

**Scuola dottorale confederale in**  
*Civiltà italiana*

3° ciclo:  
*Performare le arti.*  
*L'opera alla prova della sua comunicazione*

Giornate residenziali (5-8 ottobre 2022):  
*Performare le arti, performare il potere:*  
*il sistema medico*

Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut  
(KHI), Firenze

Indirizzo e contatti Istituto:

Via Giuseppe Giusti 44, 50121 Firenze (FI), +39 055249111

Indirizzi e contatti pernottamenti:

- Hotel Villa Liana, Via Vittorio Alfieri, 18, 50121 Firenze (FI), +39 055 245303
- Istituto suore francescane dell'Immacolata, Casa per ferie Madonna del Rosario, Via Capo di Mondo 44, 50136 Firenze (FI), +39 055 679621

Numeri utili:

Prof. Sara Garau: +41 (0)79 7643101

MA Mattia Bettoni: +41 (0)76 2473414

## PROGRAMMA

### Mercoledì, 5 ottobre

- 18.00 Saluto, inquadramento tematico (Christoph FRANK, Sara GARAU)  
Presentazioni brevi dei nuovi membri della Scuola (I)
- 20.00 *Cena presso Pizzeria La Cranceria*

### Giovedì, 6 ottobre

- 9.00 Relazioni di dottorande e dottorandi:  
Elena GARGAGLIA (Università della Svizzera italiana, ISA)  
*Spazio vs ambiente. Il San Gerolamo nello studio di Antonello da Messina e la rivoluzione ottica di Jan van Eyck*  
Discussione
- 10.00 Presentazioni brevi dei nuovi membri della Scuola (II)
- 11.00 *Pausa caffè presso Pasticceria Robiglio*
- 11.30-12.30 Relazioni di dottorande e dottorandi:  
Laura QUADRI (Università della Svizzera italiana, ISI)  
*La Vita e i Ratti di Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1688)*  
Discussione
- 13.00 *Pranzo presso Pasticceria Robiglio*
- 14.30 Visita Museo Galileo  
(interventi di Giovanni DI PASQUALE, Vicedirettore scientifico Museo Galileo; Adele POCCI, Biblioteca digitale Museo Galileo; Immacolata IACCARINO e Margherita SCHELLINO, ISI)
- 16.30 Presentazioni brevi dei nuovi membri della Scuola (III)
- 18.00 *Lectio magistralis:*  
Sara MAMONE (Università di Firenze)  
*L'arte e il governo. Rapporti e gerarchie nello spettacolo mediceo*  
Discussione
- 20.30 *Cena presso Ristorante Cafaggi*

### Venerdì, 7 ottobre

- 9.00 Relazioni di dottorande e dottorandi:  
Orfeo CELLURA (Università della Svizzera italiana, ISA)

*La pittura en plein air, gli 'elementi accessori' e la ricomposizione in atelier nell'ambito della pittura di paesaggio a Roma (1800-1850)*

Discussione

10.00 Alberta FASANO (Università della Svizzera italiana, ISI)  
*La cultura visuale di Carlo Emilio Gadda negli scritti brevi*

Discussione

11.30 Visita Biblioteca Medicea Laurenziana  
(interventi di Silvia SCIPIONI, Direttrice Biblioteca Laurenziana; Stefano PRANDI, ISI; Christoph FRANK, ISA; Chiara CAUZZI, Biblioteca universitaria Lugano)

13.00 *Pranzo libero*

### Pomeriggio

15.00 Visita KHI: Fototeca, Biblioteca e Casa Zuccari  
(interventi di Costanza CARAFFA, Responsabile della Fototeca KHI; Lisa HANSTEIN, Collaboratrice scientifica della Biblioteca KHI e saluto del Direttore del KHI, Gerhard WOLF)

18.00 *Lectio magistralis:*  
Stefano CARRAI (Scuola Normale Superiore)  
*I protagonisti della letteratura laurenziana ritratti dal Ghirlandaio nella cappella Sassetti*

20.30 *Cena libera*

### **Sabato, 8 ottobre**

#### Mattina

9.00 Visita Santa Trinita

10.00 Piazza della Signoria e Loggia de' Lanzi  
(interventi di Christoph FRANK e Carla MAZZARELLI, ISA)

12.30 *Pranzo libero* (Giardino di Boboli)

#### Pomeriggio

13.45 Palazzo Pitti  
(interventi di Carlo SISI, Direttore Galleria d'Arte moderna e Galleria del Costume; Carla MAZZARELLI e Christoph FRANK, ISA)

15.45 Chiesa di Santa Felicita

*ABSTRACTS*  
**LEZIONI MAGISTRALI**

## ***L'arte e il governo. Rapporti e gerarchie nello spettacolo mediceo***

Sara MAMONE (Università di Firenze)

La libertà dell'artista è sempre una libertà condizionata. Lo spettacolo di antico regime è emanazione diretta della committenza che in esso si rispecchia e che di questo fa veicolo della propria autorappresentazione. Tanto più quando, come nello spettacolo di invenzione e di matrice medicea, questo è generato dalla volontà diretta del granduca di cui deve soddisfare insieme gusti e intenzioni. Si tratta quindi di spettacoli celebrativi e dispendiosi a totale carico delle casse granducali; da essi il granduca si attende un ritorno d'immagine che troverà nella competenza dei realizzatori la sua cifra distintiva. I maggiori protagonisti di questa stagione saranno dunque gli allestitori e apparatori che, al diretto servizio del principe, disegneranno anche le nuove gerarchie di valori all'interno della rappresentazione stessa.

### *Bibliografia essenziale:*

S. MAMONE, *Dei, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

Professore ordinario onorario di storia dello spettacolo dell'Università di Firenze è stata membro del consiglio di amministrazione della Fondazione per la Ricerca e l'Innovazione della stessa Università. Ha insegnato in istituzioni europee (Amsterdam, Berlino, Londra, Madrid, Parigi, San Pietroburgo, Vienna, etc.). Autrice di libri di riferimento sulla civiltà teatrale fiorentina di antico regime: in particolare, *Il teatro nella Firenze medicea* (Milano, 1981; Bologna, 2018) e *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici* (Firenze, 1988; Parigi, Seuil, 1989) che ha aperto la strada alla revisione storiografica sull'influenza della civiltà teatrale fiorentina nella Francia del Seicento. Altri lavori relativi al rapporto tra arte e spettacolo e al problema delle fonti: *Dei, semidei, uomini*, Roma, Bulzoni, 2003 (in particolare il saggio *Arte e spettacolo: la partita senza fine*). Per il problema delle fonti vedasi: *Il testimone preterintenzionale*, ora in S. M., *Forme dello spettacolo in Europa tra medioevo e Antico Regime*, Perugia, Morlacchi, 2017. Critico teatrale, iscritta all'albo dei giornalisti-pubblicisti dal 1980 è dal 2018 Socia onoraria dell'Accademia del Disegno.

## ***I protagonisti della letteratura laurenziana ritratti dal Ghirlandaio nella cappella Sassetti***

Stefano CARRAI (Scuola Normale Superiore)

Fin dagli studi di Aby Warburg l'affresco di Domenico del Ghirlandaio nella lunetta superiore della parete centrale della cappella Sassetti nella chiesa di Santa Trinita a Firenze è stato considerato un documento fondamentale della strategia autocelebrativa di Lorenzo il Magnifico e della sua cerchia, con le identificazioni sicure di Lorenzo stesso e di Poliziano fra i personaggi ritratti. Da tempo è stata segnalata l'erroneità invece dell'identificazione di un altro di essi con Luigi Pulci. Di recente si è pensato, con buone ragioni, di ravvisarvi anche Marsilio Ficino. A parte questi elementi interpretativi nell'affresco rimangono comunque degli elementi problematici ed enigmatici, specie per il parallelismo, ancora da approfondire, fra la scena in primo piano, relativa alla vita intellettuale, politica e religiosa della Firenze laurenziana, e la scena in secondo piano, con l'approvazione della regola di San Francesco da parte di papa Onorio III.

### *Bibliografia essenziale:*

- A. WARBURG, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig, Seeman, s. d. [ma 1902] (*Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, in *La rinascita del paganesimo antico*, contributi alla storia della cultura raccolti da G. Bing, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 106-46).
- S. CARRAI, *Il presunto ritratto di Luigi dipinto dal Ghirlandaio*, in Id., *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 189-99.
- E. BORSOOK, J. OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk, Davaco, 1981.
- E. CASSARINO, *La cappella Sassetti nella chiesa di Santa Trinita*, Lucca, Pacini Fazi, 1996.
- S. TOUSSAINT, *Sangallo, Ghirlandaio, Ficino ou le soleil de Santa Trinita*, «Accademia: Revue de la Société Marsile Ficino», XX (2018), pp. 111-31.

Stefano Carrai (1955) è professore ordinario di Letteratura Italiana presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e attualmente Preside della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola stessa.

Si è occupato di vari autori antichi (da Dante, Petrarca e Boccaccio a Pulci, Poliziano, Boiardo e Della Casa) e moderni (Leopardi, Svevo, Saba, Montale). Ha curato varie edizioni di testi (Brunetto Latini, Dante, Boiardo, Poliziano, Della Casa, Saba).

È accademico della Crusca, socio dell'Accademia dell'Arcadia e dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, membro del comitato scientifico della Fondazione Franceschini di Firenze, del Centro Studi Matteo Maria Boiardo di Scandiano e del Centro Studi Franco Fortini dell'Università di Siena. Condiregge le riviste «Giornale storico della letteratura italiana» e «L'Alighieri». Dirige la serie della Classe di Lettere degli «Annali della Scuola Normale Superiore».

*ABSTRACTS*  
**RELAZIONI DOTTORALI**

## ***Spazio vs ambiente. Il San Gerolamo nello studio di Antonello da Messina e la rivoluzione ottica di Jan van Eyck***

Elena GARGAGLIA (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura; relatrice: Daniela Mondini – elena.gargaglia@usi.ch)

La pittura di Antonello da Messina (1430 ca. - 1479) è stata tradizionalmente interpretata dagli studi come mirabilmente a metà strada tra la cultura prospettica italiana (di matrice brunelleschiana e albertiana) e la cultura visiva fiamminga, pur se in maniera semplificata e alquanto personale.

In una ricerca dottorale come la presente, che si prefigge di analizzare la spazialità in pittura e le sue strategie attive nelle opere del messinese, appare dunque ancor più interessante la questione dei due poli contrapposti (italiano e fiammingo) poiché, proprio dal punto di vista spaziale, essi incarnano due culture tradizionalmente interpretate come diametralmente antitetiche, a partire dagli studi di E. Panofsky in avanti.

Ci si chiede dunque, in un contesto come il sud della penisola, lontano da Firenze e dalle sue contemporanee proposte spaziali (ma comunque irrorato di pittura giottesca) e più vicino piuttosto agli esiti fiamminghi, che tipo di spazi vengono assemblati dunque all'interno del quadro? Sono valide anche lì le premesse ottiche che ultimamente vengono suggerite dagli studi come alla base della ricerca visiva fiamminghe?

Proprio Panofsky inserì in *La prospettiva come «forma simbolica»* (1927) un breve ed emblematico raffronto oppositivo tra il San Gerolamo dello studio di Antonello da Messina e quello, più tardo, di A. Dürer. C. Brandi nel 1960 elabora in proposito le diciture contrapposte di «spazio» e «ambiente», per quelle che definisce “le due fondamentali visioni pittoriche [...] che, nella loro antiteticità iniziale, sembrano fatte piuttosto per escludersi che per compenetrarsi.” Anche S. Alpers (1983) opporrà fortemente, anche se con diverse premesse, le idee visive alla base dello spazio pittorico in Fiandra e Italia. Gli studi sull'argomento sono proliferati in questi anni, sia in senso italiano che fiammingo, e proprio questi ultimi appaiono più affini agli impaginati prospettici antonelliani.

Nel San Gerolamo, il dipinto più visibilmente “spazioso” di Antonello, l'ambiente interno si presenta allo spettatore attraverso un arco ribassato, che immette in uno spazio profondo, con uno studio che ospita il santo assiso intento nella lettura, in un sistema di scatole pittoriche innestate una dentro l'altra. Anche se questo è l'unico esempio simile sopravvissuto, è possibile dimostrare grazie alle fonti come tale riflessione sull'apertura nel primo piano non fosse affatto l'unica nell'opera di Antonello, e soprattutto, molto presente in ambito fiammingo sia in pittura che, specialmente, nella miniatura. Esse esistono già non solo in Colantonio, ma anche in Rogier van der Weyden, che fa un uso sperimentale delle cornici dipinte, come dimostrano gli studi di K. Birkmeyer sull'«arco proscenio».

Uno sguardo ravvicinato sul San Gerolamo grazie alla restituzione prospettica su cui si sta attualmente lavorando, ci permette di dedurre come Antonello, contravvenendo ad una prima impressione che si ha sul dipinto, non utilizzi affatto un punto di fuga unico, ma piuttosto molteplici punti, in quello che prospetticamente è stato chiamato da S. Hanley (2007), per quanto riguarda proprio gli spazi vaneyckiani, «a plausible composite space», o un assemblaggio di spazi, che ci appare funzionale in Antonello sia a livello macroscopico (iconografico) che prospettico. Verranno dunque presentati alcuni snodi di queste riflessioni in corso.

Questioni aperte:

- Esiste un “sistema” coerente per la costruzione prospettica dei dipinti di Antonello? O la strutturazione spaziale viene accordata diversamente per ogni dipinto? (Prospettiva a scopo pittorico / geometrico).
- Colantonio (ed Antonello) utilizzano lo stesso “sistema” di van Eyck o semplicemente vengono influenzati pittoricamente dalle opere fiamminghe a Napoli, imitandone solo le conseguenze?
- C’è una traccia, nello spazio di Antonello, della complessità ottica della pittura di van Eyck? L’uso dell’impaginato spaziale ha simili funzioni espressive?
- Il San Sebastiano risulta un’eccezione nell’impianto prospettico nel *corpus* antonelliano? (Uso di punto di fuga unico?)

## ***La Vita e i Ratti di Santa Maria Maddalena de' Pazzi (1688)***

Laura QUADRI (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani; relatore: Giacomo Jori – laura.quadri@usi.ch)

Nell'opposizione di erudizione storica e devozione – salvo alcuni tentativi di unificare i due ambiti, come nella *Manna mistica o dolcissimo pasto dell'eruditione* di Giovanni Francesco Priuli (1669) – lo studioso della religiosità moderna sa identificare due scuole: la nuova storiografia moderna contro la storiografia di vecchio stampo, l'una dedita all'accertamento empirico dei fatti, l'altra attenta al valore esemplare della storia, anche nell'accettazione dei suoi elementi più controversi. A partire da questi due paradigmi, il Seicento religioso elabora degli stereotipi: mentre era comune ritenere che l'agiografia «classica» si accontentasse dei «panegirici» come unica forma possibile per esaltare il bene compiuto da un Santo, l'agiografia d'avanguardia tendeva invece a identificarsi con i compiti della storiografia, rifiutando la cosiddetta «narrazione edificante». A una definizione delle nuove agiografie, redatte con criteri storici, come «Vies nouvelles», corrispondeva la definizione di «nuovi» agiografi: da una parte, tra di essi coloro che si ostinavano a seguire criteri compositivi ormai superati, volti al falso storico, e dunque riconosciuti come «réstaurateurs», presunti restauratori di una verità inesistente, i cosiddetti «hérétiques nouveaux», «les ennemis de la vérité»; dall'altra chi invece riconosceva a se stesso e alla propria opera una nuova responsabilità verso i lettori: entro la straordinarietà dei fatti narrati, ricercare il più possibile la Verità.

Il nuovo metodo critico sollecita gli Autori spirituali del Seicento a cercare di dare un contenuto comprensibile e accettabile anche ad esperienze tanto elitarie come i rapimenti estatici. Tenendo conto di tale evoluzione in ambito storico-agiografico, viene composta, nel 1688, la *Vita e i Ratti di S. Maria Maddalena de' Pazzi* (1688), edizione nella quale – oltre a dichiarare esplicitamente l'adozione di uno «stile semplice e piano», lontano dalla «secolaresca facondia» e il più possibile vicino a un «parlar nitido e schietto» – la nuova temperie storico-critica spinge il Curatore a proporre ai propri lettori il recupero di una parte consistente dei manoscritti originali delle *Estasi*, conservati nel monastero di S. Maria degli Angeli e fino ad allora inediti: i *Quaranta Giorni* e, parzialmente, i *Colloqui*.

La mia ricerca si concentra sulla possibilità di offrire alla *Vita e i Ratti* e in particolare a questi nuovi brani, alla luce della loro importanza, una giusta contestualizzazione e un'analisi sia contenutistica che stilistica coerente. Mentre nei *Quaranta giorni* si dipana un'esperienza estatica di tipo affettivo, nei *Colloqui* la mistica si rivela esegesi biblica, in continuità e in dialogo con la trattatistica e l'indagine teologica del Seicento. In questo modo, l'edizione *Vita e i Ratti* testimonia il valore speculativo della mistica di Maria Maddalena, che svolge, in virtù dell'estasi, determinati approfondimenti dei misteri cristiani, corrispondendo, in parte, all'immagine della donna *savante* sei- e settecentesca anche in ambito teologico.

Il lavoro di dottorato ha richiesto altresì una riflessione attenta sulla figura del Curatore dell'edizione, che ha deciso di rimanere anonimo. La scelta ha delle conseguenze anche teoriche molto importanti. Si testimonia, ad esempio, per la prima volta, che la voce mistica di Maria Maddalena può sussistere indipendentemente dal riferimento al primo biografo Vincenzo Puccini, aspetto messo in luce dalla *Vita e i Ratti* da un punto di vista pratico ma tematizzato per la prima volta, da una prospettiva teorica, già dai padri Bollandisti, che nella loro famosa raccolta intitolata *Acta Sanctorum*, studiano e raccontano da vicino la storia delle varie edizioni delle *Estasi*. Scopriamo così che l'autore della biografia maddaleniana che esce nel 1629 non è più il Puccini, ma il suo successore Antonio Maria Riconesi, il quale tuttavia, per non oscurare la fama del Puccini, la sua fama, decide di rimanere anonimo. Per contro, nel 1669, esce finalmente la prima

biografia, dopo un lungo e travagliato percorso, di un autore che per la prima volta non si riconosce in debito con il Puccini: Virgilio Cepari.

#### Questioni aperte:

- Quale può essere il senso dell'anonimato nel contesto di un mercato librario che in passato aveva già lasciato spazio a opere non pucciniane (le *Opere* maddaleniane del carmelitano Lorenzo Maria Brancaccio, ad esempio, versione antologica delle *Estasi*) e che si preparava ad accogliere per la prima volta una serie di opere firmate interamente dalle consorelle di Maria Maddalena (nel 1722, a Lucca, il *Compendio della vita, morte, e miracoli di S. M.a Maddalena de' Pazzi*)?
- Perché, per il Curatore anonimo, delineare con precisione una *ratio scribendi* e un *modus operandi* vicini alla nuova storiografia moderna, rinunciando poi al vantaggio maggiore, ovvero quello di potersi affermare come agiografo accreditato, il cui nome venga ricordato dai posteri?
- Qual è il senso di mettere a disposizione delle fonti maddaleniane originali come i *Colloqui* e i *Quaranta giorni*, ottant'anni dopo che Vincenzo Puccini, primo biografo di Maria Maddalena, sembrava aver stabilito in modo definitivo il canone cui far riferimento, nella sua *Vita* maddaleniana del 1609 e poi del 1611 e dopo che la canonizzazione del 1669, esito di una serie di indagini svoltesi sul testo pucciniano, aveva approvato l'insieme stabilito dal Puccini? Quali rapporti intrattengono questi nuovi brani delle *Estasi* con l'editoria veneziana dello stesso periodo?
- E più in generale: In che modo la *Vita e i Ratti* potrebbe essere stimolo per una riscoperta dei Monasteri di Antico Regime come luoghi di scambio intellettuale e culturale, contro l'idea storiograficamente diffusa dei Monasteri come luoghi tra i più «cupi dell'Antico Regime»? Come comprendere, nello stesso Settecento, la rivalutazione intellettuale da parte di «cattolici illuminati» come Ludovico Antonio Muratori dei monasteri e della figura della monaca, alla luce degli esiti tardo-secenteschi come la *Vita e i Ratti*?
- Quale traccia reca la *Vita e i Ratti* dell'evolversi del ruolo e della posizione della mistica, entro il «lungo secolo tridentino», caratterizzato da principio da un'idea elitaria della vita monastica e del misticismo, quindi culminante in una riscoperta del valore pubblico e sociale anche dell'esperienza estatica? Quale il contributo effettivo dell'edizione all'innovarsi dei modelli agiografici?

#### *Bibliografia essenziale:*

B. JOASSART, *Aspects de l'érudition hagiographique aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 2011.

## ***La pittura en plein air, gli ‘elementi accessori’ e la ricomposizione in atelier nell’ambito della pittura di paesaggio a Roma (1800-1850)***

Orfeo CELLURA (Università di Roma “Tor Vergata”; Università degli Studi Roma Tre; Università della Svizzera Italiana, Istituto di storia e teoria dell’arte e dell’architettura; relatrici: Barbara Agosti; Giovanna Capitelli; Daniela Mondini e Carla Mazzarelli – orfeo.cellura@usi.ch)

Il progetto di dottorato è dedicato alla pittura di paesaggio prodotta a Roma nella prima metà del XIX secolo, con un focus su Giovan Battista Bassi (Massa Lombarda, 1784-Roma, 1852). Durante la ricerca alcune piste di indagine sono risultate particolarmente proficue per una ricostruzione della scena artistica internazionale sviluppatasi a Roma. Ad esempio, è emersa con evidenza l’importanza dell’attività incisoria. Una più attenta lettura delle serie di incisioni e acqueforti edite dallo svizzero Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, dai tedeschi Wilhelm Friedrich Gmelin, Christoph Albert Dies, Jacob Wilhelm Mechau, Johann Christian Reinhart, e dal tirolese Joseph Anton Koch, apparse tra la fine del Sette e l’inizio dell’Ottocento, ha permesso di constatare il ruolo di queste nella formazione di repertori iconografici destinati a persistere a lungo nelle produzioni dei giovani paesaggisti. All’interno di questo specifico corpus grafico, la pittura di paesaggio del primo Seicento romano assume un ruolo capitale, evidenziato dalle numerose copie di quadri e di cicli decorativi celebri, come dimostrano le acqueforti di Francesco Maria Giuntotardi (1813) e di Ludovico Caracciolo (1815) apparse a Roma. L’eredità del paesaggio ‘classico’ e ‘ideale’ è inoltre sostenuta dal mondo accademico di quegli anni, sempre più propenso, questo, alla creazione di un alunnato dedicato nello specifico alla formazione del paesaggista. Si tratta di un lungo processo che vede coinvolte numerose accademie d’Europa e che trova nel *Prix de Rome pour le Paysage Historique*, svolto a Roma dal 1817, uno dei suoi momenti conclusivi.

L’intervento mira a indagare alcuni punti della ricerca. In particolar modo, si cercherà di analizzare un gruppo di dipinti e disegni realizzati durante le sessioni *en plein air*, con particolare attenzione agli studi dei così detti ‘elementi accessori’. La raffigurazione di tali elementi, tra cui emergono gli alberi, le conformazioni rocciose e le nuvole, trova particolare sostegno nell’ambito della letteratura teorica coeva, come verificabile nei trattati rivolti specificatamente ai paesaggisti e apparsi numerosi tra Sette e Ottocento. Notevole rilievo sarà dato alle opere realizzate con gli strumenti ottici. I pittori li adoperarono per amplificare la loro capacità visive e l’ampiezza del loro campo di visione, dunque per favorire la ‘performatività’ dell’immagine agli occhi del pubblico e potenziale acquirente nonostante alcuni di quegli strumenti potessero complicare o deformare l’immagine. Il tema della ‘performatività’ dell’immagine sarà quindi declinato in tale prospettiva allo scopo anche di far luce sulle motivazioni che spinsero i pittori a rimeditare su quanto osservato e raffigurato dal vivo, una volta rientrati in atelier.

## ***La cultura visuale di Carlo Emilio Gadda negli scritti brevi***

Alberta FASANO (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani; relatori: Marco Maggi, Emilio Manzotti – alberta.fasano@usi.ch)

Se la cultura visuale è acquisizione relativamente recente della critica italiana, è pur vero che alcuni autori sono stati oggetto di “precoci” indagini rispetto agli sviluppi della comparativistica italiana degli ultimi anni; tra essi, Carlo Emilio Gadda, al quale Ezio Raimondi, già negli anni '90, dedicava studi poi divenuti celeberrimi, atti a raffrontare immagini e stilemi dell'Ingegnere con la scrittura di Roberto Longhi: Raimondi dimostrò che dalla sua fitta rete di relazioni con studiosi e artisti, Gadda non si limitò a carpire acquisizioni teoriche, bensì soprattutto tecniche di traduzione intermediale, poi piegate alla necessità della sua prosa. L'attenzione, sempre più viva, alla cultura visuale dell'Ingegnere si è negli ultimi anni concretizzata in studi comparativistici e in commenti sempre più attenti al dato visuale: tra tutti sono da citare gli apporti di Lipparini, Selvafolta, Terzoli e Manzotti, che, muovendosi in ambiti molto diversi tra loro, hanno contribuito a illuminare taluni grumi testuali, luoghi in cui la presenza dell'immagine pittorica o dell'architettura si fa centro della narrazione, emergendo, talvolta prepotentemente, dal ruolo di sfondo o di complemento della descrizione.

Il mio lavoro di dottorato muove proprio da questi studi e si focalizza sulle presenze dell'arte negli scritti brevi di Gadda, dall'elzeviro all'articolo di occasione (spesso apologetico) fino ai racconti, ovvero quei testi che, secondo Cenati, caricano il lettore di maggiori responsabilità ricettive, essendo a lui delegato «il compito di riconoscere e valorizzare gli sparsi elementi di ricorsività dell'opera». La scelta di sottoporre all'analisi tutti gli scritti brevi ha anche permesso di costruire un corpus vario per il genere letterario e per lo scopo, ma anche per il luogo di pubblicazione e quindi, in sostanza, di inserire testi pensati per lettori ideali differenti. Unica eccezione sono Racconto italiano di ignoto del Novecento e La Meccanica, che per la loro natura di “laboratorio gaddiano” sono stati considerati imprescindibili nonostante non possano essere definiti, almeno teoricamente, scritti brevi.

All'analisi testuale, utile per cogliere i fenomeni più minuti del testo, è seguita un'indagine di più ampio respiro, debitrice soprattutto del metodo promosso in Italia da Cometa, atto a cogliere sia le caratteristiche specifiche della citazione dell'elemento artistico che i suoi rapporti con la compagine testuale. Da qui la necessità di soffermarsi sulle funzioni che l'arte ha nell'opera di Gadda, funzioni molto diverse tra loro e talvolta inaspettate.

Il mio intervento si soffermerà proprio su questo ultimo punto della ricerca, presentando alcuni casi più interessanti, in cui l'arte, piegata alla scrittura, si fa topos, significante, anafora, metafora.

### Questione aperta:

Quali strumenti sono a disposizione per una resa grafica dei risultati e quale di essi potrebbe essere più efficiente per questa ricerca?

## **DOTTORANDE E DOTTORANDI**

Lucrezia Arianna (Scuola Normale Superiore, Dipartimento di italianistica e filologia moderna)

Lorenzo Bartoloni (Scuola Normale Superiore, Dipartimento di italianistica e filologia moderna)

Mattia Bettoni (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Ottavio Brigandì (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Ottavia Casagrande (Scuola Normale Superiore, Dipartimento di italianistica e filologia moderna)

Orfeo Cellura (Università di Roma Tor Vergata - Università degli Studi Roma Tre - Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Valeria Conti (Université de Fribourg, Département de Musicologie)

Alberta Fasano (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Elena Gargaglia (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Christian Geddo (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Irene Gianni (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Irene Gilodi (Humboldt Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte Department)

Fabrizio Gitto (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Immacolata Iaccarino (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Teresa Montefusco (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Lucia Pennati (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Laura Quadri (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Katia Raspollini (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Margherita Schellino (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)

Marta Spanevello (Università della Svizzera italiana, Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura)

Alessia Tommasi (Scuola Normale Superiore, Dipartimento di italianistica e filologia moderna)

Luca Trissino (Università della Svizzera italiana, Istituto di studi italiani)