig. 5 (a lato): Dh. Çani, *Il soldato del popolo*, 1957, Tirana, Archivio della Galeria Kombëtare e Arteve. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera è stata esposta e premiata alla Biennale Internazionale di Alessandria D'Egitto del 1957-1958.

Fig. 6. (sotto): Interno dello studio dello scultore Dhimitër Çani in un'immagine degli anni Sessanta. Archivio fotografico della fam. Çani.



L'autrice

Amalda Cuka (1984) si è laureata nel 2008 in Conservazione dei Beni Culturali – Storia e tutela dei beni artistici e architettonici, presso l'Università degli Studi di Udine, con una tesi dal titolo *Il realismo in Albania. Storia delle arti figurative dal 1883 al 1990: un'analisi sociologica*, relatore il professor Raimondo Strassoldo. Ha poi conseguito nel 2011 la laurea specialistica in Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma, con una tesi in Storia della critica d'arte dal titolo *Il movimento futurista giuliano: considerazioni sul percorso storiografico di documentazione degli anni Venti e Trenta*, relatrice la professoressa Vanja Strukelj. Ha presentato diversi artisti contemporanei e dal 2011 collabora con il quotidiano on line "Parma Today", per il quale scrive articoli legati agli eventi culturali del territorio provinciale.

e-mail: amalda.cuka@libero.it

Riferimenti bibliografici

Anon, 1934, '3 American win British Academy awards at Rome', *The New York Herald*, 11 giugno.

Anon, 1978, *Las Artes Figurativas Albanesas. La pintura*, 8 Nëntori, Tiranë.

Aucouturier, M 1998, *Le realisme socialiste*, Presses universitaires de France, Paris.

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Barocchi, P 1990, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti, III, Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, Einaudi, Torino.

Biagini, A 2007, *Storia Dell'Albania Contemporanea*, 5°ed., Bompiani, Milano.

Bown, M & Lanfranconi, M 2011, *Realismi socialisti. La grande pittura sovietica 1920-1970*, Skira, Milano.

Bregu, M 1989, *Vangjush Mio: People's Painter*, 8 Nëntori, Tiranë.

Dell'Erba, N 1997, *Storia dell'Albania*, Newton & Compton, Roma.

Di Bert, G & Petiskova, T 2012, *Realismo socialista in Cecoslovacchia. 1948-1989*, Azienda speciale Villa Manin, Codroipo.

Drishti, Y & Çika, L 2005, *Artisti albanesi nelle accademie italiane*, Mali Pleshti, Tiranë.

Fergonzi, F 2005, *Auguste Rodin*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.

Frascina, F 2000, *Pollock and after: the critical debate*, 2°ed., Routledge, New York.

Giusti, MA 2004, *Architettura italiana in Albania nel secondo ventennio del novecento*, Idea Book, Firenze.

Giusti, MA 2006, *Albania: architettura e città. 1925-1943*, Maschietto, Firenze.

Golomstock, I 1990, *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Collins Harvil, London; trad. it eds Giorgetta, A 1990, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano.

Goshi, K 2002a, *Bibliografia e arteve pamore shqiptare: 1912-1989* (Bibliografia delle arti visive in Albania: 1912-1989), Galeria Kombëtare Arteve, Tiranë.

- Goshi, K 2002b, *Bibliografia e arteve pamore shqiptare: 1989-2000* (Bibliografia delle arti visive in Albania: 1912-1989), Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë.
- Groys, B 1988, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gaspaltene Kultur in der Sowjetunion*, Hanser, München-Wien; trad. it. eds Guercetti, E 1992, *Lo stalinismo, ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano.
- Hado, A 2004, *Jeta dhe vepra e piktorit Guri Madhi* (Vita e opere del pittore Guri Madhi), Ombra GVG, Tiranë.
- Hoxha, E s.d. *Ushtria popullore ne artet figurative* (L'esercito popolare nelle arti figurative), s. I.
- Hoxha, E 1979a, *Imperialismo e rivoluzione*, 8 Nentori, Tiranë.
- Hoxha, E 1979b, *Riflessioni sulla Cina: brani dal diario politico. 1962-1972*, 8 Nëntori, Tiranë.
- Hudhri, F 2000, *Arti i rilindjes shqiptare* (L'arte della Rinascita albanese), Onufri, Tiranë.
- Hudhri, F 2003, *Albania through art*, Onufri, Tiranë.
- Kadare, I 1995, *Albanie. Visage des Balkans. Ecrits de lumière: Photographies de Marubi*, Arthaud, Paris.
- Kiaer, C 2011, 'Le favole del proletariato, ovvero: il realismo socialista è kitsch?', in Bown, M & Lanfranconi, M *Realismi socialisti. La grande pittura sovietica 1920-1970*, Skira, Milano, pp. 183-189.
- Kuka, S. V 2002, *Kristina Koljaka. Skulptorja e parë shqiptare e shek. XX* (Kristina Koljaka. La prima scultrice albanese del XX secolo), Afërdita, Tiranë.
- Kuka, S. V 2004, *Kristaq Rama*, Zenit, Tiranë.
- Kuka, S. V 2009, *Andrea Mano. Skulptor i merituar: 1919-2000* (Andrea Mano. Scultore illustre: 1919-2000), Ilar, Tiranë.
- Menghini, AB, Pashako, F & Stigliano, M 2012, *Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni*, Dudaj, Tiranë.
- Mulliçi, L & Hado, A 2002, *90 vjet shtet, kulturë, art... Ekspozita e artit pamor të krijuesve nga Shqipëria dhe Kosova* (90 anni stato, cultura, arte... Mostra delle arti visive di artisti dal Kosovo e dall'Albania), Galeria e Arteve e Kosovës, Prishtina.
- Munro, I. S 1953, 'The British Academy of Arts in Rome', *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 102, no. 4914, pp. 42-56.
- Neubert, W & Pracht, E 1970, *Sozialistischer Realismus: Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*, Dietz, Berlin.
- Paci, Z & Hudhri, F 2012, *Fotografia si ritual: Marubi* (La fotografia come rituale: Marubi), Princi, Tiranë.
- Pirovano, C 1993, *Scultura italiana del Novecento. Opere Tendenze Protagonisti*, Electa, Milano.
- Robin, R 1992, *Socialist realism. An impossible aesthetic*, Stanford University Press, Stanford.
- Solimano, S, Shima, R & Fochessati, M 2009, *Arte in Albania prima e dopo il 1990, così vicina così lontana*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Tasho, R 2003, *Marubi: Shqipëria-Albania, 1858-1950*, M.K.R.S. Bashkia E. Shkodre, Shkodër.
- Tushi, V 1960, *Vangjush Mio (1891-1957)*, Mihal Duri, Tiranë.

Uçi, A 1978, *Labirintet e modernizmit: kritika e estetikës moderniste* (I labirinti del modernismo: critica dell'estetica modernista), Naim Frashëri, Tiranë.

Venticinque, L 2004, 'Il lavoratore della cultura e delle Arti: l'Albania di Enver Hoxha 1945-1975', *Clio*, vol. 40, no. 3, pp. 514-544.

Vilinbakhova, T 2012, *Dall'utopia al dissenso. Realismo socialista russo 1951-1991. Opere dalla collezione Francesco Bigazzi*, Art Group, Trieste.

Xoxa, E 2008, *Kaceli 1914-2000*, Art galeri Kaceli, Tiranë.

